



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE LINGUISTICHE, FILOLOGICHE E  
LETTERARIE – CICLO XXIX

**MODI E FORME DELL'INVENZIONE  
STRATEGIE FINZIONALI E COSTANTI TEMATICHE NELLA NARRATIVA  
DELL'ESTREMO CONTEMPORANEO (1995-2016)**

**Coordinatore:** Ch.ma Prof.ssa Annalisa Oboe

**Supervisore:** Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

**Dottoranda:** Morena Marsilio



## ABSTRACT

Questo lavoro intende studiare la persistenza della finzione narrativa in un'epoca in cui il romanzo, messo alle strette tanto dal crescente «recitar vivendo» (Siti) dei *reality* quanto dall'invadenza delle narrazioni di genere, sembra destinato alla sopravvivenza solo grazie alla denegazione della sua capacità inventiva. La ricerca mira a mettere a fuoco la perdurante efficacia degli artifici di finzione e a individuare un nucleo forte di opere ascrivibili al genere romanzo tradizionalmente inteso: dispositivi narratologici quali la mediazione narrativa in prima o in terza persona, il trattamento del tempo, lo statuto del personaggio, la voce e il punto di vista si dispongono anche nelle opere di questi anni a realizzare infiniti 'mondi possibili' in grado di parlare del nostro mondo. Titolo e sottotitolo intendono suggerire l'idea che il  *fingere*  - inteso nel duplice senso etimologico di *plasmare* e di *rappresentare* – e l'*inventio* - considerata come ricerca dei temi e degli esistenti da mettere in campo – siano ancora oggi per il genere romanzo rispettivamente elementi strutturanti, mediatori di referenti di realtà e frutto di scelte consapevoli di poetica autoriale.

Suddivisa in tre parti, la tesi si compone di sei capitoli: dopo un inquadramento di carattere generale relativo al campo della cultura (*Mappe del contemporaneo (1995-2016): periodizzazione e forme*), viene indagato il problema teorico dello statuto di finzione alla luce delle principali acquisizioni narratologiche verificate su alcuni romanzi considerati emblematici delle più frequenti modalità finzionali (*La finzione narrativa: teoria letteraria e strategie ricorrenti*). La terza parte costituisce, infine, il cuore della ricerca, riguardando tanto le costanti tematiche ravvisabili nei romanzi dell'ultimo ventennio quanto l'analisi di sei opere d'invenzione rappresentative di quest'arco temporale proprio per l'incrocio tra temi e forme (*Lo spazio dell'invenzione: romanzi italiani del nuovo millennio*). Sono stati individuati sei testi pubblicati tra il 1997 e il 2014 che, per la loro forza tematica e formale, sembrano attestare la persistenza del genere romanzo e del fittizio realistico ben oltre i limiti della narrativa di genere: *Ogni promessa* di Andrea Bajani, *La gemella H* di Giorgio Falco, *La ferocia* di Nicola Lagioia, *Violazione* di Alessandra Sarchi, *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta e, infine, *Dei bambini non si sa niente* di Simona Vinci. Dopo aver messo a punto i criteri e il metodo con cui prendere in esame queste opere, i romanzi sono stati comparati per coppie, a partire dalla loro contiguità tematica e da difformi, ma esemplari, strategie finzionali e scelte espressive.

The present work aims to study the persistency of fiction in an age in which the novel, that is being challenged both by the ever-increasing “recitar vivendo” (literally, “playing by living”, cfr. Siti) of reality shows and as well as by intrusions from pulp literature, appears to depend for its survival only on the persistency of its capacity for inventiveness. My main goal is to focus on the long-lasting effectiveness of fictional techniques as well as of identifying a body of works that can be labelled as novels in the traditional sense of the word: even in these years, in fact, narratological devices as first and third person narrator, time, characterization, voice and point of view still prove themselves capable of creating an infinite variety of “possible worlds” able of speaking about our own. Both its title and its subtitle intend to convey the idea that *fiction* - in its double etymological meaning of *shaping* and of *representing* - and *invention* - seen as a search for suitable themes and materials - are still structural elements, mediators of references to reality and the result of deliberate choices determined by the author's poetics in today's novel.

My thesis is divided into three sections and consists of six chapters: after providing an overview of the cultural field (*Mappe del contemporaneo (1995-2016): periodizzazione e forme* // Maps of the contemporary scene: periodization and forms), it investigates the theoretical problem of what fiction is in the light of the most relevant narratological acquisitions verified through some novels which can be considered emblematic of the most frequent fictional modes (*La finzione narrativa: teoria letteraria e strategie ricorrenti* // Narrative fiction: literary theory and recurrent strategies). The third section is the core of my work, since it both deals with the themes that repeatedly characterize the novels of the last two decades and contains an analysis of six works of fiction that well represent this period, due to the cross between themes and forms present in them (*Lo spazio dell'invenzione: romanzi italiani del nuovo millennio* // The space of invention: Italian novels of the new millennium). I have selected the following six works published between 1997 and 2014 which, due to their thematic and formal strength, appear to confirm the persistency of the novel and of realistic fiction well beyond the limits of pulp literature: *Ogni promessa*, by Andrea Bajani; *La gemella H*, by Giorgio Falco; *La ferocia*, by Nicola Lagioia; *Violazione*, by Alessandra Sarchi; *Il tempo materiale*, by Giorgio Vasta; and *Dei bambini non si sa niente*, by Simona Vinci. After selecting suitable criteria and a viable method for examining these works, I have compared the novels after dividing them into pairs based on their thematic contiguity and different (but exemplary) fictional strategies and choice of expression.





**MODI E FORME DELL'INVENZIONE**  
**STRATEGIE FINZIONALI E COSTANTI TEMATICHE NELLA NARRATIVA**  
**DELL'ESTREMO CONTEMPORANEO (1995-2016)**

11	<b>INTRODUZIONE</b>
17	<b>PARTE PRIMA – MAPPE DEL CONTEMPORANEO (1995-2016): PERIODIZZAZIONE E FORME</b>
	<b>I. IL CAMPO DELLA PROSA CONTEMPORANEA</b>
	1. Arco cronologico
17	1.1 Anni Zero
21	1.2 Dal 2006: raccontare prima e dopo <i>Gomorra</i>
22	1.3 Una proposta di periodizzazione per l'estremo contemporaneo
26	2. Nuove posizioni della critica
	3. Scritture del nuovo millennio e dinamiche del campo: 'rumore' o valorizzazione?
30	3.1 Scritture nel web
32	3.2 Prose narrative e pratiche di promozione: festival, fiere e premi letterari
38	Bibliografia
45	<b>II. UN METICCIATO DI GENERI LETTERARI</b>
45	1. Finzione, non finzione, autofinzione
46	1.1 Questioni terminologiche
52	1.2 Tra dichiarazioni autoriali e scelte di poetica
62	2. L'ambivalenza e il polimorfismo delle scritture narrative meticce
64	2.1 Il connubio tra inchiesta e immaginazione
67	2.2 L'indistinzione del fittizio e del reale
68	2.3 Il terreno spurio della cronaca
70	2.4 L'effetto di derealizzazione
72	3. Due reportage a confronto: il saggismo meditativo di Eraldo Affinati e lo «stupore critico» di Fabio Viola e Cristiano De Majo
83	Bibliografia

## PARTE SECONDA – LA FINZIONE NARRATIVA: TEORIA LETTERARIA E STRATEGIE RICORRENTI

### III. MIMESI E INVENZIONE NELL'EPOCA DEL RITORNO ALLA REALTÀ

91	1. Premessa
93	2. La finzione narrativa
93	2.1 Questioni terminologiche
95	2.2 Lo statuto teorico della finzione narrativa: cinque approcci
95	A. La teoria narratologica di Gérard Genette
96	B. La teoria della mediazione di Franz Karl Stanzel
98	C. La teoria pragmatica di Jean-Marie Schaeffer
100	D. Dalla teoria semantica ai 'mondi possibili' di Lubomir Doležel
101	E. La teoria sintattica di Käte Hamburger
103	3. Il patto narrativo e la sospensione volontaria dell'incredulità
107	4. Mimesi e scritture d'invenzione
110	5. Effetti di realtà e realismi
114	Bibliografia

### IV. I MONDI POSSIBILI NEI ROMANZI DEL NUOVO MILLENNIO: STRATEGIE FINZIONALI RICORRENTI

119	1. Premessa
120	2. La prima mossa: l'incipit del romanzo
122	3. Strategie narrative
122	3.1 La mediazione narrativa nel luogo-soglia dell'incipit
123	3.1.1 Romanzi dall'esordio rallentato
132	3.1.2 Mediazione narrativa della prima persona
137	3.1.3 Mediazione narrativa della terza persona
141	4. Il trattamento del tempo: i casi di Luca Rastello e di Francesco Pecoraro
142	4.1 <i>Piove all'insù</i> di Luca Rastello
147	4.2 <i>La vita in tempo di pace</i> di Francesco Pecoraro
153	5. Lo statuto del personaggio: i casi di Vitaliano Trevisan e di Paolo Sortino
156	5.1 La linea del percepire: il caso de <i>I quindicimila passi</i> di Vitaliano Trevisan
161	5.2 La linea dell'agire: il caso di <i>Liberal</i> di Paolo Sortino
168	Bibliografia



## **PARTE TERZA – LO SPAZIO DELL'INVENZIONE: ROMANZI ITALIANI DEL NUOVO MILLENNIO**

### **V. NUOVE PARABOLE DEL REALE: COSTANTI TEMATICHE NELLE SCRITTURE D'INVENZIONE DELL'ESTREMO CONTEMPORANEO**

175	1. Tra critica tematica e figure dell' <i>inventio</i>
178	2. Rappresentazione della realtà e costanti tematiche nella narrativa dell'estremo contemporaneo
180	2.1 La rappresentazione dello spazio mutato
188	2.2 La rappresentazione del corpo
195	2.3 La rappresentazione dell'infanzia
200	2.4 La rappresentazione del trauma storico
210	Bibliografia

### **VI. ROMANZI ESEMPLARI DELL'ESTREMO CONTEMPORANEO: FORME DELLA FINZIONE E COSTANTI TEMATICHE**

221	1. I criteri della scelta: gli autori, i loro esordi, le scelte di poetica.
222	1.1 Gli esordi: modelli letterari e scelte di genere
225	1.2 Scelte di poetica
231	1.3 Criteri di selezione e di comparazione
233	2. L'infanzia e il corpo, tra obbedienza tribale e gioco imitativo: <i>Dei bambini non si sa niente</i> di Simona Vinci e <i>Il tempo materiale</i> di Giorgio Vasta.
247	3. Lo spazio mutato: il rapporto uomo–natura in <i>Violazione</i> di Alessandra Sarchi e <i>La ferocia</i> di Nicola Lagioia.
263	4. Il trauma storico tra rimozione difensiva e tema del doppio: <i>Ogni promessa</i> di Andrea Bajani e <i>La gemella H</i> di Giorgio Falco.
281	Bibliografia

289	<b>OSSERVAZIONI CONCLUSIVE</b>
-----	--------------------------------



## INTRODUZIONE

I. Le scritture degli anni Zero o della cosiddetta «ipermodernità» (Donnarumma) sono oggetto di una crescente attenzione da parte della critica e sempre più numerosi sono i saggi dedicati a ipotizzare linee e tendenze in atto nella narrativa contemporanea, anche a fronte della diffusa percezione di una cesura rispetto al Postmoderno. Questi studi hanno variamente sondato le molteplici sfaccettature di un campo in continua mutazione: dalla relazione con la tradizione italiana e con i maestri internazionali al rapporto tra verità e finzione, dalla presenza di «scritture dell'estremo» (Giglioli) a nuove forme di impegno, dall'influenza di modelli non letterari all'individuazione di forme stilistiche prevalenti. Tuttavia, nella composita «terra della prosa» (Cortellessa), sono stati nettamente privilegiati i generi non finzionali variamente messi in forma a partire dalla metà degli anni Novanta e da molti ritenuti il modo più autentico e incisivo di narrare in un'epoca di finzializzazione mediatica. Nel rappresentare la realtà, la narrativa contemporanea sembrerebbe insomma aver raggiunto i suoi risultati migliori non tanto nel fittizio realistico proprio del *novel*, quanto nell'ibridazione con la cronaca e il documento o con la testimonianza e l'autobiografia: sempre più spesso, del resto, l'editoria definisce 'romanzi' le pubblicazioni riferibili all'ampio e fortunato campo della *docufiction* o al genere dell'*autofiction*.

Questo lavoro, dal titolo *Modi e forme dell'invenzione. Strategie finzionali e costanti tematiche nella narrativa dell'estremo contemporaneo (1995-2016)*, dunque, si situa controcorrente rispetto agli interessi critici prevalenti perché intende studiare la persistenza di una forma del narrare nata dall'ambizione di far sembrare vero ciò che è finto, ossia di dare tratti di verosimiglianza a una storia fittizia. Si cerca in sostanza di ipotizzare la resistenza della finzione narrativa proprio in un'epoca in cui il romanzo, messo alle strette tanto dal crescente «recitar vivendo» (Siti) dei *reality* quanto dall'invasione delle narrazioni di genere, sembra destinato alla sopravvivenza solo grazie alla denegazione della sua capacità inventiva. La ricerca perciò mira a mettere a fuoco la perdurante efficacia degli artifici di finzione e a individuare un nucleo forte di opere ascrivibili al genere romanzo tradizionalmente inteso: dispositivi narratologici quali la mediazione narrativa in prima o in terza persona, il trattamento del tempo, lo statuto del personaggio, la voce e il punto di vista si dispongono anche nelle opere di questi anni a realizzare infiniti 'mondi possibili' in grado di parlare del nostro mondo. In tal modo il romanzo dell'estremo contemporaneo si pone agli antipodi tanto della derealizzazione mediatica quanto del rassicurante 'esotismo' della narrativa di genere, polarizzata attorno al romanzo storico, al *noir*, al giallo, al rosa e soggetta a una sorta di 'eutrofizzazione' editoriale. Si ritiene, allora, che la produzione romanzesca qui considerata continui a esercitare, come nella migliore tradizione del *novel*, una netta capacità di penetrazione gnoseologica rispetto al mondo e rientri nella categoria del realismo, tornata al centro del dibattito più recente

Modi e forme dell'invenzione

ma talvolta intesa come semplice documentarismo o riproduzione della realtà. Invece, come è stato evidenziato, quella tra realismo e letteratura continua a essere «una storia possibile» (Bertoni): la migliore narrativa di questi anni, più che realizzare una piatta mimesi del reale, sembra istituire viceversa nessi 'deformanti' tra le cose e le parole. Tale tensione, inoltre, rafforzata nell'ultimo ventennio sul piano del contesto dal ritorno delle contraddizioni, della precarietà, dei conflitti globali e della crisi economica, accoglie sul piano delle forme l'influsso profondo che la lezione del modernismo - europeo e americano - ha esercitato e continua a esercitare sugli scrittori contemporanei. Nei loro romanzi al reale visibile, per così dire «convenzionale» (Tirinzani De Medici), dei conflitti familiari e sociali si affianca un «reale invisibile» (Baldi) che indaga e ritrae la vita psichica dei personaggi e che penetra nel loro labirinto interiore.

Titolo e sottotitolo della tesi suggeriscono l'idea che il *fingere* - inteso nel duplice senso etimologico di *plasmare* e di *rappresentare* - e l'*inventio* - considerata come ricerca dei temi e degli esistenti da mettere in campo - siano ancora oggi per il genere romanzo rispettivamente elementi strutturanti, mediatori di referenti di realtà e frutto di scelte consapevoli di poetica autoriale.

II. Suddiviso in tre parti, questo lavoro si compone di sei capitoli: dopo un inquadramento di carattere generale relativo al campo della cultura (*Mappe del contemporaneo (1995-2016): periodizzazione e forme*), viene indagato il problema teorico dello statuto di finzione alla luce delle principali acquisizioni narratologiche verificate su alcuni romanzi considerati emblematici delle più frequenti modalità finzionali (*La finzione narrativa: teoria letteraria e strategie ricorrenti*). La terza parte costituisce, infine, il cuore della ricerca, riguardando tanto le costanti tematiche ravvisabili nei romanzi dell'ultimo ventennio quanto l'analisi di sei opere d'invenzione rappresentative di quest'arco temporale proprio per l'incrocio tra temi e forme (*Lo spazio dell'invenzione: romanzi italiani del nuovo millennio*).

Il primo capitolo, di carattere introduttivo, risponde all'esigenza di delineare il contesto in cui si situa la multiforme produzione letteraria dell'*estremo contemporaneo*. Con questa espressione, mutuata dalla francesistica, si intende denominare il vasto campo della narrativa italiana attuale, caratterizzato dalle dinamiche della fluidità e della contaminazione. In questa zona liminale del lavoro, inoltre, si è cercato di avanzare una proposta di periodizzazione che, pur nella sua provvisorietà, possa costituire una parziale risposta al disordine e alla magmaticità diffusamente avvertiti nell'attuale quadro d'insieme. Della complessità di quest'ultimo si è cercato di dar conto anche considerando le diverse posizioni della critica, divisa tra diffidenza e apertura verso l'ipertrofia del mercato delle lettere, rilevando l'importanza assunta dalla scrittura critica e creativa nel *web* e, infine, evidenziando il ruolo acquisito da pratiche di promozione come le fiere librarie, i festival e i premi letterari.

Oggetto del secondo capitolo è una verifica delle tendenze ibridanti che caratterizzano, accanto alla presenza

massiccia del romanzo di genere, la produzione di questi anni. Oltre a una disamina di carattere terminologico su generi dai confini sempre più incerti e permeabili - finzione, non finzione e autofinzione - si è ritenuto opportuno riflettere sulle scelte di poetica degli autori, tanto più che alcuni di essi dichiarano di prediligere le *scritture narrative meticce* per recuperare il valore gnoseologico e etico del romanzo, come se la finzione precludesse o inibisse queste potenzialità. A partire dalla metà degli anni Novanta, pertanto, il tentativo di individuare o ristabilire il 'vero' rispetto a un fatto storico o di cronaca si realizza preferibilmente in forme di «romanzo ibrido» (Palumbo Mosca) – assai diffuso, peraltro, anche nel panorama internazionale - in cui sul racconto prevalgono dati, testimonianze, documenti, immagini: le modalità narrative che realizzano questo meticcio sono molteplici e determinano un notevole polimorfismo cui si è dato ampio spazio.

La stesura del terzo capitolo ha risposto all'esigenza di rivisitare i nuclei portanti della teoria letteraria relativa al genere di finzione, alla luce delle acquisizioni degli 'anni d'oro' dello strutturalismo e di una prudente apertura ai più recenti apporti delle scienze cognitive. Le posizioni dei narratologi più autorevoli (da Genette a Stanzel, da Doležal a Hamburger fino a Schaeffer) convergono nel riconoscere alla finzione lo statuto di 'messinscena giocosa', la capacità di creazione di 'mondi possibili', la facoltà di penetrazione in personaggi altrimenti inconoscibili. Insomma, nei 'simulatori di volo' che, di fatto, i romanzi sono, il principio di sospensione dell'incredulità resta, anche nella contemporaneità, il perno irrinunciabile: i due secoli trascorsi dalla formulazione del patto narrativo di Coleridge nulla sembrano togliere alla modalità di invenzione che si realizza nelle odierne narrazioni romanzesche tanto nella mimesi della realtà quanto nella rappresentazione della vita psichica dei personaggi.

La perdurante efficacia delle posizioni teoriche passate in rassegna nel terzo capitolo è stata successivamente messa alla prova per individuare le strategie finzionali ricorrenti nei romanzi dell'estremo contemporaneo. Non diversamente che negli esordi proemiali classici, resta ancora imprescindibile per ogni narrazione l'importanza del luogo-soglia dell'incipit, il cui compito 'contrattuale' tra autore e lettore rimane pressoché invariato. Tra le prime mosse che danno avvio al racconto pare particolarmente diffusa, in questi anni, la presenza di un 'esordio rallentato', quasi un contraltare rispetto all'«estetica della velocità» (Simonetti) ravvisata quale tratto distintivo delle scritture di oggi. Molti di questi testi tendono, infatti, a posticipare l'avvio del racconto vero e proprio, facendolo precedere da una sorta di anticamera in cui si determinano da una parte il clima della narrazione e dall'altra le aspettative del lettore. Comunque sia, varcato il *limen* di un romanzo, gli snodi fondamentali attraverso cui il patto narrativo passa sono legati al tipo di mediazione scelta dall'autore, al trattamento che fa del tempo della storia e allo statuto dei personaggi che delinea, alla voce narrante, al punto di vista adottato. Pertanto nel corso del capitolo quarto, oltre a una fitta campionatura di incipit rappresentativi delle principali scelte autoriali, si è provveduto a esaminare quattro romanzi nei quali i dispositivi narratologici del tempo e del personaggio risultano particolarmente emblematici: per quanto

riguarda il primo sono stati analizzati *Piove all'insù* di Luca Rastello e *La vita in tempo di pace* di Francesco Pecoraro; per ciò che concerne il secondo si sono presi in considerazione *I quindicimila passi. Un resoconto* di Vitaliano Trevisan e *Liberal* di Paolo Sortino. In questi romanzi il trattamento del tempo e lo statuto del personaggio, invece di essere semplici espedienti volti a rompere la consequenzialità degli eventi o a presentare gli *homines ficti* che agiscono sulla scena, appaiono strettamente legati sia all'idea di mondo sia alla concezione di letteratura dei rispettivi autori; anzi si legano a doppia mandata con i nuclei tematici del romanzo, assumendo un ruolo che va ben oltre la mera tecnica narrativa.

Obiettivo del quinto capitolo, che apre la parte conclusiva della ricerca, è stato l'individuazione di una serie di costanti tematiche nell'invenzione narrativa contemporanea a partire dagli apporti della tematologia. Questa, mentre dà diritto di cittadinanza sulla pagina ai referenti di realtà, presuppone che il testo richieda una negoziazione ermeneutica da parte del lettore teso, nell'incontro con il romanzo, al riconoscimento di un campo tematico prevalente sugli altri. Si può allora ragionevolmente ritenere che una rinnovata analisi narratologica dei testi possa essere attenta anche alle «figure dell'*inventio*» (Orlando) con cui di norma uno scrittore reperisce, classifica e immagazzina gli argomenti di una narrazione. Secondo questa prospettiva teorica, l'*inventio* è strettamente legata al 'ritagliamento' di realtà che si vuole convenzionalmente rendere con la mimesi narrativa. A partire da queste premesse, dunque, si è potuto rilevare come molti romanzi dell'estremo contemporaneo presentino temi ad ampio spettro antropologico e, al contempo, fortemente radicati nella condizione presente, quali la rappresentazione del corpo, dell'infanzia, dello spazio mutato e del trauma storico. In particolare lo slancio percettivo della corporeità e la raffigurazione del corpo-feticcio, spesso mercificato o alterato chimicamente e fisicamente, si impongono con piena concretezza sensoriale in un'epoca in cui, al contrario, paiono prevalere mediazioni solo virtuali. La rappresentazione dell'infanzia, spesso oggetto di violazioni, permane come veicolo di straniamento per i narratori che, in una sorta di regressione, narrano l'alterità, le trasformazioni e le contraddizioni di un'età considerata scomparsa. La rielaborazione della violenza storica si affaccia prepotentemente in un tempo che, al contrario, sembra dominato dalla virtualità mediatica a scapito della realtà vissuta. Infine, la rappresentazione dello spazio mutato si accampa nelle scritture 'dicendo' la liquidità irrepresentabile dello *sprawl* urbano, lo sfrangiamento del vivere comunitario e il sostanziale isolamento dell'individuo in nonluoghi svuotati di ogni peculiare identità. In tal modo, la narrativa di finzione risemantizza con modalità ipermoderne i tratti più profondi e diffusi dell'immaginario contemporaneo. La sostanziale condivisione di temi con l'ambito della *non fiction*, mentre sembra tracciare le costanti realistiche lungo le quali si muove l'istanza del narrare, segnala nel contempo l'approdo del genere finzionale a esiti complessivi assai differenti, specificamente legati alle convenzioni del patto narrativo: in particolare, spicca la vitalità del romanzo nel recuperare tratti modernisti che trovano i loro punti di forza nella frammentazione del tempo e nella facoltà di penetrazione nella psiche

dei personaggi.

III. Fin dalle prime fasi di questa ricerca, sono stati individuati come oggetto privilegiato d'indagine sei testi pubblicati tra il 1997 e il 2014 che, per la loro forza tematica e formale, più di altri sembravano attestare la persistenza del genere romanzo e del fittizio realistico ben oltre i limiti della narrativa di genere: *Ogni promessa* di Andrea Bajani, *La gemella H* di Giorgio Falco, *La ferocia* di Nicola Lagioia, *Violazione* di Alessandra Sarchi, *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta e, infine, *Dei bambini non si sa niente* di Simona Vinci. Nel sesto e ultimo capitolo si è cercato in primo luogo di mettere a punto i criteri e il metodo con cui prendere in esame queste opere: i romanzi sono stati comparati per coppie, a partire dalla loro contiguità tematica e da difformi, ma esemplari, strategie finzionali e scelte espressive.

In tal modo le 'fiabe nere' di Simona Vinci e di Giorgio Vasta - *Dei bambini non si sa niente* e *Il tempo materiale*, narrate rispettivamente in terza e in prima persona - oltre che per il comune effetto di straniamento derivante dalla prospettiva 'dal basso' e dalla focalizzazione del racconto, sono parse emblematiche della rappresentazione di due temi, l'infanzia e il corpo. I preadolescenti che si costituiscono in banda in entrambi i romanzi sono coetanei di Pin, il bambino del calviniano *Il sentiero dei nidi di ragno* che determina il punto di vista da cui si narra la storia e l'aspirazione a vivere esperienze adulte. Come lui, i personaggi inventati da Vasta e da Vinci sono caratterizzati dal medesimo desiderio che si perverterà, tuttavia, in un'obbedienza tribale e in uno svuotamento di senso del gioco corporeo dagli esiti tragici. Alla prossimità tematica fa da contraltare una netta differenziazione espressiva: allo stile semplice, colloquiale di Vinci, che non rinuncia comunque a un dettato concreto e preciso tanto più che a parlare sono ragazzini alla scoperta del corpo, si contrappone quello «antitradizionale» (Matt) di Vasta che attribuisce ai suoi giovani protagonisti la capacità di riappropriarsi degli stilemi brigatisti per leggere, interpretare e cercare di sovvertire la soffocante realtà provinciale in cui vivono.

La successiva coppia di testi, *La ferocia* e *Violazione*, implica fin dal titolo una lettura impietosa sia del rapporto uomo-natura sia della legge etologica che regola le relazioni tra esseri umani. I modelli cui gli autori guardano sono assai diversi: Lagioia mescola l'influsso dei grandi maestri del realismo italiano e russo (Federico De Roberto e Fëdor Dostoevskij in particolare) e del modernismo con quello di 'padri visuali' della contemporaneità, come il regista David Lynch; da parte sua Sarchi rimane legata a riferimenti prevalentemente leopardiani, mediati dallo sguardo di un altro autore marchigiano attento al rapporto artificiale-naturale, Paolo Volponi. Lo spazio mutato cui i romanzi di Lagioia e Sarchi danno ampia rappresentazione evidenzia i tratti comuni della mercificazione e dell'abuso nonostante coinvolga territori posti a latitudini diverse: si passa, infatti, dall'area mediterranea della Puglia ai calanchi appenninici dell'Emilia. La rilevazione della metamorfosi paesaggistica avviene per lo più dagli attraversamenti automobilistici di

strade periferiche e tangenziali, luoghi per antonomasia dell'impermanenza contemporanea. Per ciò che riguarda le strategie finzionali, i due romanzi – entrambi tripartiti - presentano più di un tratto in comune: a un narratore eterodiegetico che racconta attraverso l'assunzione di punti di vista variabili, si affianca la rivisitazione del genere della *family saga*, contaminato con il dramma a forti tinte. Le parabole delle famiglie Draghi e Salvemini – protagoniste rispettivamente di *Violazione* e di *La ferocia* - si accompagnano a una rivisitazione del passato che, mentre attesta gli esiti odierni di meccanismi sociali e antropologici avviati negli anni del *boom*, dà luogo a un differente trattamento del tempo: progressivo e sostanzialmente consequenziale il primo; costruito su ricorrenti andirivieni tra presente e passato e su una continua riproposizione, da differenti punti di vista, di *tranches de vie* relative alla famiglia Salvemini, il secondo.

Infine, confrontando *Ogni promessa* di Andrea Bajani e *La gemella H* di Giorgio Falco si sono potute rilevare diverse modalità di rimozione di traumi legati ad un medesimo fatto storico, il secondo conflitto mondiale, rivisitato alla luce di una generazione 'post-trauma'. In *Ogni promessa* l'indagine del protagonista sulla rimozione domestica della figura del nonno, impazzito dopo la campagna di Russia, prende avvio alla sua morte e finisce per svelare, grazie all'incontro con un 'doppio' dell'uomo e a un viaggio in quei luoghi, una rimozione storica più ampia e collettiva, relativa agli orrori compiuti dai soldati dell'ARMIR. Ne *La gemella H* la solidità economica della famiglia Hinner, originatasi grazie a una speculazione immobiliare compiuta nell'ovattata e compiacente 'zona grigia' di una cittadina della Baviera degli anni Trenta, si consolida sulla riviera romagnola del dopoguerra. La presenza del 'doppio', incarnato dalle gemelle Helga e Hilde, testimonia l'opposta volontà di accettare opportunisticamente la rimozione da parte della prima e, viceversa, il desiderio della seconda di affrontare i nodi irrisolti del passato. La vicenda familiare, che si protrae dagli anni Trenta ai giorni nostri, svela inoltre il momento d'origine della cultura dei consumi, egemonica fino a oggi. Dal punto di vista formale, i due romanzi presentano un trattamento del tempo decisamente non lineare, reso ancora più discontinuo, in Falco, dall'inserzione di digressioni importanti come quella dell'Uomo di Lenhart, vera e propria *mise en abyme* dell'intero romanzo. Per ciò che concerne la mediazione narrativa, *Ogni promessa* di Bajani presenta un racconto in prima persona, mentre Falco dà vita non solo a un'alternanza tra narratore etero e omodiegetico, ma anche alla presenza di molteplici io-narranti. In questo confronto spicca anche l'opposta tonalità stilistica e linguistica dei narratori, come se Falco e Bajani occupassero rispettivamente i due poli di una scala graduata che va dallo stile antilirico del primo, modellato fin dal suo esordio su Elio Pagliarani, a uno stile lirico, prediletto dal secondo anche per la lunga frequentazione con la poesia, in particolare con quella di Giorgio Caproni.



## PARTE PRIMA – MAPPE DELL'ESTREMO CONTEMPORANEO (1996-2016): FORME E PERIODIZZAZIONE

### I. IL CAMPO DELLA PROSA CONTEMPORANEA

#### 1. Arco cronologico

##### 1.1 Anni Zero

Un lavoro che si interroghi sulla prosa dell'estrema contemporaneità<sup>1</sup> impone fin da principio l'individuazione dei suoi confini temporali e delle ragioni che inducono a proporre determinate coordinate cronologiche. A questo riguardo due sembrano essere le questioni che necessitano di una riflessione preliminare: la formula, ampiamente diffusa ma in parte impropria, 'narrativa/narratori degli anni Zero' e la tenuta della «svolta simbolica»<sup>2</sup> del 2006, anno della pubblicazione di *Gomorra* e dell'avvio del cosiddetto 'caso Saviano'.

È Andrea Cortellessa ad aver motivato il ricorso a questa definizione sia nel saggio compreso nel volume collettaneo *dove siamo? nuove posizioni della critica letteraria* (2010) sia nell'*Introduzione* all'antologia *La terra della prosa* (2014) che porta come sottotitolo *Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*.

Se lo 'zero' suggerisce di per sé una «cesura non emendabile», nel breve saggio del 2010 Cortellessa distingue tra 'l'anno Zero', «luogo del resettamento»<sup>3</sup> che segue una catastrofe, e 'gli anni Zero'; fatta questa distinzione, per periodizzare la più stretta contemporaneità il critico mantiene comunque sostanzialmente saldi i confini del decennio:

Chiamare in questo modo un decennio configura infatti un luogo paradossale: qualcosa che è insieme

---

<sup>1</sup> La nozione di *extrême contemporain* in riferimento alle prose narrative più recenti è stata adottata per la prima volta da un gruppo di francesisti - ora riuniti nel GREC diretto da Matteo Majorano (<http://www.grecart.it/it/> data ultima consultazione 8 ottobre 2016) - prendendo spunto da una prosa poetica dello scrittore Michel Chaillou, *L'extrême-contemporain, journal d'une idée* (1987) in cui l'espressione fissava nella mutevolezza e nell'inafferrabilità le caratteristiche del presente. La categoria, dai confini temporali aperti, dal carattere descrittivo, comprensiva di prose di vario genere (testimoniali, documentaristiche, autofinzionali, finzionali) e di tematiche altrettanto varie (ad esempio la rielaborazione dei traumi storici e la rappresentazione del lavoro) può risultare utile anche a proposito della contemporaneità italiana. In questa accezione non militante, volta a denominare il presente letterario accolto nella sua difformità, l'etichetta verrà utilizzata in questo lavoro. Cfr. M. Chaillou, *L'extrême-contemporain, journal d'une idée* in Po&sie, XLI, 1987, pp. 5-6 e M. Majorano, *Il Novecento e la letteratura francese. Un secolo per uscire dalla crisi* in *Le forme della narrazione del Novecento. Letteratura, cinema, televisione, fumetto, musica. Atti delle Rencontres de l'Archet. Morgex, 10-15 settembre 2012*, Torino, Pubblicazioni della Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - onlus», 2013, pp.26-39.

<sup>2</sup> «Senza che il suo autore probabilmente lo volesse, *Gomorra* ha segnato, qualunque sia il suo valore letterario, una svolta simbolica che non è possibile sottovalutare» in R. Luperini, *Otto tesi sulla condizione attuale degli intellettuali* in «Allegoria», XXIII, 2011, n. 64, p. 14.

<sup>3</sup> A. Cortellessa, *Intellettuali, Anni Zero* in A. Cortellessa, G. Alfano, M. Di Gesù, D. Dalmas, D. Scarpa, S. Jossa, *dove siamo? nuove posizioni della critica letteraria*, Palermo, :duepunti edizioni, 2011, pp. 15-16.

un punto (l'anno Zero) e un'estensione (un periodo di dieci lunghi anni). [...] Naturalmente luogo simbolico per eccellenza degli Anni Zero è quello al quale – dopo l'attentato dell'11 settembre 2001 – è stato dato il nome di *Ground Zero*. [...] Gli Anni Zero sono un luogo paradossale perché sono un tempo postremo, un “resto”, il *supplemento* di un non-tempo che coincide con la faglia, l'evento catastrofico, il disastro.<sup>4</sup>

In seguito, con l'antologia,<sup>5</sup> Cortellessa propone un ampliamento dell'arco temporale dovuto a «un'inaspettata primavera della nostra narrativa»;<sup>6</sup> ne *La terra della prosa* confluiscono così trenta scrittori scelti sulla base del «loro *floruit*»<sup>7</sup> avvenuto tra il 1999 e il 2013 e perciò oltre i limiti *a quo/ad quem* del decennio. Per selezionare il suo *corpus* Cortellessa non segue, dunque, criteri generazionali o geografici ma preferisce individuare il momento in cui essi sono usciti dalla fase di apprendistato per pervenire a prove mature. Lo studioso è consapevole che, così facendo, si ha «il vantaggio di fotografare *la condizione storica* dell'esperienza di ciascun autore»<sup>8</sup> ma lo svantaggio di perdere di vista una visione prospettica che permetta un confronto tra gli autori ‘nuovi’ e quelli delle generazioni precedenti: per Cortellessa il problema si pone, in particolare, a proposito del corposo nucleo di narratori esordienti negli anni Novanta, decennio sostanzialmente trascurato dalla critica.<sup>9</sup>

Per tornare allo sfondamento temporale dell'antologia rispetto ai confini degli anni Zero, i testi degli scrittori che il curatore ha deciso di includere *ex novo* nella seconda versione del suo lavoro,<sup>10</sup> vi entrano in virtù del fatto che «vengono appunto da lontano, cresciuti nel tempo e col tempo [...] risalgono a quegli anni dai quali siamo usciti».<sup>11</sup> Per il critico romano, dunque, la periodizzazione del presente è chiara e dà luogo a una fase storico-letteraria, ormai definita e conclusa, all'insegna del collasso delle poetiche postmoderniste e della dispersione della tradizione:

quelli che sono appena finiti – a differenza del decennio precedente - sono stati anni privi di *tendenza*. Ma non credo che questo debba abbatterci. [...] I tempi *iniziali*, quelli che aprono, sono al contrario centrifughi: tempi in cui i percorsi si devono ancora precisare, le urgenze circolano allo stato latente. [...] in questi anni, seguiti alla compressione e all'implosione, davvero abbiamo assistito a una

---

<sup>4</sup> Ivi, pp.16-17.

<sup>5</sup> Pubblicata in una prima versione nel 2012 sulla rivista «*L'Illuminista*», l'antologia è stata ampliata e riedita, due anni dopo, per i tipi di un editore indipendente, L'Orma.

<sup>6</sup> A. Cortellessa, *Introduzione* in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, Roma, L'Orma, 2014, p. 10.

<sup>7</sup> Ivi, p. 21.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> «Il problema non è tanto quello dei “maestri” degli anni Settanta e Ottanta [...], ma soprattutto quello degli autori affermatosi negli anni Novanta. Riguardo ai quali non si può che registrare un “buco” storico-antologico che sarebbe decisamente il caso di colmare [...]. Per fare l'esempio più macroscopico, è un peccato che la formula qui adottata non consenta di leggere “insieme” Walter Siti e i diversi autori “fioriti” dopo *Scuola di nudo* ma che hanno guardato soprattutto a *Troppi paradisi* o al *Contagio*» in Ivi, pp. 21-22.

<sup>10</sup> Si tratta di Valerio Magrelli, Mariano Bàino, Gherardo Bortolotti, Davide Orecchio, Emmanuela Carbé.

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

*dispersione*. Alla fase cioè del primo rilascio: espansione e deriva, senza direzione apparente, dei materiali più vari e eteroclitici.<sup>12</sup>

Nel 2011 «Allegoria» dedica a «La letteratura degli anni Zero» il numero 64,<sup>13</sup> precisando nell'*Editoriale* che «l'etichetta cronologica [...] è di comodo».<sup>14</sup> In questa occasione Raffaele Donnarumma prende le distanze dalla dicitura 'anni Zero' e dalla tendenza a ricostruire la storia per decenni spostando la cesura a metà degli anni Novanta e introducendo la nozione, già diffusa in ambito francese, di ipermodernità:<sup>15</sup>

Gli anni Zero, se per essi dobbiamo intendere una nuova fase culturale e letteraria della contemporaneità, cominciano a metà degli anni Novanta: non con l'inizio del nuovo millennio, che è una data di comodo, e neppure con l'11 settembre 2001, che infatti si presta a una lettura postmoderna o, al contrario, sancisce mutamenti già avviati.<sup>16</sup>

I nessi tra fenomeni culturali e fatti storici su cui alcuni critici e scrittori<sup>17</sup> hanno insistito non convincono Donnarumma: prendendo «congedo dal postmoderno»<sup>18</sup> lo studioso dichiara che è mutata la posizione dell'intellettuale, «chiamato a prendere la parola sul presente».<sup>19</sup> La categoria di ipermodernità non si risolve,

---

<sup>12</sup> Ivi, p.64. Francesco Longo, recensendo la versione del 2012 dell'antologia sul sito «minima&moralia» ne ravvisa il limite maggiore nell'«allergia» del curatore per la forma romanzo: «La forma-romanzo non è gradita, lo si evince dalla tipologia delle scritture apprezzate. È meglio se si è autori di libri "inclassificabili", è ben visto un "background poetico" o "una poetica ibridante", è ottimo aver scritto reportage narrativi.» F. Longo, *Allergici ai romanzi* in «minima&moralia», 20 giugno 2012, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/allergici-ai-romanzi/> (Data ultima consultazione 14 giugno 2016).

<sup>13</sup> La sezione, curata da Raffaele Donnarumma e Guido Mazzoni, comprende i seguenti interventi: R. Luperini, *Otto tesi sulla condizione degli intellettuali*, R. Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, A. Cortellessa, *La terra della prosa* (anticipazione dell'Introduzione all'antologia omonima), G. Policastro, *L'editoria degli anni Zero nel circuito chiuso della comunicazione "culturale"*, G. Simonetti, *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata italiana nella narrativa degli anni Zero*, D. Giglioli – G. Policastro, *A partire da Senza trauma. Conversazione sulla critica* in «Allegoria», XXIII, 2011, n.64, pp. 7 -132.

<sup>14</sup> Ivi, p. 7. Il concetto viene ribadito da Donnarumma anche in *Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani* in «Allegoria», XXV, 2013, n. 67, pp. 185-199 (ora che al link <http://www.allegoriaonline.it/index.php/anticipazioni/621-il-faut-etre-absolument-hypermodernes-una-replica-a-remo-ceserani.html> (Data ultima consultazione 20 dicembre 2015) dove si legge a proposito dell'espressione 'anni Zero' che si tratta di: «una formula di comodo, senza alcuna patente di proprietà storiografica, utile per mettere provvisoriamente insieme studiosi di orientamenti e idee diverse a discutere di contemporaneità.»

<sup>15</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 101-106.

<sup>16</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno* in «Allegoria», XXIII, 2011, n. 64, p. 15. Poco oltre il critico si chiede: «Che nome dare a questo cambiamento, che sta in un atteggiamento diverso rispetto al dominio e all'arroganza del tardocapitalismo, anziché in una trasformazione radicale di quei modi di produzione?» Ivi, p. 17. Il presente saggio è poi confluito, con alcune modifiche, nel volume R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit.

<sup>17</sup> Cfr. C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002; *Scrivere sul fronte occidentale*, a cura di A. Moresco-D. Voltolini, Milano, Feltrinelli, 2002; R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida Editore, 2005. Anche Alberto Casadei accenna a un possibile legame, pur senza ipostatizzarlo, tra i fatti del 2001 e i successivi mutamenti culturali: A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 74.

<sup>18</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit, p. 99.

<sup>19</sup> Ivi, p. 107.

perciò, in sterile nomenclatura o in un gioco di prefissi, ma implica «un vistoso mutamento anche nella scelta dei temi di rappresentazione»,<sup>20</sup> allude a una continuità, magari esasperata, delle logiche della modernità (la contraddizione e il conflitto in primo luogo) considerate postume da chi pensava a un mondo pacificato dal mercato e anestetizzato dalla simulazione:

Da un lato, il processo che si è imposto dal secondo dopoguerra ha subito un'accelerazione e un'espansione planetaria che ne dichiarano il trionfo; e dall'altro sono caduti l'ironia, l'*anything goes* e il *laissez faire* postmoderni nei quali molti hanno riconosciuto un'ideologia organica a quegli anni [...]. Se allora il postmoderno si è pensato come l'epoca della fine della storia e dei conflitti, in questa nuova fase la storia si è rimessa in moto, i conflitti prendono di nuovo a manifestarsi, l'attrito tra vita intellettuale e assetti politico-economici è tornato a essere produttivo [...]. Secondo questa ipotesi, siamo entrati nell'età ipermoderna.<sup>21</sup>

Questa proposta storiografica, a differenza di quella di Cortellessa, non solo anticipa di alcuni anni la svolta seguita alla fine del postmoderno ma, soprattutto, non considera chiusa quella fase con il passaggio agli anni Dieci del Duemila.<sup>22</sup>

Allo stato attuale delle cose è plausibile affermare che la formula 'anni Zero' venga usata per lo più come contenitore per nominare la narrativa dell'estremo contemporaneo: Ferroni - seppure con un implicito e severo giudizio di valore -, Simonetti, Santoro, Zinato la esibiscono nei titoli e nel corpo dei loro lavori<sup>23</sup> come un'etichetta ormai acquisita dagli studiosi del settore. Il concetto di ipermodernità, seppure più convincente e più articolato, appare invece più discusso<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., pp. 100 - 101.

<sup>22</sup> «Come si sarà capito quello che mi interessa è una storia di lunga o media durata: per limitarci alla cultura, alle arti e alla letteratura (che sono il mio oggetto specifico), modernismo, postmoderno e ipermoderno stanno tutti dentro una stessa epoca che muta, e vi rispondono in modi radicalmente opposti e contrastivi, talvolta conservando alcuni tratti comuni.» R. Donnarumma, *Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani*, cit.

<sup>23</sup> Cfr. G. Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma-Bari, Laterza, 2010; *Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa degli anni Zero*, a cura di V. Santoro, Macerata, Quodlibet, 2010; *Editoria e critica in Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, a cura di A. Afriso e E. Zinato, Roma Carocci, 2011, pp. 75-115; G. Simonetti, *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero*, cit., pp. 97- 124; G. Simonetti, *Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni Zero* in «Between», III, n. 5, 2013 consultabile al link <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1004> (Data ultima consultazione 17 dicembre 2015); E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015, p.14; M. Marsilio - E. Zinato, *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero* in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 18: *Poetiche per il XXI secolo*, 2015, pp. 244-268. (<http://www.lietocolle.com/2015/04/poetiche-per-il-xxi-secolo-lultimo-numero-di-ulisse-e-online-n18-anno-2015/> - Data ultima consultazione 17 dicembre 2015)

<sup>24</sup> «Elaborata in Francia soprattutto da pensatori e sociologi come Paul Virilio e Gilles Lipovetsky per primi, quindi Jean Serroy, Nicole Aubert e Sébastien Charles [...], la categoria di ipermodernità ricorre in due accezioni diverse. Da un lato, anche se minoritariamente, è alternativa e antagonista rispetto al postmoderno, poiché intende spiegare in modo differente fenomeni che siamo soliti riferire a quello, e che infatti ne occupano lo stesso ambito cronologico; dall'altro, designa invece uno spazio che si è aperto dopo il postmoderno, sostituendolo. [...] Nell'interpretazione dei suoi studiosi, l'ipermoderno non segna una frattura netta, violenta e polemica rispetto al postmoderno come appunto il postmoderno aveva voluto fare con la modernità, ma è uno scivolamento rispetto ad esso e può a tratti sovrapporsi»

## 1.2 Dal 2006: raccontare prima e dopo *Gomorra*

Se nessuno dei critici fin qui citati ha additato nella pubblicazione di *Gomorra* di Roberto Saviano il termine *a quo* per inaugurare una proposta di storicizzazione del presente, ignorare la portata del caso non è tuttavia possibile.<sup>25</sup> Sintomatica, a questo proposito, la raccolta di saggi curata da Paolo Giovannetti e significativamente intitolata *Raccontare dopo Gomorra. La narrativa italiana in undici opere (2007-2010)*, dove l'espressione 'dopo *Gomorra*' suggerisce quanto il libro di Saviano – e l'ampia e accesa discussione che ne è scaturita – abbia inciso tanto sui prosatori quanto sui critici. Neppure il lavoro di Giovannetti punta a dare all'apparizione di *Gomorra* una valenza periodizzante: il suo obiettivo dichiarato è, infatti, riflettere sulle scritture del presente per «sondare lo stato di salute di un sistema letterario, nel suo versante narrativo».<sup>26</sup>

Parimenti significativo appare, allora, anche il titolo *Prima di Gomorra* apposto da Mario Barenghi alla sua *Prefazione* a un volume dedicato ai dispositivi narrativi della *non fiction*, su cui si avrà modo di soffermarsi. In queste pagine introduttive si legge:

Il libro di Saviano costituisce il coronamento del lavoro di un'intera generazione di scrittori: retrospettivamente, quella stagione della narrativa italiana, segnata dall'opzione per la scrittura d'inchiesta e di testimonianza, acquista una fisionomia chiara e riconoscibile.<sup>27</sup>

Misurarsi con l'opera di Saviano pare, pertanto, inevitabile per chiunque si confronti con la prosa dopo il 2006: se *Gomorra* non può «reggere tutto intero il peso di un mutamento e di una fase letteraria e culturale»,<sup>28</sup> pur rappresentando quella eccezionalità che lo fa risaltare come un inequivocabile sintomo del cambiamento, l'omissione di Saviano da una «cartografia letteraria degli anni Zero»<sup>29</sup> impedirebbe di comprendere le scelte di coloro che con *Gomorra* si sono posti in situazione dialettica o polemica.<sup>30</sup> Del resto, il libro di Saviano non

---

R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., pp. 101-103. Per quanto riguarda le critiche al concetto di ipermodernità in ambito italiano cfr. R. Ceserani, *La maledizione degli "ismi"* in «Allegoria», XXIV, 2012, n.65/66, pp. 191-213.

<sup>25</sup> Lungi qui dal poter passare in rassegna tutto il dibattito suscitato dal caso Saviano, si rimanda a F. Migliaccio, *Gomorra: scrittura, parola, realtà. Per un bilancio dell'opera di Roberto Saviano*, tesi di laurea consultabile in «Academia.edu», <http://unito.academia.edu/FrancescoMigliaccio> (Data ultima consultazione 17 dicembre 2015): in particolare per le varie posizioni assunte dagli intellettuali nella disputa si rimanda al cap. I.

<sup>26</sup> P. Giovannetti, *Introduzione* in P. Giovannetti, M. Marcon, F. Pennacchio, G. Signorin, *Raccontare dopo Gomorra. La narrativa italiana in undici opere (2007-2010)*, a cura di P. Giovannetti, Milano, Unicopli, 2011, p. 7. Gli autori presi in considerazione sono Babsi Jones, Tommaso Pincio, Ascanio Celestini, Nicola Lagioia, Rosa Matteucci, Antonio Moresco, Gabriele Frasca, Simone Sarasso, Giulio Mozzi, Vitaliano Trevisan.

<sup>27</sup> M. Barenghi, *Prima di Gomorra* in S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011, p. 9.

<sup>28</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 24.

<sup>29</sup> *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit. p. 594.

<sup>30</sup> In situazione dialettica con Saviano si pone Babsi Jones: cfr. B. Jones, *Sappiano le mie parole di sangue*, Milano, Rizzoli, 2007; istituisce un rapporto più problematico con l'autore di *Gomorra* Antonio Pascale: cfr. A. Pascale, *Il responsabile*

è stato il precursore di una nuova stagione narrativa ma, piuttosto, l'esempio più eclatante di un fenomeno che, per Palumbo Mosca, ha avuto avvio fin dagli anni Novanta. *Gomorra*, dunque, da una parte ha attirato «un poco tardivamente» l'interesse dei critici su «narrazioni attente al tempo e alla società contemporanei»<sup>31</sup> come quelle di Veronesi, Franchini, Albinati, Affinati; dall'altra ha ottenuto «il consenso di un pubblico sconfinato» ridando vigore a una «letteratura neopopolare che combatta le sue buone battaglie con l'uso di un linguaggio spregiudicatamente spettacolarizzato, dai rudi contrasti chiaroscurali».<sup>32</sup>

Il 2006 andrà tenuto presente allora non tanto come *terminus a quo* per un'ipotesi di periodizzazione, quanto piuttosto per la fortuna sia di pubblico sia di critica di cui la *non fiction* ha goduto a posteriori nelle scritture più recenti.

### 1.3 Una proposta di periodizzazione per l'estremo contemporaneo

Un tentativo di proporre svolte e cesure, per quanto possa risentire di uno sguardo presbite per la vicinanza rispetto all'oggetto dell'indagine, va dunque azzardato. Per quanto non si abbia la pretesa di proporre in questa sede un canone dell'estrema contemporaneità letteraria, è opportuno ricordare che fare storiografia del presente – pur nella «fatica dei concetti»<sup>33</sup> – è di vitale importanza per tutti i soggetti che in essa sono coinvolti - scrittori, studiosi, insegnanti, studenti, editori, organizzatori di cultura -:

Quello che tiene insieme un'età culturale, nei suoi contrasti, è la posta in gioco, cioè quello su cui si dibatte. Una storiografia utile sa allora individuare quel nodo di problemi dalla pluralità di risposte che ne viene. [...] L'efficacia di una ricostruzione storiografica si muove allora non sulla pura verifica dei dati, che ammettono per statuto di essere messi in costellazioni differenti, ma sulla sua capacità persuasiva: quanto più si rende ragione dell'unità del panorama, dei suoi accidenti, delle sue deviazioni, tanto più si può sperare di ottenere udienza.<sup>34</sup>

Fissare dei confini cronologici permette, allora, al di là dei singoli giudizi di valore, di mappare e vagliare la produzione italiana in prosa attraverso coordinate temporali legate non solo all'ambito culturale ma anche a fattori di ordine storico-sociale: in altre parole, si tratta di individuare «la dinamica dei campi»<sup>35</sup> della cultura odierna, tanto più che nella seconda metà degli anni Novanta si inaugura un rapporto di subalternità della

---

dello stile in *Il corpo e il sangue d'Italia. Otto inchieste da un paese sconosciuto*, a cura di C. Raimo, Roma, minimum fax, 2007, p. 81. Il saggio di Pascale è stato poi ampliato e ripubblicato in veste autonoma in A. Pascale, *Questo è il paese che non amo. Trent'anni nell'Italia senza stile*, Roma, minimum fax, 2010.

<sup>31</sup> R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014, pp. 11-12. Cfr. S. Ricciardi, *Gli artificieri della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, cit.

<sup>32</sup> V. Spinazzola, *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2012, p. 20.

<sup>33</sup> R. Donnarumma, *La fatica dei concetti. Ipermodernità, postmoderno, realismo* in «Between», IV, n. 8, 2014, p. 8 in <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1377> (Data ultima consultazione 16 agosto 2015).

<sup>34</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dova va la narrativa contemporanea*, cit., pp.229-230.

<sup>35</sup> P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 229 e ss.

letteratura rispetto all'invasione degli altri media. Un mutamento significativo nella narrativa italiana è ravvisabile, a questo riguardo, fin dal 1996:<sup>36</sup>

La narrativa italiana cambia davvero assetto solo nel momento in cui accetta di operare in un ordine culturale mutato, irriducibile alle certezze della tradizione e al buon gusto umanistico. Intorno alla metà degli anni Novanta una parte consistente della narrativa italiana sceglie più o meno compattamente e con dosi variabili di autocoscienza di adeguarsi al progetto estetico formulato dai linguaggi audiovisivi, di deporre ogni pretesa imperialistica, di accettare finalmente un confronto con i media che dopotutto è anche tecnologico.<sup>37</sup>

La concorrenza che la letteratura subisce da parte di linguaggi narrativi più pervasivi come il cinema, la televisione, il web induce i narratori di questo periodo a assumere quella che è stata definita «estetica della velocità»:<sup>38</sup> da una parte la tendenza all'accumulo di scene a ritmo di *zapping* e l'imperativo all'emozione forte e alla violenza ravvisabili nelle pagine dei Cannibali,<sup>39</sup> dall'altra l'«energia» che autori come Baricco sembrano trarre dall'abitudine «a venire a patti con le regole della comunicazione».<sup>40</sup> Con l'approdo al nuovo millennio, la frammentarietà e la spinta centrifuga sembrano farsi cifra costitutiva dell'esperienza narrativa di autori come 'il primo' Lagioia<sup>41</sup> o Emanuele Trevi,<sup>42</sup> mentre la discontinuità semiotica entra nelle pagine di scrittori che, sul modello di Sebald, interrompono la narrazione con disegni, foto, rinvii a oggetti concreti e a una geografia reale;<sup>43</sup> infine, la sempre più frequente commistione di inserti tratti da documenti reali in narrazioni ibride<sup>44</sup> è un ulteriore segnale di un modo di raccontare nel quale la «velocità, simmetricamente, si mette al

<sup>36</sup> Cfr. G. Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996 – 2006)* in «Allegoria», XX, 2008, n. 57, pp. 95-136. Si tratta del numero della rivista che ha dato avvio al dibattito sul cosiddetto 'ritorno al reale'.

<sup>37</sup> Ivi, p. 99.

<sup>38</sup> Ivi, p. 97.

<sup>39</sup> A proposito dei Cannibali, e in particolare di Ammaniti, si parla di un'esperienza «di violenza estetizzata» in A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 72. Cfr. *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, a cura di D. Brolli, Torino, Einaudi, 1996.

<sup>40</sup> G. Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996 – 2006)*, cit., p. 99.

<sup>41</sup> Cfr. N. Lagioia, *Millenovecentonovantadue* in *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*, a cura di N. Lagioia e C. Raimo, Roma, minimum fax, 2015, pp. 274 – 291. Si precisa che la prima edizione dell'antologia, uscita nella collana "Nichel" è del 2004. Anche *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)* (2001) e *Occidente per principianti* (2004) di Lagioia hanno un andamento discontinuo e frammentario secondo la lettura che ne dà Simonetti.

<sup>42</sup> Cfr. E. Trevi, *Senza verso. Un'estate a Roma*, Bari-Roma, Laterza, 2005.

<sup>43</sup> Cfr. E. Trevi, *Via Merulana reloaded e altri luoghi scritti di Roma* e G. Pedullà, *Le pietre di Mosca. Padri e figli nella Russia dei Melnikov e dei Luzbkov* in *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*, a cura di N. Lagioia e C. Raimo, cit., rispettivamente pp. 150-170 e pp. 232-254. Vale qui la pena di segnalare che l'antologia curata da Lagioia-Raimo contiene anche una *graphic novel* di R. Falcinelli-M. Poggi, *Il maiale* Ivi, pp. 151 – 197.

<sup>44</sup> Cfr. R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, cit., pp. 29-35, dove si argomenta una sorta di 'funzione-Sciascia' nella gestazione di questo tipo di narrativa ibrida, evidente nella volontà dello scrittore siciliano di essere 'fuori dalla vulgata' rispetto alla interpretazione della storia: «Allo scrittore/intellettuale portatore [...] dell'utopia di "una ragione non autoritaria, rivolta verso nuove e sconosciute frontiere di libertà" è dunque affidato il compito di essere, come Sciascia dice di se stesso, "l'intellettuale più 'disorganico' o 'anorganico' che ci sia", in grado di sviluppare una riflessione diversa da quella vulgata, perché più complessa e consapevole» Ivi, p. 29.

servizio del realismo, diventando componente essenziale di una resa fedele della febbrile esperienza contemporanea»: <sup>45</sup> esemplare, a questo proposito, *L'abusivo* (2001) <sup>46</sup> di Franchini.

La metà degli anni Novanta può allora a buon diritto essere considerata come un momento di svolta, un discrimine nell'evoluzione della narrativa, in un mercato editoriale in profondo mutamento già dal decennio precedente, culminato nella pubblicazione di numerose «opere facili, costruite con schemi ormai sclerotizzati»: <sup>47</sup> l'ampio successo di una serie di romanzi del 1994 sta a testimoniarlo. <sup>48</sup> Al polo opposto, parallelamente allo sperimentalismo delle scritture che, come si è detto, si ispirano a forme di cultura visuale, si registra, anche sul piano internazionale, una nuova attenzione per «l'esperienza di personaggi credibili, ritratti nella loro complessità psicologica e nel mezzo di rapporti e conflitti sociali e morali. La vita quotidiana è tornata ad essere lo scenario in cui si misura, in modo problematico e senza garanzie, la ricerca dei valori collettivi e il senso dei destini individuali». <sup>49</sup>

Del resto in Italia il panorama letterario comincia a farsi «mosso e variegato, benché ancora contraddittorio» <sup>50</sup> proprio in coincidenza con la fine della Prima Repubblica e con l'avvio del berlusconismo: basti ricordare, a questo proposito, la «modalità tardomodernista di interpretare la tradizione narrativa» <sup>51</sup> individuabile in Moresco e Cordelli e il tentativo di realizzare un «*novel* riattualizzato, spesso facendo ricorso all'autobiografia (vera o presunta)» <sup>52</sup> di cui sono esponenti autori assai diversi tra loro come Affinati, Franchini e Siti. Si tratta di narratori che, oltre a sintonizzarsi con una temperie letteraria internazionale decisamente mutata, <sup>53</sup> incarnano la reazione degli intellettuali e il loro mutamento di prospettiva rispetto al clima anche sociale e politico inauguratosi con la Seconda Repubblica: <sup>54</sup>

---

<sup>45</sup> G. Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996 – 2006)*, cit., pp. 115-116, dove si legge anche: «In questo quadro la novità non consiste quindi nel ricorso all'inserto, quanto al suo configurarsi come frammento di bruta quotidianità, oggetto extratestuale scagliato nel racconto per creare frizione tra vero e fittizio: il fascino del discontinuo – e spesso dell'aleatorio – si fonde a quello del frammento del reale.»

<sup>46</sup> Cfr. A. Franchini, *L'abusivo*, Venezia, Marsilio, 2001. L'autore, intrecciando narrazione, brani tratti dalle deposizioni giudiziarie e stralci di articoli, vi ricostruisce il caso dell'amico Giancarlo Siani, il giornalista partenopeo ucciso nel 1985 dalla camorra a 26 anni a causa dell'attività svolta per «Il Mattino» di Napoli.

<sup>47</sup> V. Spinazzola, *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, cit., pp. 15-16.

<sup>48</sup> A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 55 e p. 63. I romanzi cui si fa riferimento sono: *Va' dove ti porta il cuore* di Susanna Tamaro, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Enrico Brizzi, *Tutti giù per terra* di Giuseppe Culicchia, *L'isola del giorno prima* di Umberto Eco, *Novecento. Un monologo* di Alessandro Baricco, *La forma dell'acqua* di Andrea Camilleri.

<sup>49</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., pp. 61-62.

<sup>50</sup> A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 74.

<sup>51</sup> Ivi, p. 75.

<sup>52</sup> Ivi, pp. 74-75.

<sup>53</sup> Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., pp. 61-62 e pp. 109 – 117.

<sup>54</sup> «La discesa in campo di Berlusconi, nel 1994, cambia la posizione di molti intellettuali: quando un giorno, dopo le cronache, verrà scritta la storia del berlusconismo, essa dovrà prevedere anche un capitolo sulla retorica dell'opposizione grazie a cui scrittori e registi cercano forme di partecipazione civile, di denuncia, di dissenso» Ivi, p. 60.



L'intellettuale o il narratore che discute le trasformazioni antropologiche in atto, i conflitti etnici o la criminalità organizzata lo fa da solo, senza garanzie ideologiche, privo di tutele partitiche, in cerca di un'udienza trasversale.<sup>55</sup>

Questi scrittori prendono le mosse dal recupero del valore gnoseologico e etico del romanzo, considerato «lo strumento privilegiato per la conoscenza della realtà, e un elemento fondamentale per la formazione etica individuale».<sup>56</sup> Pertanto la ricerca di modalità narrative volte a «ristabilire il vero»<sup>57</sup> si realizzano in una forma di «romanzo ibrido»<sup>58</sup> che si colloca decisamente dopo la metà degli anni Novanta. Questo discrimine cronologico diviene perciò il termine *a quo* anche per la proposta di periodizzazione che funge da presupposto al presente lavoro.

La pretesa di definire il confine *ad quem* risulterebbe invece meccanica e criticamente improduttiva: fin dal suo conio, l'etichetta 'estremo contemporaneo' allude a una produzione letteraria «mutevole e [che] procede con il trascorrere degli anni».<sup>59</sup> Lo stesso Chaillou scriveva nel suo suggestivo articolo del 1987:

L'extrême-contemporain? Ce qui est si contemporain, si avec vous dans le même temps que vous ne pouvez vous en distinguer l'apercevoir, définir son visage. L'extrême-contemporain, vous sans vous.<sup>60</sup>

Pare opportuno, dunque, che la cronologia resti aperta: oggi, infatti, sono operanti autori che, formati negli anni Novanta, oltrepassano con le loro opere i limiti del primo decennio del XXI secolo e, pur nelle differenti scelte di genere, di temi, di stile, mostrano un'aria di famiglia. Del resto i mutamenti culturali, come quelle storici, vengono da lontano, maturano in tempi lunghi, salvo manifestarsi magari in episodi che assumono al contempo il valore di sintomo rivelatore e di simbolo epocale (basti pensare al significato emblematico assunto dall'attentato alle Torri gemelle).<sup>61</sup> In particolare, con l'attraversamento delle prose, fittive e non, accolte in questa ricerca, si cercherà di mettere in luce come le tensioni inaugurate alla fine degli anni Novanta siano ancora vitali e, anzi, come la loro evoluzione stia dando luogo a un panorama letterario vario e interessante.

Resta la difficoltà che sia il lettore avveduto sia il critico incontrano a orientarsi in un campo culturale in cui

---

<sup>55</sup> Ivi, p.108.

<sup>56</sup> Cfr. R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, cit., p. 11.

<sup>57</sup> Ivi, p. 33.

<sup>58</sup> Ivi, p. 15.

<sup>59</sup> M. Majorano, *Il Novecento e la letteratura francese. Un secolo per uscire dalla crisi* in *Le forme della narrazione del Novecento. Letteratura, cinema, televisione, fumetto, musica. Atti delle Rencontres de l'Archet. Morgex, 10-15 settembre 2012*, cit. p. 29

<sup>60</sup> M. Chaillou, *L'extrême-contemporain, journal d'une idée*, cit., p. 6.

<sup>61</sup> Cfr. *Gli Anni Zero. 2001-2009: almanacco del decennio condensato*, a cura di C. Antonelli, Milano, Isbn, 2009. Nella copertina del volume, un'antologia di articoli e saggi che mirano a individuare, tra i tanti avvenimenti attraversati, il *quid* del decennio trascorso, spicca il disegno delle torri sotto attacco. C'è da chiedersi se gli attentati inferti alla città di Parigi il 13 novembre 2015 potranno assumere una valenza altrettanto significativa e simbolica.

il valore simbolico delle opere è spesso messo in discussione nella percezione del senso comune: in un mercato editoriale sovrabbondante<sup>62</sup> dove sono egemoni la narrativa di genere e d'intrattenimento,<sup>63</sup> dove l'etichetta 'romanzo' viene facilmente apposta per ragioni promozionali anche a testi che romanzi non sono; dove, infine, il mondo delle lettere viene spesso apparentato a quello dello spettacolo, gli «intellettuali sono una frazione dominata, perché comunque il potere economico è decisivo, però fanno parte del campo del potere [...] perché la conoscenza, la parola, la manipolazione della parola, la produzione di rappresentazioni ha un peso grandissimo nel funzionamento della società e anche della politica».<sup>64</sup>

Pertanto, nel dar conto della narrativa contemporanea si deve considerare il complesso ambito di interazioni che questa intrattiene con fenomeni che, con Bourdieu, si possono definire quali dinamiche del 'campo culturale', vale a dire come relazioni reciproche tra le istituzioni, le gerarchie e le settorialità che vi sono coinvolte,<sup>65</sup> *in primis* il ruolo che la critica letteraria ancora riveste.

## 2. Nuove posizioni della critica

Il campo della cultura con cui oggi ci si confronta è così radicalmente cambiato rispetto a quello di cinquant'anni fa che, per ridefinirne le caratteristiche, si ricorre di frequente alla metafora pasoliniana della 'mutazione antropologica'. Tra i fattori che, in questi decenni, hanno maggiormente influito sulla cultura umanistica, imponendole di riposizionarsi di volta in volta a seconda della mutata fisionomia della contemporaneità, vi sono la crescente diffusione e l'evoluzione dei *media* nonché la spettacolarizzazione della cultura:<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> Cfr. G. C. Ferretti – S. Guerriero, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a Internet 1925 – 2009*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 347-365.

<sup>63</sup> «L'invenzione romanzesca appare concepita come una macchina atta a produrre scosse emotive elettrizzanti ma non perturbanti: nessun vero attentato all'ordine psicosociale costituito. I generi narrativi accentuano la loro riconoscibilità enfatizzando i rispettivi connotati fisionomici, e con ciò stesso rassicurano il lettore che sta assistendo a una partita di gioco, ben regolamentata e impostata con perizia esperta» in V. Spinazzola, *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2012, p. 16. Cfr. anche D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.

<sup>64</sup> A. Boschetti, *La nozione di campo di Pierre Bourdieu* in «Il campo della cultura» <http://www.campodellacultura.it/conoscere/campo-della-cultura/sezione-quarta/la-nozione-di-campo-di-pierre-bourdieu/> (Data ultima consultazione 23 gennaio 2016).

<sup>65</sup> «Ogni campo produce la propria forma specifica di *illusio*, nel senso di coinvolgimento nel gioco che sottrae gli agenti all'indifferenza e li spinge e li dispone a operare le distinzioni pertinenti dal punto di vista della logica del campo, a distinguere ciò che è importante» in P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 303.

<sup>66</sup> Si segnala, a questo proposito, in assenza di uno specifico studio italiano, il volume di una italianista rumena dedicato alla 'spettacularizzazione della prosa italiana', diviso in tre parti dedicate rispettivamente alla controversa questione del canone letterario del Novecento, alle profonde trasformazioni intervenute nel mondo editoriale e nel pubblico grazie anche al fenomeno dei *best seller* e, infine, ai generi della prosa italiana che hanno avuto maggiori riscontri negli ultimi trent'anni. Il lavoro descrive i meccanismi sempre più complessi che caratterizzano l'attuale mondo della promozione della letteratura in Italia: cfr. O. Boșca-Mălin, *Spectacularizarea prozei italiene. Tendințe actuale în raport cu cititorii, lumea editorială și manifestările celebrative*, București, Editura Universității din București, 2011. Un'articolata recensione di M. Bulumete allo studio si trova in «Orizzonti culturali italo-romeni. Rivista interculturale bilingue», III/2013, n. 9,

Nei talk show sono sempre più frequenti gli ospiti invitati in quanto “autori di un libro”, sia esso di natura letteraria o meno: libro e costruzione del *personaggio* diventano reciprocamente funzionali, e negli spazi offerti a quella vasta ed eterogenea gamma trovano posto anche veri e propri scrittori, affermati o esordienti.<sup>67</sup>

Oltre alla dimensione televisiva, esiste una serie di fenomeni assai complessi e in continuo sviluppo che hanno contribuito a una decisa espansione dello *storytelling*<sup>68</sup> e generato, anche grazie a modalità espressive ‘pop’,<sup>69</sup> un numero di storie tale da far sentire il campo letterario «sempre meno “sicuro” di sé socialmente».<sup>70</sup> Ciò ha talvolta provocato in una parte degli intellettuali italiani alcuni arroccamenti in un «elitismo culturale» autopercepito «come forma di distinzione sociale»,<sup>71</sup> paradossalmente nel momento del suo tramonto.<sup>72</sup>

Per quanto riguarda più da vicino le forme letterarie si deve fare i conti con un mercato librario sempre più sovrabbondante: quest’ultimo, in particolare, appare modellato dalle esigenze del *packaging* e della ripartizione in super-generi;<sup>73</sup> è interessato non più solo al posizionamento sul mercato di *best e long seller* nazionali quanto piuttosto all’individuazione di *world-fiction* dal successo globale;<sup>74</sup> infine, si mostra sempre più incline alla realizzazione di concentrazioni editoriali che, di fatto, assumono «il controllo della parola».<sup>75</sup> In tale contesto, il venir meno della distinzione tardo-ottocentesca tra letteratura ‘alta’ e quella ‘di consumo’ a favore di una narrativa «di nobile intrattenimento», gradita a «un gruppo di lettori di media cultura» e capace di «rafforzare

---

disponibile al link [http://www.orizonturiculturale.ro/it\\_recensioni\\_Miruna-Bulumete.html](http://www.orizonturiculturale.ro/it_recensioni_Miruna-Bulumete.html) (Data ultima consultazione 18 gennaio 2016).

<sup>67</sup> G. C. Ferretti – S. Guerriero, *Storia dell’informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a Internet 1925 – 2009*, cit., p. 330.

<sup>68</sup> Cfr. R. Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2010; G. Ferraro, *Teorie della narrazione: dai racconti tradizionali all’odierno storytelling*, Roma Carocci, 2015; J. Gottschall, *L’istinto di narrare: come le storie ci hanno reso umani*, Torino, Bollati, Boringhieri, 2014; C. Petrucco-M. De Rossi, *Narrare con il digital storytelling a scuola e nelle organizzazioni*, Roma, Carocci, 2009.

<sup>69</sup> Si pensi in particolare a musica, fumetto, cinema, videoclip, pubblicità, *web*.

<sup>70</sup> G. Simonetti, *Declino e fine della letteratura “di una volta”. Alcune tendenze del romanzo italiano contemporaneo* in «Ricomporre l’infranto. Indagine sulle forme nello spazio letterario contemporaneo», 8 dicembre 2014, <http://ricomporeinfranto.com/?p=500> (Data ultima consultazione 31 dicembre 2015).

<sup>71</sup> P. Antonello, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell’Italia contemporanea*, cit., p. 61.

<sup>72</sup> Cfr. R. Luperini, *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 7-8.

<sup>73</sup> «Al medesimo principio di packaging editoriale risponde la tendenza, dominante dagli anni novanta nel linguaggio della produzione libraria, a ripartire tutte le opere in due super-generi: fiction e non fiction. L’industria internazionale del libro smista i prodotti in questi due “grandi scatoloni”: si tratta di un’operazione semplificante ma non innocente» in E. Zinato, *Editoria e critica in Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, cit., p. 92. ulla questione cfr. anche G. C. Ferretti – S. Guerriero, *Storia dell’informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a Internet 1925 – 2009*, cit., pp. 347 – 365 e E. Zinato, *Editoria e critica in Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, cit., pp. 91-93.

<sup>74</sup> Per l’esemplificazione di un caso di *world-fiction* ci si permette di rinviare al proprio lavoro sull’ultimo libro di Elena Ferrante: M. Marsilio, *Storia della bambina perduta: la fortuna controversa di una world-fiction italiana* in «laletteraturaenoi», 22 aprile 2015, <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/350-storia-della-bambina-perduta-la-fortuna-controversa-di-una-world-fiction-italiana.html> (Data ultima consultazione 7 gennaio 2016).

<sup>75</sup> Cfr. A. Schiffrin, *Il controllo della parola*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006. Sulle questioni qui elencate cfr. anche A. Cortellessa – L. Archibugi, *Senza scrittori*, Rai Cinema e Digital Studio, 2011.

i valori e le identità sociali già presenti»,<sup>76</sup> ha alimentato atteggiamenti contraddittori tra gli studiosi. Da un lato c'è la posizione di coloro che guardano all'aumentata ricezione dei testi letterari come a un fattore di democratizzazione culturale:

Siamo entrati definitivamente nell'epoca del professionismo. Ciò non implica una mortificazione dell'immaginario né nell'ambito delle potenzialità creative né delle attitudini ricettive, ma soltanto una loro disciplina che agevoli i rapporti reciproci. Tende a diminuire la distanza siderale tra la casta dei letterati e l'insieme anonimo dei fruitori; la pubblicazione di un libro è concepita [...] come la proposta di un servizio. Se ne avvantaggiano le dinamiche di mercato, come in tutte le attività di scambio fra una domanda e un'offerta.<sup>77</sup>

Dall'altro si registra la diffusa diffidenza da parte di alcuni critici per le scritture della contemporaneità: Pier Vincenzo Mengaldo in *Giudizi di valore* (1999) lamenta «nella recente [...] narrativa italiana una desolante incapacità di *rappresentare il nostro paese*»,<sup>78</sup> mentre Romano Luperini, in un articolo del 2004 comparso su «L'Unità» ha deprecato l'assenza di 'padri' tra i narratori contemporanei:

Nessuna eredità. Fortini, Sciascia, Volponi sono stati dimenticati. Pasolini è stato ridotto all'icona di un santino omosessuale e un po' trasgressivo; Calvino è diventato un classico per gli accademici e i professori di liceo [...]

È successo altre volte che la storia salti una generazione. Nasceranno nuovi scrittori, e si impadroniranno della nostra lingua (già lo stanno facendo) giovani intellettuali albanesi e magrebini.<sup>79</sup>

L'anno in cui si registrano le maggiori riserve sulla forma romanzo è il 2010: vengono infatti pubblicati i due *pamphlet* *Meno letteratura per favore!* di Filippo La Porta<sup>80</sup> e il già citato *Scritture a perdere*<sup>81</sup> di Giulio Ferroni. A coronare questa carrellata di testi si trova la raccolta di saggi polemicamente titolata *Non incoraggiate il romanzo*<sup>82</sup> (2011) di Alfonso Berardinelli secondo cui la soverchiante produzione di narrativa non solo finirebbe per svuotare le sue intrinseche potenzialità espressive, ma anche per frustrare «l'autorità della critica».<sup>83</sup> Questa

---

<sup>76</sup> G. Simonetti, *Declino e fine della letteratura "di una volta". Alcune tendenze del romanzo italiano contemporaneo*, cit.

<sup>77</sup> V. Spinazzola, *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, cit. pp. 16-17.

<sup>78</sup> P. Mengaldo, *L'Italia senza narrativa* in *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi, 1999, p. 57.

<sup>79</sup> R. Luperini, *La fine del postmoderno*, cit., pp.128-129. L'articolo ha dato adito a una vivacissima polemica ora leggibile in *Intellettuali, letteratura e potere, oggi. Un dibattito suscitato da Romano Luperini*, a cura di F. Marchese, Palermo, Palumbo, 2005.

<sup>80</sup> Cfr. F. La Porta, *Meno letteratura, per favore!*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010. Sul rapporto 'dopato' tra mercato, funzione critica e funzione d'autore, a tutto svantaggio della mediazione colta tra libro e lettori, La Porta aveva già insistito in un altro breve *pamphlet*: cfr. F. La Porta, *Manuale di scrittura creativa. Per un antidoping della letteratura*, Roma, minimum fax, 1999.

<sup>81</sup> Cfr. G. Ferroni, *Scritture a perdere. La narrativa degli anni zero*, cit.

<sup>82</sup> Cfr. A. Berardinelli, *Non incoraggiate il romanzo*, Venezia, Marsilio, 2011.

<sup>83</sup> Ivi, p. 11.

posizione emerge anche nelle interviste raccolte e montate in questo stesso anno nel DVD *Senza scrittori*<sup>84</sup> da Andrea Cortellessa e Luca Archibugi.

Tuttavia rispetto a questa diffusa *deprecatio temporum*, che rappresenta uno dei volti della crisi della critica,<sup>85</sup> si segnala la presenza di voci controcorrente che ribadiscono la necessità di esercitare il proprio giudizio tanto più a fronte della complessità di un presente che può giungere a confondere il lettore, talvolta fino a scoraggiarlo. Se Alberto Casadei dichiara che la critica deve «cercare linee forti, che impediscano di sottovalutare opere importanti, riconoscibili in primo luogo attraverso il loro rapporto non banale con la tradizione e la loro cifra stilistica inconsueta»<sup>86</sup>, Luigi Matt prende le distanze dall'«arte del biasimo indifferenziato».<sup>87</sup> Quest'ultimo è anzi convinto che, lavorando senza pregiudizi alla narrativa contemporanea, se ne possa rilevare «l'estrema varietà», salvo valutarne la qualità «caso per caso, possibilmente ampliando il più possibile il ventaglio delle opere analizzate».<sup>88</sup>

Sembra andare in questa direzione la vitalità e la propositività della critica più recente e più giovane, come è evidenziato nella parte conclusiva del saggio su *Editoria e critica* incluso nel volume collettaneo *Modernità italiana* (2011). Qui, pur nella contrapposizione di linguaggi e spazi che spesso abitano il *web* tra «l'enciclopedia illimitata e la superficialità diffusa»<sup>89</sup>, Emanuele Zinato rileva:

Gli “anni Zero”, diversamente dal ventennio che li precede, sembrano attraversati da una nuova paradossale esigenza di uno spazio per la critica intesa nel senso etimologico del “distinguere” e del “valutare”. [...] Circola l'insistenza sulla necessità di una condivisione di strumenti di cui gli interpreti dovrebbero far uso per rispondere alle sfide di un mondo sempre più complesso e globale.<sup>90</sup>

Del resto è anche nella consapevolezza dei cambiamenti intervenuti nel campo culturale che vanno ricercate

<sup>84</sup> A. Cortellessa – L. Archibugi, *Senza scrittori*, Rai Cinema e Digital Studio, 2011.

<sup>85</sup> «È evidente che il lamento per la scomparsa degli intellettuali (pubblici) ha carattere eminentemente autoreferenziale che, oltre a sovrastimare l'effettiva incidenza degli stessi nel costruire il dibattito e la coscienza nazionali (il loro bacino d'ascolto può essere calcolato in qualche decina di migliaia di persone), non tiene conto di strutture sociologiche e antropologiche consolidate [...]. Inoltre perde di vista quella intellettualità diffusa che rimane la grande risorsa civile e morale del nostro paese e che molto raramente viene considerata nella discussione sul ruolo e sulla funzione degli intellettuali in Italia» in P. Antonello, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, cit., p. 13. Sulla crisi della critica cfr. C. Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993 e *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001; M. Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005, Torino, Einaudi, 2001; C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002; R. Luperini, *Tramonto e resistenza della critica*, cit.

<sup>86</sup> A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 10. E ribadisce a p. 121: «la critica è chiamata oggi a mostrare l'efficacia dell'opera letteraria a un pubblico tendenzialmente formatosi sulla scorta della cultura visuale, cioè proprio quella che la cultura narrativa scritta dovrebbe considerare a sé alternativa. L'efficacia non si misura certo in numero di copie vendute, ma la celebrazione estetica del capolavoro appare ora impossibile, se non si cerca contemporaneamente una sua posizione storica facendo storia del presente.»

<sup>87</sup> L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Aracne, 2014, p. 9.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> E. Zinato, *Editoria e critica in Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, cit., p.114.

<sup>90</sup> Ivi, pp.112 – 113.

le chiavi di lettura per un'interpretazione non pregiudiziale dell'estremo contemporaneo: continuare a pensare agli intellettuali come a un ceto chiuso e elitario che esercita la sua egemonia con «meccanismi top-down, verticistici»<sup>91</sup> vuol dire ignorare che il rapporto tra intellettuali, *mass media* e industria culturale è profondamente mutato. In questo senso va inteso l'invito che Pierpaolo Antonello, dalla specola britannica, rivolge all'*intelligenza* italiana per la costituzione di una «*Bauhaus* intellettuale»: <sup>92</sup>

Un'azione intellettuale efficace dovrebbe adoperarsi per un allargamento delle opzioni culturali, estetiche e conoscitive. [...] Questo non significa abbandonare una prospettiva critica e di giudizio rispetto ai prodotti culturali dell'epoca contemporanea, ma da una parte essere in grado di elaborarla all'interno dei linguaggi e dei codici propri dei nuovi media e dei nuovi generi, dall'altra fare in modo che questa capacità critica sia condivisibile da tutti e non amministrata da pochi.<sup>93</sup>

Per far ciò può essere opportuno aprire uno spazio di riflessione su fenomeni di spettacolarizzazione della cultura in cui gli intellettuali, e i critici letterari nella fattispecie, possono mettersi in gioco per mezzo di un «*upstream engagement*»: <sup>94</sup> festival di approfondimento culturali, fiere del libro, premi letterari, *web*.

### 3. Scritture del nuovo millennio e dinamiche del campo: 'rumore' o valorizzazione?

#### 3.1 Scritture nel *web*

Lo spazio critico-letterario nel *web* viene diversamente interpretato come «un potenziamento delle possibilità di espressione individuale, un aumento della somma di conoscenze disponibili gratuitamente e una partecipazione diretta alla creazione di conoscenza» o, all'opposto, come un «puro stoccaggio di materiali», un elemento di «disturbo all'interno del sistema». <sup>95</sup> In ogni caso la relazione fra utenti del *web* e *aficionados* della letteratura non è antagonista, sia a livello di ricezione che di produzione. Le statistiche dimostrano, anzi, come nei lettori 'forti' le diverse forme di accesso alle informazioni e i vari tipi di consumo culturale si alimentino reciprocamente in un circolo virtuoso:

---

<sup>91</sup> P. Antonello, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, cit., p. 18.

<sup>92</sup> Ivi, p. 9.

<sup>93</sup> Ivi, p. 34.

<sup>94</sup> Ivi, p. 18. A questo proposito Alberto Casadei afferma: «Ecco allora che la discussione sulla debolezza della nostra narrativa si dovrebbe addentrare in un'analisi sulla mancanza di un pubblico capace di esigere di più, di sostenere in modo concreto le forme più aperte e dense di sperimentazione [...]. In questo il mondo degli addetti ai lavori, a cominciare dai critici e dagli storici della letteratura, ha forse una colpa, ossia quella di non aver saputo trovare, nell'epoca della mediazione necessaria, uno spazio di giudizio sufficientemente autorevole [...]. È mancata una "società stretta", nel senso leopardiano dell'espressione, che svolgesse non un compito censorio, bensì uno di stimolo e poi di sostegno, in modo da creare non un pubblico chiuso ed elitario, ma al contrario il più aperto e disponibile a diffondere opere meritevoli di un riconoscimento condiviso» in A. Casadei, *Il grande romanzo italiano non esiste?* in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, Roma, Aracne, 2013, pp. 34-35.

<sup>95</sup> G. Alfano, *Sul futuro della letteratura / 1. Ciò di cui siamo fatti. Per una descrizione del nostro modello di mondo* in *Le parole e le cose* in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», 1 ottobre 2013, <http://www.leparoleelecose.it/?p=12220> (Data ultima consultazione 7 gennaio 2016).

tra i lettori forti l'uso e il possesso di dispositivi informatici sono superiori alla media e sono più evoluti, sfruttando ad esempio tutte le funzioni dei telefoni cellulari; osservando in particolare i comportamenti dei giovani, emerge che tra chi legge di più vi è la tendenza ad un uso più consapevole di questi strumenti (leggono giornali online, scrivono molto, scaricano dalla rete materiali di studio).<sup>96</sup>

Per quanto riguarda la produzione, la Rete è diventata l'ambiente più spesso deputato, in luogo delle riviste cartacee, a ospitare le scritture degli anni Zero, sia di tipo critico-letterario, sia di tipo narrativo.<sup>97</sup> Riviste *open access* come «L'Ulisse», «Between», «Enthymema», «Arabeschi», «T'icontre», blog con forum di discussione come «Nazione Indiana», «Le parole e le cose», «Doppiozero», «Laletteraturaenoi», «minima&moralia» accolgono spesso lavori sulla cultura dell'estremo contemporaneo. Queste esperienze, in cui i «blogger del nuovo millennio svolgono un ruolo analogo a quello in precedenza assolto dai critici militanti»,<sup>98</sup> sono affiancate dal sempre più esteso fenomeno del *self-publishing* alimentato peraltro dall'«affermazione delle scuole di scrittura “creativa”». In effetti sono «nate» nel *web* molte delle scritture degli anni Zero i cui autori sono, o sono stati, titolari anche di blog dove hanno svolto il loro apprendistato prima di venire pubblicati da un editore «tradizionale»:

A questo livello la rete può segnalare o addirittura generare fenomeni significativi, che però diventano davvero tali solo se ottengono un effettivo consenso nel sistema editoriale, in primo luogo grazie alle vendite, che di per sé costituiscono in questo momento un accertamento provvisorio di valore quantomeno sociale.<sup>100</sup>

<http://www.robertosaviano.com/> di Saviano, <http://tash-tego.blogspot.it/> di Francesco Pecoraro, <http://www.xanadupublishing.com/lumicino/> di Emanuela Carbè, <https://bgmole.wordpress.com/> di Gherardo Bortolotti sono solo alcuni dei luoghi virtuali ancora attivi che hanno funzionato da «incubatoio»<sup>101</sup> per questi scrittori.

<sup>96</sup> G. Solimine, *L'Italia che legge*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 85 – 92. Sull'interazione sempre più forte e produttiva tra utenti e rete Cfr. anche G. Bortolotti, *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete* in G. Policastro (a cura di), *Idee della prosa* in «Nuova prosa», 2014/64 ora parzialmente leggibile in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», 22 dicembre 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=21602> (Data ultima consultazione 9 gennaio 2016).

<sup>97</sup> G. C. Ferretti – S. Guerriero, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a Internet 1925 – 2009*, cit., pp.333 – 347.

<sup>98</sup> E. Zinato, *Editoria e critica in Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, cit. p.114

<sup>99</sup> G. C. Ferretti – S. Guerriero, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a Internet 1925 – 2009*, cit., p. 326.

<sup>100</sup> A. Casadei, *Sul futuro della letteratura / 2. La letteratura non depotenziata* in *Le parole e le cose* in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», 17 ottobre 2013, <http://www.leparoleelecose.it/?p=12449> (Data dell'ultima consultazione 7 gennaio 2016).

<sup>101</sup> L'uso del termine «incubatoio» vuole qui richiamare l'omonima «Rivista di letteratura in embrione» denominata «Incubatoio 16»: essa costituisce una delle prime esperienze di narrativa in rete e raccoglie racconti di Carlo Lucarelli, Simona Vinci, Eraldo Baldini, Marcello Fois datati 1996: cfr. «Incubatoio 16. Rivista di letteratura in embrione» <http://www.studioprogetto.net/incubatoio16/> (Data ultima consultazione 21 gennaio 2016).

Modi e forme dell'invenzione

Dunque, il *web* mostra «complicità e convergenze sotterranee che, attraverso automatismi lubrificati, proseguono a legare la galassia Gutenberg e quella digitale».<sup>102</sup>

### 3.2. Prose narrative e pratiche di promozione: festival, fiere e premi letterari.

Manifestazioni come i festival letterari o le fiere del libro vengono talvolta guardate con disappunto dai critici, che vi ravvisano l'esempio dell'«immenso accumulo del materiale librario prodotto»<sup>103</sup> mentre gli stessi specialisti del settore li considerano «un curioso mix di cultura e divismo, di convegno di studi e festa popolare».<sup>104</sup>

Il precursore di queste manifestazioni è stato il Festivaletteratura di Mantova che nel 1997 ha dato origine in Italia a un nuovo format in cui durante i giorni dell'iniziativa venivano realizzati incontri con autori, reading, spettacoli, concerti con artisti provenienti da tutto il mondo ottenendo importanti riconoscimenti di pubblico.<sup>105</sup>

La dimensione esperienziale legata alla fruizione collettiva e spettacolare di questo tipo di manifestazioni è stata talvolta «oggetto di reazioni critiche o di arricciamenti di naso, soprattutto da parte di alcuni rappresentanti dell'élite culturale nazionale»;<sup>106</sup> nel complesso, invece, questo specifico aspetto dei festival riveste una sua importanza:

L'esperienza che si vive in un Festival non è semplicemente il piacere passeggero di un intrattenimento intelligente, o più intelligente di un altro, bensì la possibilità di collegare diverse

---

<sup>102</sup> A. Mazzarella, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 40.

<sup>103</sup> Cfr. il primo capitolo di G. Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura italiana degli anni zero*, cit., provocatoriamente intitolato *Il tempo dell'eccesso* e nel quale lo studioso ripercorre la sua esperienza al Salone del Libro di Torino nel maggio del 2009 e A. Cortellessa – L. Archibugi, *Senza scrittori*, Rai Cinema e Digital Studio, 2011 (in particolare il Cap. 4: *La fiera delle vanità*).

<sup>104</sup> O. Ponte di Pino, *Risposte al questionario* in «Il Verrì», LI, 2007, n. 35 - Bibliodiversità, p. 21.

<sup>105</sup> A. Bollo, *Il marketing della cultura*, Roma, Carocci, 2012, p. 35. Vale qui la pena sottolineare come il Festivaletteratura sia nato prendendo a modello l'*Hay Festival of Literature* di Hay on Wye, paesino del Galles noto per essere il centro mondiale del libro usato e sede di un popolare festival letterario. Il comitato organizzatore mantovano ha tenuto fin dall'inizio costanti rapporti con il direttore del festival inglese con il quale il supporto è diventato ben presto reciproco. Negli anni alcune iniziative mantovane sono state esportate da Peter Florence non solo in Galles, ma anche in Spagna. Cfr. M. Paiola, *Mantova e il Festivaletteratura* in *Città in festival. Nuove esperienze di marketing territoriale*, a cura di M. Paiola e R. Grandinetti, Milano, Franco Angeli, 2009, pp. 132- 134. Sulla vitalità e sulla democraticità del contesto culturale anglosassone rispetto a quello italiano si rimanda a P. Antonello, *Chi sono e a cosa servono gli intellettuali? Italia e Gran Bretagna a confronto* in *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, cit., pp. 39- 66.

<sup>106</sup> «La stampa, soprattutto nell'ultimo anno, è colma di riferimenti agli elementi critici del modello festival: autori presenzialisti a caccia di *cachet*, curatori primedonne e litigiosi, politici locali che cercano di controllare le “macchine” festival quando si dimostrano funzionanti; il tutto in un clima di crescente concorrenza su spazi, tempi e soprattutto risorse economiche a cui la presente crisi ha dato una ulteriore sferzata». in M. Paiola-R. Grandinetti, *Introduzione: gli eventi culturali complessi come nuove esperienze di marketing territoriale* in *Città in festival. Nuove esperienze di marketing territoriale*, a cura di M. Paiola e R. Grandinetti, cit., pp. 11-12.



dimensioni della nostra vita contemporanea, dei nostri desideri e dei nostri interessi in una dimensione diversificata e dialogica, dove conoscenza si sposa con emozione, e le idee si concretizzano in forme, persone, aggregazioni.<sup>107</sup>

Nel coinvolgimento emotivo, estetico e cognitivo di un festival giocano un ruolo ragioni legate «alla fisicità e al piacere di scoperta di luoghi che normalmente non vengono ‘sentiti’ in quanto tali»:<sup>108</sup> in questi anni città piccole e medie, spesso marginalizzate rispetto al baricentro produttivo del loro territorio, proprio grazie a manifestazioni di questo genere hanno potuto ricostruire e rivendicare identità squisitamente culturali ridiventando «luoghi dello scambio, piazze delle idee e delle scoperte».<sup>109</sup> In questo senso il *Festivaletteratura* di Mantova, *Scrittoreincittà* di Cuneo, *Pordenonelegge* hanno rappresentato, a cavallo tra vecchio e nuovo millennio, delle esperienze pilota per molti altri centri della penisola. Le ricadute complessive di queste rassegne librerie, spesso declinate su generi e temi specifici, vanno ben oltre quelle economiche:

La circolazione e la fruizione della cultura presuppongono che le persone si incontrino, svolgano attività collettive, trascorano del tempo insieme. In questo senso la cultura svolge una funzione importante per l'aggregazione delle persone, per lo sviluppo del senso d'identità e di appartenenza.<sup>110</sup>

Esiste il rischio che i festival si riducano a ‘eventi’ effimeri,<sup>111</sup> vale a dire a mere esposizioni in cui gli autori sono percepiti alla stregua di istrioni e mattatori e che il processo di «vetrinizzazione sociale»<sup>112</sup> che ha investito sempre più massicciamente individui e società coinvolga anche le città.<sup>113</sup> Tuttavia, queste occasioni possono costituire un modo per favorire forme di democratizzazione a scapito del «deficit model»<sup>114</sup> che ha

---

<sup>107</sup> V. Bo, *Le nuove frontiere della comunicazione scientifica. Il modello festival* in *L'arte dello spettatore*, a cura di F. De Biase, Milano, Franco Angeli, 2008, p. 369.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> L. Solima, *Eventi culturali e creazione di valore per il territorio* in *Città in festival. Nuove esperienze di marketing territoriale*, a cura di M. Paiola e R. Grandinetti, cit., p. 46. Ne *L'Italia che legge*, Solimine riconosce che «non esistono fonti di dati affidabili e sufficientemente ampie per sviluppare una riflessione organica sulla ricaduta che queste manifestazioni hanno sugli indici di lettura»; tuttavia, riassumendo il percorso virtuoso sviluppatosi in Piemonte a partire dall'istituzione del Salone del Libro di Torino (1988) fino alla creazione a livello territoriale di manifestazioni minori ma non meno pervasive come festival, presidi del libro, circoli di lettori, mercati del libro *en plain air*, Solimine conclude che il Piemonte è oggi «una delle regioni italiane in cui si legge di più.» in G. Solimine, *L'Italia che legge*, cit., pp.140-142.

<sup>111</sup> Sui mutamenti a ampio spettro che hanno investito il mondo del pubblico culturale negli ultimi anni cfr. *L'arte dello spettatore*, a cura di F. De Biase, cit.

<sup>112</sup> Cfr. V. Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Torino, Bollati Boringheri, 2007.

<sup>113</sup> «Il centro storico è diventato così un polo organizzato per funzionare come un enorme magnete di attrazione per consumatori e turisti e dunque per operare come un palcoscenico in grado di valorizzare le identità personali. Ciò vale in parte anche per alcune città di dimensioni medie e piccole che dispongono delle risorse architettoniche e artistiche necessarie a convogliare verso di sé parte dei flussi di turisti e consumatori.» Ivi, p. 78.

<sup>114</sup> «Le élite culturali italiane si sono rapportate con il “popolo-nazione” attraverso un cosiddetto “deficit model”, cioè sul presupposto che vi sia una carenza conoscitiva intrinseca delle cosiddette ‘classi subalterne’ (quando la sociologia da anni ci sta ormai dimostrando il contrario), e che sottende anche il rifiuto di quelle potenziali o possibili istanze emancipatrici che provengano dal basso e che si oppongono al tipo di ‘ordine’ e ai parametri di sviluppo

a lungo caratterizzato la cultura nel nostro paese. Rassegne di questo tipo possono divenire motori di vitalità e di innovazione: infatti non mancano esempi virtuosi in cui la dimensione collettiva realizza un'efficace «mobilitazione “anarchica” e orizzontale, democratica e spontanea, delle risorse intellettuali e culturali».<sup>115</sup>

Un altro strumento che, nell'attuale campo della cultura, contribuisce a migliorare la qualità delle pubblicazioni editoriali e a fungere da possibile alternativa per il lettore più consapevole è costituito dalle fiere del libro riservate alle case editrici medie e piccole, «soggetti collettivi poco o pochissimo espansi ma gelosi della loro identità specifica».<sup>116</sup> Spesso, infatti, in queste nicchie si aprono importanti spazi di riflessione anche sul ruolo delle librerie indipendenti e delle biblioteche pubbliche e scolastiche nel campo della promozione della lettura. È l'editoria indipendente, infatti, a poter diventare «il bastone tra le ruote»<sup>117</sup> rispetto a quell'«editoria senza editori»<sup>118</sup> egemone soprattutto nelle grandi esposizioni come il *Salone Internazionale del libro di Torino* o la *Fiera del libro* di Francoforte. Solo apparentemente inferiore – anche perché economicamente fragile - la bibliodiversità rappresenta, invece, il vero antidoto contro la 'monocultura'; *Book pride*, *Più libri più liberi*, *Pisabook festival*, *Liberi sulla carta* sono alcune delle fiere che vanno in questa direzione, ben esplicitata nel *Manifesto* dell'ODEI, l'*Osservatorio degli editori indipendenti*:

Se le differenze hanno un valore per l'ecosistema tutto significa che devono esserci luoghi che le fanno esistere. Non luoghi che le “preservino”, perché quelli si chiamano “zoo” e sono un'altra cosa. Non vogliamo un ecosistema del libro fatto di riserve naturali o aree protette. Ma i luoghi della diversità vanno pensati anche in funzione della loro utilità per il tutto, contribuendo a ripristinare le condizioni della loro sopravvivenza. [...] Se l'invasione di una monocultura mette in pericolo il tutto, occorre dare sostegno a chi sceglie la “bibliodiversità”.<sup>119</sup>

Più complesso è, invece, comprendere il ruolo che i premi letterari esercitano nell'attuale contesto culturale: per quanto oscillino, infatti, «in modo contraddittorio tra una residua vocazione di verifica e valutazione dei valori letterari e la crescente riduzione a semplice tassello tra i molteplici meccanismi di promozione

---

(ideologicamente connotati) previsti dalle élite culturali.» in P. Antonello, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, cit., pp. 57 -58.

<sup>115</sup> Cfr. P. Antonello, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, cit., p.13.

<sup>116</sup> V. Spinazzola, *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, cit., p. 17.

<sup>117</sup> A. Schiffrin, *La piccola editoria come bastone tra le ruote* in «Il Verrì», cit., pp.11-16. Cfr. anche A. Cortellessa – L. Archibugi, *Senza scrittori*, Rai Cinema e Digital Studio, 2011 (in particolare i capitoli 2 e 3 dedicati rispettivamente a *La fabbrica della vanità* e a *Il mercato della vanità*) e A. Tarabbia, *Gli editori indipendenti e le nuove voci* in «BooksInItaly» <http://www.booksinitaly.it/it/ingrandimenti/gli-editori-indipendenti-e-le-nuove-voci/> (Data ultima consultazione 6 gennaio 2016).

<sup>118</sup> A. Schiffrin, *Editoria senza editori*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000. Per quanto riguarda la recente fusione tra gruppo Mondadori e Rizzoli si veda la preoccupata nota pubblicata dall'ODEI in «ODEI. Osservatorio degli editori indipendenti», <http://www.odei.it/mondadori-rzs-losservatorio-degli-editori-indipendenti-odei-a-rischio-il-pluralismo-editoriale-e-le-possibilita-di-scelta-dei-lettori/> (Data ultima consultazione 6 gennaio 2016).

<sup>119</sup> ODEI. Osservatorio degli editori indipendenti, *Manifesto*, 2012, p.24, scaricabile dalla home del sito dell'Osservatorio stesso in <http://www.odei.it/> (Data ultima consultazione 6 gennaio 2016).

letteraria»,<sup>120</sup> essi portano all'attenzione anche di un pubblico non specialistico libri e scrittori selezionati da critici letterari e esponenti del mondo della cultura. Perciò in questa sede alcuni dati possono essere rilevati e valorizzati, almeno per i premi più noti del panorama letterario italiano, lo *Strega* e il *Campielo*, e per altri due meno famosi ma di un certo interesse per lo scopo di questo studio, il *Calvino* e il *Volponi*.

Il *Premio Strega*, istituito nel '47 dai coniugi Bellonci, è il riconoscimento letterario italiano più noto e di maggior prestigio e forse quello che negli anni ha suscitato le polemiche più frequenti su esiti spesso considerati scontati e frutto di pressioni editoriali. Per ovviare almeno in parte a questi meccanismi il suo regolamento è stato sottoposto a significative modifiche da quando la direzione è passata a Tullio De Mauro; negli ultimi anni la competizione si è basata su elementi di maggior trasparenza e di apertura alle 'nicchie' narrative e editoriali:

nuovo meccanismo di voto, salvaguardia dei piccoli e medi editori, spazio per autori stranieri che scrivono in italiano e alle diverse forme di narrazione: pluralità, bibliodiversità e accoglienza sono le parole che riassumono lo spirito delle norme introdotte dal Comitato direttivo del Premio.<sup>121</sup>

Anche il *Premio Campielo* è uno storico riconoscimento istituito nel 1962 «con lo scopo di ritagliare un preciso spazio per l'imprenditoria veneta nel mondo culturale italiano».<sup>122</sup> Il regolamento prevede che la cinquina delle opere, selezionata in prima battuta dalla Giuria dei Letterati, sia sottoposta al voto anonimo e decisivo della giuria popolare dei Lettori: si tratta di trecento persone scelte sulla base di un «criterio statistico di distribuzione geografica e socio-professionale individuato dalla Fondazione».<sup>123</sup> Dal 2004 questa ha esteso il suo interesse anche agli autori esordienti, istituendo il *Premio Campielo Opera Prima*. In questo caso è la sola Giuria dei Letterati a eleggere il vincitore: tra i nomi di questo primo decennio si segnalano, in particolare, quelli di Valeria Parrella con *Mosca più balena* (2004)<sup>124</sup>, di Marco Missiroli con *Senza coda* (2005)<sup>125</sup>, di Paolo Colagrande con *Fideg* (2007)<sup>126</sup> e, infine, di Stefano Valenti con *La fabbrica del panico* (2014)<sup>127</sup>.

Non è pensabile, evidentemente, che simili iniziative, dotate di visibilità e prestigio, siano del tutto esenti da

<sup>120</sup> G. C. Ferretti - S. Guerriero, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terzopagina a Internet 1925-2009*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 359. Cfr. anche A. Cortellessa - L. Archibugi, *Senza scrittori*, Rai Cinema e Digital Studio, 2011 (in particolare il cap. 1 *Il falò delle vanità*).

<sup>121</sup> <http://www.premiostrega.it/area-stampa.htm> (Data ultima consultazione 8 gennaio 2016).

<sup>122</sup> Cfr. [http://www.premiocampielo.org/confindustria/campielo/istituzionale.nsf/\(\\$linkacross\)/bc8d6d17a5dc4c10c125739f00577d50?opendocument&language=IT](http://www.premiocampielo.org/confindustria/campielo/istituzionale.nsf/($linkacross)/bc8d6d17a5dc4c10c125739f00577d50?opendocument&language=IT) (Data ultima consultazione 8 gennaio 2016).

<sup>123</sup> [http://www.premiocampielo.org/confindustria/campielo/istituzionale.nsf/\(\\$linkacross\)/c026cc9a225692d4c1257ad900523297?opendocument&language=IT](http://www.premiocampielo.org/confindustria/campielo/istituzionale.nsf/($linkacross)/c026cc9a225692d4c1257ad900523297?opendocument&language=IT) (Data ultima consultazione 8 gennaio 2016).

<sup>124</sup> V. Parrella, *Mosca più balena*, Roma, minimum fax, 2004.

<sup>125</sup> M. Missiroli, *Senza coda*, Roma, Fanucci, 2005.

<sup>126</sup> P. Colagrande, *Fideg*, Padova, Alet, 2007.

<sup>127</sup> S. Valenti, *La fabbrica del panico*, Milano, Feltrinelli, 2014.

pressioni provenienti dalle maggiori case editrici,<sup>128</sup> tuttavia si tratta di versatili vetrine delle linee di sviluppo dei temi e delle forme narrative della contemporaneità. A questo riguardo, il lavoro di classificazione e analisi di Luigi Matt, storico della lingua attivo al *Campielo*, relativo a un campione di «centouno libri di narrativa [...] usciti grosso modo nel corso di un anno (dalla primavera del 2012 a quella del 2013)»<sup>129</sup> costituisce un osservatorio critico in cui l'attività di studioso e quella di giurato, coniugate all'apertura mentale del lettore, danno vita a una proposta culturale non pregiudiziale.

Gode di una minore visibilità a livello nazionale il *Premio Volponi*,<sup>130</sup> ideato e coordinato da Peppino Buonodonna e Angelo Ferracuti. Istituito nel 2004, promuove le prose narrative che alla qualità espressiva coniughino l'impegno civile: anch'esso dal 2012 si è arricchito della sezione *Opera prima* dedicata a Stefano Tassinari. Il meccanismo del premio prevede che i libri finalisti siano scelti da una giuria tecnica, composta da critici letterari e scrittori;<sup>131</sup> spetta poi a una giuria popolare designare il vincitore. In questi anni sono state segnalate le opere narrative di Affinati, Arminio, Bajani, Bettin, Celestini, Covacich, Desiati, Di Ruscio, Di Stefano, Falco, Fois, Lagioia, Matteucci, Nata, Orecchio, Pariani, Pecoraro, Pugno, Rastello, Sarchi, Siti, Vinci: la lunga lista di autori ben rappresenta non solo la grande varietà, ma soprattutto il valore della narrativa dell'estremo contemporaneo selezionata sulla base di scelte articolate che riguardano il genere letterario, i temi e lo stile.

Un discorso a parte va fatto per il *Premio Calvino*, istituito a Torino poco dopo la morte dello scrittore da un gruppo di amici e studiosi.<sup>132</sup> Giunto oramai alla XXIX edizione, è stato fondato per valorizzare e riprendere l'attività di *talent scout* che Calvino aveva esercitato presso Einaudi: esso è aperto, pertanto, ad autori esordienti e a opere inedite come «sonda gettata nel sommerso della scrittura e come interfaccia tra questo universo e il mondo dell'editoria, del pubblico e della critica».<sup>133</sup> L'attività di selezione e di individuazione dei finalisti, tra le centinaia che concorrono al premio, avviene in due momenti. La prima e laboriosa fase di scrematura viene affidata a un gruppo di professionisti del settore con una vasta esperienza alle spalle (insegnanti, traduttori, italianisti): tra di loro vengono infatti ripartiti i manoscritti che, dopo una prima lettura in solitaria, vengono discussi, vagliati, tenuti o scartati. Si giunge così, incontro dopo incontro, a selezionare la rosa dei dieci o dodici testi finalisti che vengono affidati a una «Giuria composta da cinque personalità del mondo letterario (scrittori, critici, letterati), diverse ogni anno».<sup>134</sup> A questa giuria spetta non solo designare il vincitore

---

<sup>128</sup> Cfr. C. Bertoni, *Vita da Strega* in <http://www.leparoleele cose.it/?p=11236> (Data ultima consultazione 7 gennaio 2016).

<sup>129</sup> L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, cit., p. 10.

<sup>130</sup> <http://www.premiopaolovolponi.it/> (Data ultima consultazione -8 gennaio 2016).

<sup>131</sup> Attualmente ne fanno parte Andrea Bajani, Enrico Capodaglio, Massimo Gezzi, Maria Pace Luciola Ottieri, Massimo Raffaelli, Emanuele Zinato.

<sup>132</sup> In particolare si segnalano Lalla Romano, Natalia Ginzburg, Cesare Segre, Norberto Bobbio, Massimo Mila.

<sup>133</sup> Cfr. *Chi siamo* in [http://premiocalvino.it/?page\\_id=2](http://premiocalvino.it/?page_id=2) (Data ultima consultazione 16 gennaio 2016).

<sup>134</sup> *Ibidem*.

ma anche segnalare altre opere degne di interesse: la cerimonia di premiazione, infine, diventa occasione per mettere in contatto i finalisti con gli editori interessati al loro lancio. In questo modo il *Premio Calvino* rappresenta un interessante correttivo a quella che Casadei definisce una «selezione innaturale», una «deformazione costante» delle opere letterarie:

l'offerta di testi, spesso di nuovi autori, è molto alta ma è successiva all'eliminazione di tutte le opere che non rientrano in parametri di genere, di scrittura, di pubblico potenziale che garantiscono un ritorno minimo all'editore.<sup>135</sup>

Il *Premio Calvino* ribalta questo dispositivo sostituendo alle scelte dei lettori professionisti delle grandi case editrici, e ai loro parametri di ordine quasi esclusivamente commerciale, le preferenze di lettori comuni ma 'forti', cui vengono affiancati i giudizi degli esperti rispetto alla rosa prescelta.

---

<sup>135</sup> A. Casadei, *Sul futuro della letteratura / 2. La letteratura non depotenziata* cit. Cfr. anche A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit. pp. 7-9.

## BIBLIOGRAFIA

### I. IL CAMPO DELLA PROSA CONTEMPORANEA

#### OPERE

(Si indicano le edizioni effettivamente utilizzate. Le date di uscita delle prime edizioni sono state segnalate nel testo)

- A. Baricco, *Novecento. Un monologo*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- E. Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Milano, Baldini&Castoldi, 1994.
- D. Brolli, *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Torino, Einaudi, 1996.
- A. Camilleri, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994.
- P. Colagrande, *Fideg*, Padova, Alet, 2007.
- G. Culicchia, *Tutti giù per terra*, Milano, Garzanti, 1994.
- U. Eco, *L'isola del giorno prima*, Milano, Bompiani, 2004.
- A. Franchini, *L'abusivo*, Venezia, Marsilio, 2001.
- B. Jones, *Sappiano le mie parole di sangue*, Milano, Rizzoli, 2007.
- N. Lagioia, *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)*, Roma, minimum fax, 2001.
- N. Lagioia, *Occidente per principianti*, Torino, Einaudi, 2004.
- N. Lagioia e C. Raimo (a cura di), *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*, Roma, minimum fax, 2004.
- M. Missiroli, *Senza coda*, Roma, Fanucci, 2005.
- V. Parrella, *Mosca più balena*, Roma, minimum fax, 2004.
- A. Pascale, *Il responsabile dello stile* in C. Raimo (a cura di), *Il corpo e il sangue d'Italia. Otto inchieste da un paese sconosciuto*, Roma, minimum fax, 2007.
- A. Pascale, *Questo è il paese che non amo. Trent'anni nell'Italia senza stile*, Roma, minimum fax, 2010.
- S. Tamaro, *Va' dove ti porta il cuore*, Milano, Baldini&Castoldi, 1994.
- E. Trevi, *Senza verso. Un'estate a Roma*, Bari-Roma, Laterza, 2005.
- S. Valenti, *La fabbrica del panico*, Milano, Feltrinelli, 2014.

ARTICOLI, SAGGI E STUDI

- G. Alfano, *Sul futuro della letteratura / 1. Ciò di cui siamo fatti . Per una descrizione del nostro modello di mondo* in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», 1 ottobre 2013 (<http://www.leparoleelecose.it/?p=12220> – Data ultima consultazione 7 gennaio 2016).
- C. Antonelli (a cura di), *Gli Anni Zero. 2001-2009: almanacco del decennio condensato*, Milano, Isbn, 2009.
- P. Antonello, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2012.
- M. Balumete, *La spettacolarizzazione della prosa italiana. Uno studio di Oana Boşca-Mălin* in «Orizzonti culturali italo-romeni. Rivista interculturale bilingue», III/2013, n. 9 ([http://www.orizonturicultural.ro/it\\_recensioni\\_Miruna-Bulumete.html](http://www.orizonturicultural.ro/it_recensioni_Miruna-Bulumete.html) - Data ultima consultazione 18 gennaio 2016).
- M. Barenghi, *Prima di Gomorra* in S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 7-11.
- C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- A. Berardinelli, *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Venezia, Marsilio, 2011.
- C. Bertoni, *Vita da Strega* in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà» (<http://www.leparoleelecose.it/?p=11236> – Data ultima consultazione 7 gennaio 2016)
- V. Bo, *Le nuove frontiere della comunicazione scientifica. Il modello festival* in F. De Biase (a cura di), *L'arte dello spettatore*, Milano, Franco Angeli, 2008.
- A. Bollo, *Il marketing della cultura*, Roma, Carocci, 2012.
- G. Bortolotti, *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete* in G. Policastro (a cura di), *Idee della prosa* in «Nuova prosa», 2014/64 ora parzialmente leggibile in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», 22 dicembre 2014 (<http://www.leparoleelecose.it/?p=21602> - Data ultima consultazione 9 gennaio 2016).
- O. Boşca-Mălin, *Spectacularizarea prozei italiene. Tendințe actuale în raport cu cititorii, lumea editorială și manifestările celebrative*, București, Editura Universității din București, 2011.
- A. Boschetti, *La nozione di campo di Pierre Bourdieu* in «Il campo della cultura» <http://www.campodellacultura.it/conoscere/campo-della-cultura/sezione-quarta/la-nozione-di-campo-di-pierre-bourdieu/> (Data ultima consultazione 23 gennaio 2016).
- P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005.
- A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- A. Casadei, *Il grande romanzo italiano non esiste?* in L. Somigli (a cura di), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Roma, Aracne, 2013, pp. 3-43.

- A. Casadei, *Sul futuro della letteratura /2. La letteratura non depotenziata* in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», 17 ottobre 2013 (<http://www.leparoleelecose.it/?p=12449> - Data ultima consultazione 7 gennaio 2016).
- R. Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2010.
- R. Ceserani, *La maledizione degli "ismi"* in «Allegoria», XXIV, 2012, n.65/66, pp. 191-213.
- M. Chaillou, *L'extrême-contemporain, journal d'une idée* in «Po&sie», XLI, 1987, pp. 5-6.
- V. Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- A. Cortellessa, *Intellettuali Anni Zero* in A. Cortellessa - G. Alfano - M. Di Gesù - D. Dalmas - D. Scarpa - S. Jossa, *dove siamo? Nuove posizioni della critica letteraria*, Palermo, :duepuntiedizioni, 2011.
- A. Cortellessa, *Introduzione* in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma Editore, 2014.
- R. Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno* in «Allegoria», XXIII, 2011, n. 64, pp. 15-50.
- R. Donnarumma, *Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani* in «Allegoria», XXV, 2013, n. 67, pp. 185-199 (ora che al link <http://www.allegoriaonline.it/index.php/anticipazioni/621-il-faut-etre-absolument-hypermodernes-una-replica-a-remo-ceserani.html> - Data ultima consultazione 20 dicembre 2015).
- R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- R. Donnarumma, *La fatica dei concetti. Ipermodernità, postmoderno, realismo* in «Between», IV/8, 2014 (<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1377> - Data ultima consultazione 16 agosto 2015).
- G. Ferraro, *Teorie della narrazione: dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Roma Carocci, 2015.
- G. C. Ferretti – S. Guerriero, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a Internet. 1925-2009*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- G. Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- D. Giglioli – G. Policastro, *A partire da Senza trauma. Conversazione sulla critica* in «Allegoria», XXIII/2011, n. 64, pp. 125-134.
- P. Giovannetti, *Introduzione* in P. Giovannetti (a cura di), *Raccontare dopo Gomorra. La narrativa italiana in undici opere (2007-2010)*, Milano, Unicopli, 2011.
- J. Gottschall, *L'istinto di narrare: come le storie ci hanno reso umani*, Torino, Bollati, Boringhieri, 2014.



- F. La Porta, *Manuale di scrittura creativa. Per un antidoping della letteratura*, Roma, minimum fax, 1999.
- F. La Porta, *Meno letteratura, per favore!*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.
- M. Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005.
- F. Longo, *Allergici ai romanzi* in «minima&moralia», 20 giugno 2012 (<http://www.minimaetmoralia.it/wp/allergici-ai-romanzi/> - Data ultima consultazione 14 giugno 2016).
- R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida Editore, 2005.
- R. Luperini, *Otto tesi sulla condizione attuale degli intellettuali* in «Allegoria», XXIII, 2011, n. 64, pp. 9-14.
- R. Luperini, *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013.
- M. Majorano, *Il Novecento e la letteratura francese. Un secolo per uscire dalla crisi* in *Le forme della narrazione del Novecento. Letteratura, cinema, televisione, fumetto, musica. Atti delle Rencontres de l'Archet. Morgex, 10-15 settembre 2012*, Torino, Pubblicazioni della Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - onlus», 2013, pp. 26-39.
- Manifesto* in «ODEI. Osservatorio Degli Editori Indipendenti» (<http://www.odei.it/cosa-siamo/manifesto/> - Data ultima consultazione 6 gennaio 2016).
- F. Marchese (a cura di), *Intellettuali, letteratura e potere, oggi. Un dibattito suscitato da Romano Luperini*, Palermo, Palumbo, 2005.
- M. Marsilio, *Storia della bambina perduta: la fortuna controversa di una world-fiction italiana. Il caso Elena Ferrante / 2* in «laletteraturaenoi», 22 aprile 2015 (<http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/350-storia-della-bambina-perduta-la-fortuna-controversa-di-una-world-fiction-italiana.html> - Data ultima consultazione 7 gennaio 2016).
- M. Marsilio – E. Zinato, *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero* in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 2015, n. 18, pp. 244-268 (<http://www.lietocolle.com/2015/04/poetiche-per-il-xxi-secolo-ultimo-numero-di-ulisse-e-online-n18-anno-2015/> - Data ultima consultazione 17 dicembre 2015).
- L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Aracne, 2014.
- A. Mazzarella, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- P. V. Mengaldo, *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi, 1999.
- F. Migliaccio, *Gomorra: scrittura, parola, realtà. Per un bilancio dell'opera di Saviano*, Tesi di laurea, A.A. 2011-2012 in «Academia.edu» ([https://www.academia.edu/2921774/Gomorra\\_scrittura\\_parola\\_realt%C3%A0\\_Per\\_un\\_bilancio\\_dellopera\\_di\\_Roberto\\_Saviano](https://www.academia.edu/2921774/Gomorra_scrittura_parola_realt%C3%A0_Per_un_bilancio_dellopera_di_Roberto_Saviano) - Data ultima consultazione 17 dicembre 2015).
- A. Moresco – D. Voltolini (a cura di), *Scrivere sul fronte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- M. Paiola - R. Grandinetti (a cura di), *Città in festival. Nuove esperienze di marketing territoriale*, Milano, Franco Angeli, 2009.

- R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014.
- C. Petrucco-M. De Rossi, *Narrare con il digital storytelling a scuola e nelle organizzazioni*, Roma, Carocci, 2009.
- G. Policastro, *L'editoria degli anni Zero nel circuito chiuso della comunicazione "culturale"* in «Allegoria», XXIII, 2011, n. 64, pp. 80-96.
- O. Ponte Di Pino, *Risposte al questionario* in «Il Verrì», LI, 2007, n. 35.
- S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011.
- V. Santoro, *Privato è pubblico. (Dis)avventure dell'Io nella narrativa italiana degli anni Zero* in V. Santoro (a cura di), *Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero*, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 13-59.
- A. Schiffrin, *Editoria senza editori*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- A. Schiffrin, *Il controllo della parola*. Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- A. Schiffrin, *La piccola editoria come bastone tra le ruote* in «Il Verrì», LI, 2007, n. 35, pp. 11-16.
- C. Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993.
- C. Segre, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001.
- G. Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996 – 2006)* in «Allegoria», XX, 2008, n. 57, pp. 95-136.
- G. Simonetti, *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero* in «Allegoria», XXIII, 2011, n. 64, pp. 97-124.
- G. Simonetti, *Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni Zero* in «Between», III, 5, 2013 (<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1004> - Data ultima consultazione 17 dicembre 2015).
- G. Simonetti, *Declino e fine della letteratura "di una volta". Alcune tendenze del romanzo italiano contemporaneo* in «Ricomporre l'infranto. Indagine sulle forme nello spazio letterario contemporaneo», 8 dicembre 2014, (<http://ricomporreinfranto.com/?p=500> – Data ultima consultazione 31 dicembre 2015).
- G. Solimine, *L'Italia che legge*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- V. Spinazzola, *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2012.
- A. Tarabbia, *Gli editori indipendenti e le nuove voci* in «BooksinItaly» (<http://www.booksinitaly.it/it/ingrandimenti/gli-editori-indipendenti-e-le-nuove-voci/> - Data ultima consultazione 6 gennaio 2016).
- E. Zinato, *Editoria e critica* in A. Afribo – E. Zinato (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 75-115.

E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2014.

#### SITOGRAFIA E FILMOGRAFIA

A. Cortellessa – L. Archibugi, *Senza scrittori*, Rai cinema e Digital Studio, 2011.

<https://bgmole.wordpress.com/> – Blog di Gherardo Bortolotti (Data ultima consultazione -21 gennaio 2016).

<http://www.odei.it/> (Data ultima consultazione - 6 gennaio 2016).

<http://premiocalvino.it/> (Data ultima consultazione -16 gennaio 2016).

<http://www.premiocampielo.org/> (Data ultima consultazione - 8 gennaio 2016).

<http://www.premiostrega.it/> (Data ultima consultazione - 8 gennaio 2016).

<http://www.premiopaolovolponi.it/> (Data ultima consultazione - 8 gennaio 2016).

<http://www.robertosaviano.com/> (Data ultima consultazione -21 gennaio 2016).

<http://www.studioprogetto.net/incubatoio16/> - Data ultima consultazione 21 gennaio 2016).

<http://tash-tego.blogspot.it/> – Blog di Francesco Pecoraro (Data ultima consultazione -21 gennaio 2016).

<http://www.xanadupublishing.com/lumicino/> – Blog di Emmanuela Carbè (Data ultima consultazione -21 gennaio 2016).



## II. UN METICCIATO DI GENERI LETTERARI

### 1. Finzione, non finzione, autofinzione

I diversi posizionamenti dei narratori riguardo alla distinzione, assai insistita sebbene piuttosto rozza e sommaria, fra *fiction*, *non fiction* e *autofiction*,<sup>1</sup> danno conto per via indiretta delle poetiche degli anni Zero. Se gli scrittori contemporanei, come argomenta Andrea Cortellessa nella sua *Introduzione a La terra della prosa*,<sup>2</sup> sembrano assai reticenti a esibire le poetiche, i modelli, le tradizioni e le scelte di stile, il «vettore testuale»<sup>3</sup> maggiormente riconoscibile dell'ultimo ventennio è costituito dalla diffusione della resa verosimile di eventi, autobiografici o cronachistici, interpretabile in generale come una risposta difensiva praticata dai prosatori nell'epoca della *fiction* televisiva,<sup>4</sup> della pervasività dello *storytelling*<sup>5</sup> e della «letteratura dell'inesperienza»:<sup>6</sup>

Biografie finzionali, romanzi di *non-fiction*, reportage narrativi, autofinzioni: per quanto spesso siano soltanto etichette confuse, tutte queste definizioni rimandano a un'immagine mentale insolita. Avvertiamo in quanto lettori una perversione delle categorie classiche [...] Se c'è un vettore testuale che è invece riconoscibile, questo è proprio la tendenza a evadere, a sperimentare linee di fuga che

<sup>1</sup> Sui temi e sulle prospettive qui affrontati cfr. la sintesi di M. Mongelli, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea* in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV, 2015, pp. 165-184 in [www.ticontre.org](http://www.ticontre.org) (Data ultima consultazione 2 febbraio 2016) e G. Simonetti, *Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni* in *Nuovi Realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di S. Contarini-M. P. De Paulis-Dalembert-A. Tosatti, Massa Carrara, Transeuropa Edizioni, 2016 (un estratto del saggio è disponibile in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà» al seguente link <http://www.leparoleelecose.it/?p=25124> (Data dell'ultima consultazione 23 gennaio 2017). Anche Emanuele Zinato ha presentato alcune possibili linee interpretative cui si rimanda in E. Zinato, *Autofinzioni occidentali* in «Ricomporre l'infranto. Indagine sulle forme nello spazio letterario contemporaneo», 22 dicembre 2014, <http://ricomporreinfranto.com/?p=553> (Data ultima consultazione 19 febbraio 2016).

<sup>2</sup> «Non è certo un dato nuovo l'avversione degli autori contemporanei all'istituto della "poetica", invece assai pregiato dalla tradizione del moderno (immagino perché avvertito come ideologico, e in ogni caso vincolante per le proprie scelte a venire); ma mi ha colpito registrare una resistenza così tetragona come quella opposta dai narratori (a fronte di un atteggiamento ben più "aperto", da qualche tempo ormai, dei poeti)». A. Cortellessa, *Introduzione a La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero, (1999-2014)*, cit., p. 23.

<sup>3</sup> M. Mongelli, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, cit., p. 166.

<sup>4</sup> Basti pensare, limitatamente al mondo televisivo, all'invadenza di *talk-show* e di *reality-show* nonché al crescente successo delle serie TV. Cfr. J. Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Milano, Raffaello Cortina, 1996; M. Livolsi, *La realtà televisiva: come la TV ha cambiato gli italiani*, Roma-Bari, Laterza, 1998; E. Piga, *Mediamorfosi del romanzo popolare: dal Feuilleton al Serial TV* in *Tecnologia, Immaginazione e forme del narrare* a cura di L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, «Between», IV, 8, 2014, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1374/1707> (Data ultima consultazione 28 dicembre 2016).

<sup>5</sup> «Siamo dunque in una nuova era regolata da un "nuovo ordine narrativo." [...] In ogni contesto, professionale, commerciale, politico, mediatico, letterario, sociale, sulla vita quotidiana cala in permanenza un velo narrativo che filtra le percezioni, stimola l'affettività, incita a raccontarsi» in S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Affinati, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011, p.187. Cfr. *Supra*, Cap. I, 2, nota 58.

<sup>6</sup> «è la struttura stessa dell'esperienza a essere andata distrutta nelle condizioni di vita della società tardo-moderna. Il mondo oggi non "si vive", e la sua conoscenza non riposa più sull'esperienza. Al contrario, l'inesperienza è la condizione trascendentale dell'esperienza attuale» in A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, BUR, 2006, p. 34. Cfr. anche l'interessante punto di vista di F. Longo, *Le torri simboliche e il collasso della fiction. L'11 settembre 2001 e gli scrittori italiani* in *Apocalissi e letteratura*, a cura di I. De Michelis, in «Studi (e testi) italiani», 2005, n. 15, pp. 241-255.

portano lontano dal romanzo realista o dai suoi derivati.<sup>7</sup>

L'origine di tale fenomeno può essere ascritta a un duplice ordine di fattori: da una parte sembra una forma di resistenza all'invasiva finzionalizzazione dei media, dall'altra costituisce una possibile risposta all'uso 'necrofilo' che il postmoderno ha fatto dei generi e degli stili.<sup>8</sup>

I generi letterari, insomma, restituiti alla postmodernità sono *nomina nuda*, gusci vuoti con i quali travestire i testi e tutt'al più, in quanto modelli, concorrono a formare quel grande palinsesto al quale attinge la produzione artistica postmoderna nelle sue pratiche citazioniste non innocenti.<sup>9</sup>

Di qui, dunque, il fenomeno della «fusione [...] tra fiction e non fiction, scrittura narrativa e saggio, prosa giornalistica e narrazione»<sup>10</sup> cui Pischredda ha fatto riferimento già sullo scorcio degli anni Novanta. Il pulviscolo di scritture ibride che orbita intorno alla contaminazione di generi degli ultimi vent'anni pone quindi, come prima istanza, la necessità di esplorarne denominazioni, definizioni, etichette.

### 1.1 Questioni terminologiche

Dal punto di vista terminologico le prose ibride dell'estremo contemporaneo sono state denominate in modi disparati a seconda delle 'commistioni' che in queste scritture si sono di volta in volta volute evidenziare, anche a livello lessicale,<sup>11</sup> o delle intenzionalità testuali<sup>12</sup> che vi sembrano sottese: romanzi ibridi, *nonfiction novel*, *faction*, *unidentified narrative-objects*, *creative nonfiction* sono le principali etichette in questione, talvolta usate in modo differente dai critici stessi o dai lessicografi.

Quella più nota e più invalsa, ma della quale studiosi autorevoli come Gérard Genette hanno ravvisato evidenti limiti,<sup>13</sup> è la definizione *non fiction novel* dove la particella negativa designa il carattere oppositivo di

---

<sup>7</sup> M. Mongelli, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, cit., p. 166.

<sup>8</sup> Per quanto concerne la finzionalizzazione diffusa dai media si vedano in particolare A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, cit., pp. 48-56 e D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 16-20. Qui a p. 15, si legge: «Da cosa nasce questa tensione? Da un disagio [...] dei rapporti tra letteratura e mondo. [...] Poi l'indebolimento delle barriere tra realtà e finzione che sta dietro a molte delle poetiche postmoderne, con il suo corredo di *pastiches*, citazioni, ibridazioni, intertestualità forsennate, dissoluzione del soggetto, perdita di profondità. E più in generale quella mescolanza di scetticismo nichilista e di realismo ingenuo che fa da liquido amniotico al senso comune di una società in cui l'immagine del mondo è stata quasi interamente requisita dai mass media» Per l'uso dell'aggettivo 'necrofilo', si veda C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998 pp. 17-18.

<sup>9</sup> M. Di Gesù, *Palinsesti del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Milano, Franco Angeli, 2005. p. 51.

<sup>10</sup> B. Pischredda, *Modernità del postmoderno*, in «Belfagor», LII, 1997, n. 5, pp. 580-581.

<sup>11</sup> Molte di queste espressioni sono infatti "parole-macedonia": *docufiction*, *faction*, *infotainment*, *biofiction*, *ethnofiction* e così via. Cfr. Mongelli, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, cit., pp. 168-169.

<sup>12</sup> Sulla complessa questione dell'intenzionalità dell'autore e del testo si rimanda in particolare al cap. 6 *Intenzionalità e testo* di J.-M. Schaeffer, *Piccola ecologia degli studi letterari. Come e perché studiare la letteratura?*, Torino, Loescher, 2014, pp. 65-78.

<sup>13</sup> «Userò qui in mancanza di meglio quest'aggettivo [fattuale], che non è irreprensibile (perché anche la finzione

queste prose rispetto all'invenzione narrativa. Tuttavia definire per negazione equivale non solo a semplificare i termini della questione, perdendo in complessità e in ricchezza, ma anche a sminuire il valore di questi testi rispetto a quelli finzionali.<sup>14</sup> Qui, invece, si tenta di articolare una definizione che restituisca l'eterogeneità delle prose ascrivibili a una «famiglia dai contorni flessibili [che] usa stili e tecniche letterarie per costruire un racconto fattualmente accurato».<sup>15</sup>

Uno dei primi tentativi di definire con una specifica espressione le scritture cosiddette non finzionali, segnalandone marcatamente il carattere difforme e variegato, va ascritto al collettivo Wu Ming che, con la definizione «oggetti narrativi non identificati»,<sup>16</sup> ha cercato di delineare i cambiamenti in atto nella narrativa italiana più recente:

Negli ultimi quindici anni molti autori italiani hanno scritto libri che non possono essere etichettati o incasellati in alcun modo, perché contengono quasi tutto. [...] Oggi dobbiamo registrare l'inservibilità delle definizioni consolidate. Inclusa, come si diceva, quella di "postmoderno", perché qui l'uso di diversi stili, registri e linguaggi non è filtrato dall'ironia fredda nei confronti di quei materiali. [...] gli UNO sono esperimenti dall'esito incerto, malriusciti perché troppo tendenti all'informe, all'indeterminato, al sospeso. Non sono più romanzi, non sono già qualcos'altro.<sup>17</sup>

In occasione della pubblicazione de *L'Armata dei Sonnambuli* (2014)<sup>18</sup> e su sollecitazione di Goffredo Fofi, Wu Ming 1 è tornato sulla questione scegliendo l'espressione *creative nonfiction* per definire al meglio il percorso che il collettivo ha compiuto in questi anni di «ibridazione delle tipologie testuali»<sup>19</sup>, operazione realizzata, a suo dire, tenendo come modello grandi opere 'miste', «selvagge» del canone letterario italiano:

La tradizione è qualcosa che si sceglie, e noi rivendichiamo il carattere distintamente italiano della nostra "non-fiction creativa". [...] Molti dei "classici" nostrani non sono romanzi, ma memoriali,

---

consiste in concatenazioni di *fatti* per evitare il ricorso sistematico a locuzioni negative (non-finzione, non di finzione) che riflettono e perpetuano proprio il privilegio che mi auguro di porre in discussione» in G. Genette, *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche Editrice, 1994, p. 126.

<sup>14</sup> «il termine "non-fiction" continua a imperversare nella lingua corrente, ponendo non solo problemi di forma, ma anche di contenuto. Beninteso, di tale inadeguatezza non risente l'intera gamma delle opere cosiddette di frontiera, ma solo quelle narrazioni non inventate che, in quanto tali, sono considerate ontologicamente inferiori alla *fiction* pur mostrando un elevato grado di leggibilità e di letterarietà» in S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, cit., p.174.

<sup>15</sup> M.Mongelli, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, cit., p. 168. Va notato che Mongelli assimila il concetto di *nonfiction novel* a quello di *creative nonfiction* e di *literary nonfiction*. E Ricciardi afferma: «La non-fiction permane un oggetto narrativo approssimativamente identificato [...] s'inquadra in quella branca della letteratura che attinge alla realtà e a essa lega il proprio destino. Il suo impatto è proporzionale all'esigenza di ritorno del realismo covata nell'ultimo ventennio» in S. Ricciardi, cit., p. 17.

<sup>16</sup> Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 41-44.

<sup>17</sup> Ivi, p. 42.

<sup>18</sup> Wu Ming, *L'armata dei sonnambuli*, Torino, Einaudi, 2014.

<sup>19</sup> Wu Ming, *L'Armata dei Sonnambuli, la fiction, l'archivio, il Quinto Atto e #Bioscop «unplugged»* in «Giap», 22 giugno 2014, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=17774> (Data ultima consultazione 11 febbraio 2016).

trattati, autobiografie, investigazioni storiche, miscele impazzite dei più svariati elementi: la *Vita Nova*, *Il Principe*, la *Vita* dell'Alfieri, lo *Zibaldone di pensieri*, la *Storia della Colonna Infame*, *Se questo è un uomo*, *Un anno sull'altipiano*, *Cristo si è fermato a Eboli*, *Il mondo dei vinti*, *Esperienze pastorali*, *La scomparsa di Majorana*, *L'Affaire Moro*, per arrivare al caso *Gomorra*. Se la "non-fiction creativa" di oggi può essere percepita come "più selvaggia", grezza, *dinamitata*, è perché le opere appena elencate sono nel canone. All'epoca in cui furono scritte erano selvagge anch'esse, e comunque inetiche. <sup>20</sup>

A ben guardare, rispetto ai testi del canone citati, il lavoro specifico dei Wu Ming dà i suoi esiti prevalentemente nell'ambito del romanzo storico, genere a cui il collettivo attribuisce una «verità di disvelamento»<sup>21</sup> in grado di «scalzare i cliché - o quanto meno di problematizzarli».<sup>22</sup> Più che di oggetti narrativi non identificati o di *creative nonfiction* si potrebbe parlare, allora, di 'demystified historical fiction': il modo con cui i Wu Ming rielaborano e trasferiscono i dati d'archivio in narrazioni storiche (prelievi, innesti, inserti, inneschi)<sup>23</sup> mostra infatti come la loro narrativa contragga un evidente debito con i generi di finzione e come per essa sia più idoneo parlare di 'romanzo storico disvelante' piuttosto che di *non-fiction novel*.<sup>24</sup> La contaminazione riguarda casomai più le fonti documentarie che la struttura narrativa:

Il suo scopo [del romanzo storico] è falsificare la narrazione dominante, mostrarne le stratificazioni, sostituire allo stereotipo il conflitto. Diventare pre-testo per altre ricerche. Non un contenitore di significati, ma un catalizzatore di interrogativi che non basta mai a sé stesso e che dunque non è utile di per sé.<sup>25</sup>

Il termine *faction*, composto di *fact* (fatto) e *fiction*, e il suo derivato 'fattuale' evidenziano invece la natura mista di narrazioni che ibridano fatti reali e invenzione: secondo Mongelli questa denominazione «restituisce loro un carattere positivo, ibrido e autonomo».<sup>26</sup> Il termine *faction* viene generalmente utilizzato dalla critica come sinonimo del più generico e onnicomprensivo *non-fiction*.

---

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Wu Ming 2, *Utile per iscopo? La funzione del romanzo storico in una società di retromaniaci*, Rimini, Guaraldi, 2014, p. 16.

<sup>22</sup> Ivi, p. 23.

<sup>23</sup> «Che si tratti di prelievi (cioè la riproduzione del documento "così com'è" dentro il contesto della narrazione), di inserti (cioè l'inserimento di elementi narrativi "dentro" quello che appare come un documento), di innesti (cioè di documenti che vengono narrativizzati), o di inneschi (ovvero episodi costruiti sulla falsa riga di un documento), il romanzo storico procede a inserire l'archivio nel contesto di una credenza, di uno sguardo, di un verbo di atteggiamento preposizionale (come credere, sapere, sperare, temere, dubitare). In altre parole: sposta l'archivio in un contesto di opacità referenziale, dove la descrizione *sostituisce* il riferimento» Ivi, p. 24.

<sup>24</sup> «Il romanzo storico – proprio con il suo miscuglio sperimentale e laboratoriale di archivio e finzione – può mostrare i retroscena della testimonianza, come le voci e le esperienze si formano e si costruiscono e come possono essere combinate per creare mappe che diano senso al passato, aiutino a orientarsi nel presente, forniscano idee per pensare al futuro. In conclusione, se dovessi sintetizzare tutto questo riscrivendo le tre famose coordinate manzoniane, direi che gli oggetti narrativi storici del quarto tipo avranno l'archivio come soggetto, la fiction come strumento e la testimonianza come scopo.» in Ivi, p. 34.

<sup>25</sup> Ivi, p. 29. Si pensi alla denuncia del nostro passato coloniale: cfr. *Infra* Cap. V, 2.4.

<sup>26</sup> M. Mongelli, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, cit., p. 167.



Risultano pressoché sovrapponibili i termini *nonfiction novel* e romanzo ibrido nell'interpretazione di Raffaello Palumbo Mosca secondo il quale mentre i romanzi documentali «mirano all'accertamento dei fatti», quelli ibridi «partono dalla cronaca (o dalla Storia) per indagare un universale umano»:<sup>27</sup>

L'unico realismo possibile oggi, sembra proprio quello che sfrutta la commistione di fiction e non fiction nel *Nonfiction Novel* come grimaldello per scardinare le secche di un realismo piattamente mimetico; e "fiction" deve essere qui inteso come "immaginazione" in grado di "trasformare l'esperienza in conoscenza".<sup>28</sup>

Palumbo Mosca presuppone che anche la narrativa italiana sia stata investita, come quella di area angloamericana, da una 'fame di realtà' che la porterebbe lontano dal genere romanzo inteso in senso tradizionale: il libro di David Shields, più un *pamphlet* che uno scritto di teoria letteraria, dal titolo *Reality Hunger. A manifesto* (2010)<sup>29</sup> ha provocato negli Stati Uniti un dibattito assai ampio tra gli addetti ai lavori paragonabile, probabilmente, a quello suscitato in Italia da «Allegoria» due anni prima sul 'ritorno alla realtà':<sup>30</sup>

E che non era, si badi, il trito dibattito sul "il romanzo è morto?" (tipico tema balneare per stanche redazioni culturali dei giornali nostrani) ma, ben più sostanzialmente, su quale forma di letteratura ci dovremo aspettare per il futuro, quali modelli narrativi, quali suggestioni arrivano dalla realtà che ci circonda e che viviamo tutti i giorni.<sup>31</sup>

Se l'idea di Shields appare oltranzista per l'ostilità nei confronti di ogni narrazione d'invenzione dotata di trama, personaggi, punti di vista<sup>32</sup> e se il suo 'manifesto' ha un taglio smaccatamente postmoderno per il citazionismo esibito,<sup>33</sup> l'analisi di Palumbo Mosca è meno radicale e mira a individuare «una terza via» tra

---

<sup>27</sup> R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, cit., p. 57.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 56 - 57.

<sup>29</sup> Cfr. D. Shields, *Fame di realtà. Un manifesto*, Roma, Fazi, 2010.

<sup>30</sup> «For better or for worse, the greatest storytellers of our time are the nonfiction writers» L. Siegel, *Where have all the Mailers gone?* in «Observer», 22 giugno, 2010, <http://observer.com/2010/06/where-have-all-the-mailers-gone/> (Data ultima consultazione 19 febbraio 2016). Fin dal titolo - la cui trasposizione italiana potrebbe equivalere a *Dove sono andati a finire i Camilleri del nostro tempo?* - si richiama l'idea che gli scrittori di *fiction* siano ormai spariti dalla scena: Norman Mailer è infatti un noto narratore americano. Sulla fortuna della *creative non fiction* cfr. anche B. Lounsbury, *The Art of Fact: Contemporary Artists of Nonfiction*, Westport, Greenwood, 1990.

<sup>31</sup> S. Salis, *Prefazione* in D. Shields, *Fame di realtà. Un manifesto*, cit., p. XI.

<sup>32</sup> «Quando leggo un libro e lo trovo molto interessante, tendo a leggerlo all'incontrario per non farmi prendere in ostaggio dalla trama» in D. Shields, *Fame di realtà. Un manifesto*, cit., p. 138. Prende nettamente le distanze da Shields Wu Ming 2 quando afferma: «la nostra non è "fame di realtà". Per soddisfare un simile appetito basta metter il culo in strada ogni tanto, con un minimo di autentica curiosità. Ai tempi del capitalismo finanziario, sono convinto che molte persone, potendo scegliere, preferirebbero che la realtà le affamasse un po' meno [...] Mi pare piuttosto che l'odierna fame sia una fame di testimonianze, di punti di vista sul mondo, di voci» in Wu Ming 2, *Utile per iscopo? La funzione del romanzo storico in una società di retromaniaci*, cit., p. 32.

<sup>33</sup> «Questo libro contiene centinaia di citazioni delle quali nel corpo del testo non viene menzionata la fonte. Sto cercando di rivendicare una libertà che gli scrittori da Montaigne a Burroughs davano per scontata e che noi abbiamo

quelle dei detrattori e dei difensori del genere identificando nelle forme di un romanzo ibrido «un discorso nuovo sulla realtà» che, per far questo, «tende allora verso il saggio».<sup>34</sup>

Dunque la formula più utilizzata in virtù della sua onnicomprensività - *non fiction* - è anche quella che, essendo basata su una negazione e dunque su una secca dicotomia, meno può dar conto dei fenomeni di commistione fra modelli formali. Ad essa sembra allora preferibile il concetto di *meticcio*,<sup>35</sup> di origine etno-antropologica. Il termine e i suoi sinonimi, possono servire a evidenziare l'incrocio fra tipi testuali e le contaminazioni in luogo delle opposizioni binarie. Pertanto con l'espressione 'scritture narrative meticce' si intende qui comprendere la folta tipologia di testi a vari gradi non finzionali<sup>36</sup> cui si riferiscono gli studiosi che si sono dedicati appunto a indagarne origine, natura e artifici e che comprende svariati incroci di genere, sempre più frequenti e estesi su scala mondiale: dal *nonfiction novel* di Capote<sup>37</sup> all'*autofiction* di Doubrovski;<sup>38</sup> dalla *docufiction* di Carrère<sup>39</sup> alla *biofiction* di Sebald<sup>40</sup> per giungere al *reportage*, come quello di Svetlana Aleksievic, che mira a sondare - e forse a sanare - traumi storici altrimenti indicibili.<sup>41</sup>

Da parte sua, invece, l'idea di narratività contenuta nella 'formula' suddetta allude al ricorso più o meno insistito, da parte degli scrittori, a artifici tipici della finzione per 'mettere in scena' l'aspetto fattuale, referenziale che sta al centro del loro testo:<sup>42</sup>

---

perso. La vostra incertezza sugli autori delle parole che avete appena lette o non è un difetto ma una virtù» in D. Shields, *Fame di realtà. Un manifesto*, cit., p. 248.

<sup>34</sup> R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, cit., p.57.

<sup>35</sup> «Lungi dall'affermare una nuova ondata avanguardistico-sperimentale di tipo linguistico-formale, si attesta un sempre più frequente uso di strutture meticce, appartenenti a tipi di discorsi molto diversi fra loro.» in M.Mongelli, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, cit., p. 166.

<sup>36</sup> «Il sistema narrativo, per Benjamin, a una data altezza storica (quando la borghesia inizia la sua ascesa) è stato attraversato da una frattura che lo ha diviso in due distinte formazioni discorsive, riprendendo un termine barthesiano due "scritture": ampliando l'intuizione benjaminiana nell'ottica della semantica modale si potrebbero chiamare "scritture d'invenzione" quelle che fanno riferimento a un mondo possibile, insomma le opere di *fiction*, "d'informazione" quelle che gravitano intorno al mondo attuale, [...] forme che [...] potremmo chiamare "scritture a bassa finzionalità"» in C. Tirinanzi De Medici, *Fatti, politica, fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: Presente e Piove all'insù* in «Between», V, n.10, 2015, p. 6 consultabile al link <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1708> (Data ultima consultazione - 15 febbraio 2016)

<sup>37</sup> Cfr. T. Capote, *A sangue freddo*, Milano, Garzanti, 2005.

<sup>38</sup> Cfr. S. Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

<sup>39</sup> Cfr. E. Carrère, *L'avversario*, Milano, Adelphi, 2013.

<sup>40</sup> Cfr. W. Sebald, *Austerlitz*, Milano, Adelphi, 2002. Sulla *biofiction* si rimanda in particolare alle ricerche in corso di M. Mongelli, *Osservare e dire le vite altrui: breve introduzione alla biofiction* in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», 1 luglio 2016 (<http://www.leparoleelecose.it/?p=23591> - Data ultima consultazione 29 ottobre 2016).

<sup>41</sup> Cfr. S. Aleksievic, *Pregghiera per Cernobyl'*, Roma, e/o, 2015; Id., *Ragazzi di zinco*, Roma, e/o, 2015. Il Premio Nobel 2015 ha il merito, secondo Saviano, di aver «creato un Afghanistan e una Cernobyl a più dimensioni, agli antipodi rispetto a quelle che i telegiornali avevano tracciato o che i reportage ci hanno restituito» in R. Saviano, *Così il Nobel della realtà rivoluziona la letteratura* in «R.it», 12 ottobre 2015 [http://www.repubblica.it/cultura/2015/10/12/news/nobel\\_aleksievic-124875631/](http://www.repubblica.it/cultura/2015/10/12/news/nobel_aleksievic-124875631/) (Data ultima consultazione 19 febbraio 2016).

<sup>42</sup> Risulta acquisito che i termini 'narrazione' e 'finzione' non sono sovrapponibili: la prima si qualifica come una pratica individuale e sociale costitutiva di *homo sapiens* che, peraltro, può esplicitarsi anche non verbalmente, mentre la seconda

Il filtro posto dinanzi alla realtà determina lo slittamento dall'asse fattuale verso quello di una messinscena in cui lo scrittore-regista produce uno o più sensi attraverso i segni. Il reportage, l'inchiesta, il diario, la cronaca sono forme, o addirittura pretesti, per rappresentare una realtà *interpretata* sin dalla prima scorsa, una realtà fuggevole, mutevole, instabile, che induce a voler afferrare un dettaglio nella consapevolezza che l'attimo seguente potrebbe non essere più lo stesso.<sup>43</sup>

È come se in queste scritture operasse un principio opposto rispetto a quello ravvisato da Barthes nel romanzo realista e noto come «effetto di reale»: <sup>44</sup> le scritture di *non-fiction* sembrano piuttosto aver bisogno di un «effetto di narratività» <sup>45</sup> dato dall'interazione tra due fattori, l'uno interno, l'altro esterno al testo. Mentre il primo garantisce funzionalità al racconto sul piano della coerenza, della verosimiglianza e della strategia informativa, anche là dove la narrazione insiste su referenti di realtà, l'altro presuppone l'esistenza di un lettore disposto alla «connivenza narrativa»: <sup>46</sup>

ogni volta che sono in gioco i *contenuti non-temporali* della comunicazione narrativa (in definitiva, gli *esistenti*), la cooperazione del lettore-spettatore appare non solo indispensabile ma fondativa. [...] solo l'esperienza del lettore consente di tenere insieme la macchina delicatissima che è il racconto.<sup>47</sup>

Paradossalmente la collaborazione del lettore appare sollecitata in misura maggiore da un testo non finzionale che da uno finzionale dal momento che quando «uno scrittore volge la cronaca in racconto dà vita a delle narrazioni *finzionalizzate*». <sup>48</sup> Pertanto le scritture narrative meticce, contaminando 'gli esistenti' di fattuale e finzionale, di verità e immaginazione, giungono a scardinare il principio della sospensione dell'incredulità che ha sempre caratterizzato il patto narrativo tra autore e lettore, richiedendo a quest'ultimo un alto grado di attenzione e la capacità di discriminare tra vero e falso:

Il luogo comune della *suspension of disbelief* è così ribaltato: il lettore di un testo che gioca, esasperandola, sull'ambiguità di fiction e non-fiction è portato ad *augmentare* la sua incredulità, e non a sospenderla, per continuamente mettere alla prova i diversi *livelli di verità del testo* (documentale, storico, mitico).<sup>49</sup>

---

risponde a un bisogno affabulatorio che si avvale degli apporti della fantasia. Ma su questa distinzione si tornerà anche in seguito.

<sup>43</sup> S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, cit., p. 54.

<sup>44</sup> «la letteratura realistica è indubbiamente narrativa, ma perché in essa il realismo è soltanto frammentario, erratico, confinato ai "dettagli", e il racconto più realistico che si possa immaginare si svolge secondo modi irrealistici» in R. Barthes, *L'effetto di reale in Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 158.

<sup>45</sup> S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, cit., p.174.

<sup>46</sup> *Ibidem*

<sup>47</sup> P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, p. 261. Cfr. anche la voce *Lettore* in F. Fioroni, *Dizionario di narratologia*, Bologna, Archetipolibri, 2010, pp. 236-237.

<sup>48</sup> S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, cit., p. 210

<sup>49</sup> R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, cit., p. 62.

In effetti se il genere delle scritture narrative meticce ha conosciuto negli ultimi anni un'ottima ricezione presso il pubblico dei lettori<sup>50</sup> e se ha ricevuto un interesse così vivo e crescente da parte della critica letteraria, questo è probabilmente dovuto anche al fatto che gli autori hanno acquisito «una disinvoltura e insieme una consapevolezza prima non concepibili»:<sup>51</sup> posizione, questa, ampiamente condivisa tra molti di coloro che si occupano di questo genere di narrativa. Ma non mancano posizioni contrastanti, come quelle di Arturo Mazzeola e Luigi Matt. Secondo il primo, infatti, queste scritture «poggiano sulla base del profondo svilimento nei confronti delle caratteristiche fondamentali che connotano un testo letterario»,<sup>52</sup> mentre per il secondo la «non-fiction di moda ha un carattere marcatamente regressivo, e costituisce il perfetto opposto, tanto dal punto di vista estetico quanto da quello politico, di ciò che offre la vera letteratura».<sup>53</sup>

Per cercare di comprendere le ragioni dei singoli scrittori rispetto al loro posizionamento di genere, può dunque risultare utile soffermarsi sulle dichiarazioni autoriali e sulle scelte di poetica più o meno esplicite.

## 1.2 Tra dichiarazioni autoriali e scelte di poetica

Se ogni scrittura è caratterizzata da un certo tasso di artificio, e se sembrerebbe più corretto parlare di forme a finzionalità più bassa (diario, reportage) o più alta (racconto, romanzo),<sup>54</sup> c'è tuttavia una chiara differenza fra chi predilige lo scrupolo documentario e la verosimiglianza e chi mostra invece di preferire l'ideazione di una storia 'inventata' che permetta l'extralocalità e la polifonia dei personaggi e che richieda al lettore quella che due secoli fa Samuel Coleridge ha definito *suspension of disbelief*. Tra queste due scelte divergenti si collocano tutte quelle possibilità intermedie che rendono assai fluido e a tratti quasi contraddittorio il campo della narrativa contemporanea. Per tentare di orientarsi tra le varie e difformi posizioni degli scrittori in proposito, e necessariamente senza ambizioni esaustive, potrà essere utile, dunque, soffermarsi su alcune spie significative quali le dichiarazioni autoriali o le esplicite scelte di genere.

---

<sup>50</sup> È legittimo chiedersi se alcuni autori – spinti anche da precise scelte delle case editrici - non calvachino l'onda della fortuna del genere non finzionale dal momento che la ricezione «è la realizzazione di un desiderio di lettura che può volgersi in direzioni diverse: lo stesso scrittore, consapevole di questo, può scegliere esplicitamente a quale 'richiesta' dare soddisfazione» in A. Cadioli, *La ricezione*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 21.

<sup>51</sup> M. Mongelli, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, cit., p. 172. E a p. 168 si legge: «l'obiettivo primario dello scrittore non è quello di dare informazioni come se fosse un reporter, ma di confondere programmaticamente la lettura in modo da impedire una ricostruzione puramente fattuale.»

<sup>52</sup> A. Mazzeola, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 13.

<sup>53</sup> L. Matt, *Il realismo consolatorio della non-fiction* in «Malacoda», 20 maggio 2016, <http://www.malacoda.eu/2016/05/20/da-forme-testuali-ibride-reportage-e-pornografia-del-doloreil-realismo-consolatorio-della-non-fiction-di-luigi-matt/> (Data ultima consultazione 14 giugno 2016).

<sup>54</sup> «Eppure, nella *fiction* (chiamiamola così), l'esibizione dei dati e dei nomi della realtà è a mio giudizio più insistita che nei romanzi di due secoli fa, anche se, per paradosso, la realtà è rubata dal campo del nemico: quello dell'enciclopedia mediatica, agente prima della derealizzazione. E soprattutto, il successo della *non fiction* rivela una rottura di confini che nel postmoderno era impensabile, e che trascina, per citare ancora Aristotele, la poesia nel campo della storiografia» in R. Donnarumma, *La fatica dei concetti. Ipermodernità, postmoderno, realismo*, cit., p. 4.

Filippo Tuena, dopo un lungo percorso di scrittura dedicato alla *biofiction*,<sup>55</sup> avviato agli inizi del nuovo millennio con *La grande ombra* (2001), ritiene di aver lavorato progressivamente alla decostruzione del genere romanzo, incapace, a parer suo, di fornire risposte certe e definitive sulle ricostruzioni biografiche da lui tentate, seppur fondate su documenti e testimonianze dirette.<sup>56</sup> Parlando dell'opera che ritiene il suo «requiem per il romanzo»,<sup>57</sup> *Memoriali sul caso Schumann* (2016), lo scrittore ha dichiarato:

Del romanzo tradizionale ho rinunciato agli orpelli – in questo libro c'è un solo luogo descritto più volte: il giardino del manicomio di Eendenich; pochissimi discorsi diretti; e invece un frequente ricorso al genere epistolare e diaristico o al soliloquio. Dunque è in questa direzione che sto andando, poiché mi sembra più sincera, più diretta, più efficace. L'estensore di un epistolario conosce perfettamente il destinatario dei suoi scritti. [...] Il diario o il soliloquio – chiamalo se vuoi monologo interiore – riguardano esclusivamente colui che scrive o che bisbiglia. Rinunciano a spiegare, chiudono la comunicazione con il mondo esterno. In cambio, si può procedere nelle profondità. Il lettore può inserirsi in queste pagine, può osservare, ma spesso deve ammettere la propria impotenza quando si parla di cose a lui ignote.<sup>58</sup>

Per Tuena, dunque, soggetto della narrazione «è la descrizione delle macerie che emergono dall'impatto che la storia narrata ha col narratore».<sup>59</sup>

Eraldo Affinati, da parte sua, scrive di essere «condannato all'esperienza»<sup>60</sup> e, nell'incipit di *Vita di vita* (2014), ribadisce: «Non posso inventare niente»,<sup>61</sup> del resto già nell'intervista a Massimo Rizzante del 2008 era tornato più volte sulla necessità, per la sua scrittura, di ripristinare l'*Erlebnis*:

L'esperienza per me è determinante, è la scintilla della scrittura. Ho scritto il mio ultimo libro, che uscirà nel 2008 [*La Città dei ragazzi*], perché il momento della scrittura è un momento di laboratorio, di prova, di fatica, di artigianato. Ecco una cosa a cui tengo molto: la scrittura non può essere strumentale,

---

<sup>55</sup> Cfr. M. Mongelli, *Osservare e dire le vite altrui: breve introduzione alla biofiction* in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà» <http://www.leparoleelecose.it/?p=23591> (Data ultima consultazione 18 gennaio 2017).

<sup>56</sup> Scrive Tuena a proposito di *Memoriali sul caso Schumann*, volto a ricostruire la follia del musicista tedesco: «Senza rendermene conto mi sono affidato a personaggi che manifestano un'impossibilità affettiva, imperfezioni fisiche e caratteriali o, si potrebbe dire altrettanto bene dire, il meccanismo affabulatorio ha preteso voci balbettanti, per il ruolo di testimoni» F. Tuena, *Lettera sullo stato del romanzo* in «Nazione Indiana» <https://www.nazioneindiana.com/2015/11/12/filippo-tuena-racconta-i-memoriali-sul-caso-schumann/> (Data ultima consultazione 23 gennaio 2017).

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> La citazione è tratta da un'intervista che chi scrive ha rivolto a Tuena e ad altri scrittori italiani contemporanei per il blog «Laletteraturaenoi» dove è in corso di pubblicazione.

<sup>60</sup> E. Affinati, *Vita di vita*, Milano, Mondadori, 2014, p. 11.

<sup>61</sup> «Esistono uomini liberi e uomini incatenati. Io credo di appartenere alla seconda categoria. Non posso inventare niente. Sono condannato all'esperienza. Prigioniero dei miei gesti, delle mie convinzioni, dei miei sentimenti. Spiegare perché non è affare da poco. Dovrei chiamare in causa i padri, le madri, i fratelli, gli amici. Bussare alla porta dei morti. Aprire i grandi quaderni della memoria, pieni di errori. La tradizione, che da giovane ingenuamente pensavo fosse una sapienza conservata negli archivi, scorre dentro di me con il suo carico di germi e mi contagia» *Ibidem*.

Modi e forme dell'invenzione

non deve esserlo.<sup>62</sup>

Dopo aver accennato ai viaggi in luoghi allegorici del 'secolo breve' che spesso fanno da sfondo ai suoi libri ha aggiunto:

Chi va in questi luoghi estremi comprende che solo il desiderio di conoscenza è la vera risposta, ed è il motivo per cui uno scrive. La ragione della scrittura è quella di trovare un senso a ciò che sembra esserne privo.<sup>63</sup>

Con *Affinati* siamo dunque davvero «lontano dal romanzo»:<sup>64</sup> anche una delle sue opere a più alto tasso finzionale, *Secoli di gioventù* (2004), prende spunto da un fatto di cronaca cittadina e si nutre della sua concreta esperienza di docente e di viaggiatore.<sup>65</sup>

Una postura non dissimile<sup>66</sup> compare anche in Arminio che però elegge l'Irpinia a 'luogo estremo' e baricentro del mondo:

Io vivo di avvistamenti come una sentinella, sono sul bordo, nella mia vita non ho mai frequentato nessun centro. [...] stare sul bordo, omettere il centro, attraversarlo senza fermarsi, c'è un solo centro possibile nella nostra vita, questo centro è la morte, dunque fin quando siamo vivi è solo questione

---

<sup>62</sup> *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon e S. Zangrando, Trento, Università degli Studi di Trento, 2008, p. 19.

<sup>63</sup> Ivi, p. 20. Si tratta, per esemplificare, di Hiroshima e Nagasaki, Auschwitz, Volodka, Cassino, Berlino. A questo riguardo si rimanda anche al volume E. Affinati, *Compagni segreti. Storie di viaggi, di bombe e scrittori*, Roma, Fandango, 2006.

<sup>64</sup> F. Cordelli, *Lontano dal romanzo*, a cura di M. Raffaelli, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 283-287. La sezione dedicata allo scrittore romano si intitola *Affinati. Campo dell'allegoria guerriera*. In particolare a p. 287 si legge: «Perché allora, *Campo del sangue* modifica la nostra scena letteraria? Perché, in modo risoluto, vuole colmare, e di fatto colma, la distanza che separa, dall'azione, quella parola (novecentesca), raffinata, sfibrata, debolissima: ormai sul banco degli imputati.»

<sup>65</sup> «Questo romanzo è liberamente ispirato a un episodio comparso nelle cronache giornalistiche romane di due anni fa. Nel giugno 1944, secondo le testimonianze di alcuni sopravvissuti, un'autocolonna della Wehrmacht, colpita dalle bombe alleate, restò sepolta con il suo carico di uomini e armi in una cava di sabbia tra la via Portuense e il bivio di via Ponte Pisano, dove nel dopoguerra fu edificato il quartiere di Corviale. Nei primi giorni del febbraio 2002, su richiesta della magistratura, alcuni reparti del Genio Pionieri avviarono l'opera di sbancamento alle pendici del colle. Le fasi di scavo nelle gallerie sotterranee durarono diversi mesi portando alla luce pochi resti umani che non furono ritenuti significativi. Durante la stesura del libro telefonai a Rizziero Aquilante, uno dei testimoni oculari, il quale, sfiduciato e disilluso, non volle rilasciare alcuna dichiarazione al riguardo. A quel punto decisi di seguire soltanto le mie fantasie, che mi spinsero a intraprendere alcuni viaggi, soprattutto in Germania e in India.» E. Affinati, *Secoli di gioventù*, Milano, Mondadori, 2004, p. 203.

<sup>66</sup> «Anche in *Peregrin d'amore* [di Affinati] ai "veloci" viaggi in moto o in taxi, fanno sempre da contrappunto la fatica delle ascensioni a piedi [...], la lentezza delle camminate solitarie [...] e, infine, le numerose soste per ammirare il paesaggio e riflettere. [...] È chiaro: le soste sono innanzitutto soste del pensiero, poiché il racconto del viaggio è sempre strumentale alla riflessione saggistica ("lenta") sul significato di un autore, di un'opera, di un luogo. [...] Discorso analogo potrebbe essere fatto per il "paesologo" Franco Arminio: da *Viaggio nel cratere a Terracarne*, la vita (e quindi la scrittura) è innanzitutto "un quieto vagabondare nel mondo che gira", è sguardo che indugia su particolari rimossi dalla cultura televisiva.» in R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, cit., pp.134-135.

di orlo, di bordo, di confine.<sup>67</sup>

In Arminio il concetto di *Erlebnis* acquisisce valenza diversa rispetto ad Affinati. Se per quest'ultimo «attraversare il viaggio eccita il tempo»,<sup>68</sup> per Arminio spazio e tempo sono congelati per sempre alla sera del 23 novembre del 1980: in una continua osmosi tra malessere del corpo e agonia dei paesi irpini, la scrittura di Arminio finisce per «svolgere l'autopsia del paesaggio» e per «redigere nuovi referti». <sup>69</sup> Il campo figurale prescelto a livello espressivo è di tipo biologico, medico-anatomico:

E il mio paesaggio è un corpo martoriato: penso alla lunga emorragia dell'emigrazione e poi agli improvvisi ribollimenti del cratere, alle faglie che lo attraversano. Dal giardino al paesaggio, dal paesaggio al paese, grembo che marcisce senza farmi uscire. Il paese come utero inverso, luogo da cui non si esce, né in forma umana, né come rivolo di sangue. Utero, ossario, recinto dell'apprensione dove una siepe spinosa di pensieri infelici ogni tanto vira e stringe verso l'imbuto dell'angoscia. Abitare il mio paese e abitare il mio corpo a un certo punto sono diventati una cosa sola, un abisso.<sup>70</sup>

All'estremo opposto, invece, si collocano prosatori che di preferenza scelgono un alto tasso di invenzione per i loro *récit*. Narratori come Ricci, Fois, Lagioia, Bajani, Falco, Pugno, Sarchi non producono in prevalenza 'oggetti narrativi non identificati' ma, per approssimarsi alla verità e all'autenticità, insistono viceversa nell'inventare storie, oltre la mera attendibilità. E riconoscono questa scelta apertamente e con elevato grado di consapevolezza; si veda, a questo proposito, la lucida dichiarazione di Luca Ricci:

le mie sperimentazioni - se la serialità modulare dei miei primi racconti brevi, quelli de *L'amore e altre forme d'odio*, può considerarsi sperimentazione (ma io credo di sì) - nascono tutte all'interno del vecchio principio secondo cui la letteratura è fatta di storie *totalmente* inventate: poi, certo, sappiamo che quell'avverbio spesso è una foglia di fico, sappiamo che le opere non possono non parlare anche del loro autore (oltre che del tempo in cui sono state scritte, avendo sempre anche una funzione documentale e, direi, storica), ma insomma, la mia scelta di campo è netta. Sto dalla parte della *fiction pura*, con tutte le responsabilità che ne conseguono.<sup>71</sup>

Se Fois sinteticamente dichiara per l'inchiesta promossa dalla rivista «Allegoria»: «La letteratura resta ancora e sempre il territorio della vera finzione come percorso che produce senso critico e riflessione»,<sup>72</sup> e Pugno, nella medesima occasione, afferma «La narrazione può essere uno strumento efficacissimo per falsificare la

<sup>67</sup> F. Arminio, *Geografia commossa dell'Italia interna*, Milano-Torino, Mondadori, 2013, pp. 7-8.

<sup>68</sup> E. Affinati, *Compagni di viaggio. Storie di viaggi, bombe e scrittori*, cit., p. 9.

<sup>69</sup> F. Arminio, *Viaggio nel cratere*, Milano, Sironi, 2003, p. 14.

<sup>70</sup> F. Arminio, *Vento forte tra Macedonia e Candela*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 102. Cfr. anche F. Arminio, *Nevica e bo le prove. Cronache dal paese della cicuta*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

<sup>71</sup> La citazione è tratta da un'intervista che chi scrive ha rivolto a Ricci e ad altri scrittori italiani contemporanei per il blog «Laletteraturaenoi» dove è in corso di pubblicazione.

<sup>72</sup> *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, a cura di R. Donnarumma e G. Policastro, in «Allegoria», XX, 2008, n. 57, p. 11.

realtà»,<sup>73</sup> un ulteriore esempio di lucida riflessione autocosciente è dato da *Verità, realismo, autenticità*, uno scritto di Alessandra Sarchi:

I personaggi dei miei romanzi vivono dentro di me, e di me, in una misura che non saprei dire, ma se così non fosse non potrei mai dare loro vita sulla pagina perché io per prima non li sentirei vivi, credibili. Quello che è richiesto allo scrittore è uno sforzo costante non solo di attendibilità, per quella basterebbe del buon giornalismo, ma di empatia vera e propria: sentire quello che i suoi personaggi sentono, forgiare i loro pensieri come se fossero i propri, animarli delle proprie ossessioni. La materia di ciò che scrivo sta dentro di me e nella mia realtà, non meno che i fatti più o meno rilevanti che mi accadono 'per davvero' ogni giorno.<sup>74</sup>

Caso estremo di rielaborazione finzionale della cronaca, capace di creare un personaggio dotato di voce e punto di vista tali da produrre sospensione di incredulità e identificazione straniante, appare quello di Paolo Sortino che in *Elisabeth* (2011) muove dal 'caso Fritzl' per re-inventare la storia della ragazza austriaca segregata e abusata dal padre per più di vent'anni, madre a sua volta di sette 'figli-fratelli'. Nel paratesto, Sortino inserisce sia l'antefatto reale<sup>75</sup> da cui ha preso le mosse, sia un'*Avvertenza* in cui precisa la sua posizione rispetto alla scelta di genere effettuata:

Sebbene la maggior parte dei personaggi, dei luoghi e delle vicende narrate siano reali, questo romanzo va inteso come opera di fantasia in ogni suo più piccolo dettaglio. I riferimenti onomastici, topografici e storici che coincidono con la realtà rispondono all'esigenza di costruire intorno al drammatico fatto di cronaca dal quale ho preso ispirazione uno schema utile a raccontare esperienze universali.

Tra possibilità e scelta si muove ondivaga la totale libertà della *mia* Elisabeth e degli altri personaggi, per i quali ho inventato una vita che non vuole essere né migliore né peggiore di quella reale, ma solo possibile. Ecco perché, nonostante sia diffusa all'interno del romanzo una certa aderenza al reale svolgimento dei fatti, la presente opera non possiede alcun valore documentario.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> Ivi, p. 22.

<sup>74</sup>A. Sarchi, *Verità, realismo, autenticità*, in «Alessandra Sarchi. Archivio di scritture», 17 ottobre 2014, [http://www.alessandrasarchi.it/verita\\_realismo\\_autenticita/](http://www.alessandrasarchi.it/verita_realismo_autenticita/) (Data ultima consultazione 28 febbraio 2016).

<sup>75</sup> «1979, città di Amstetten, capoluogo della Bassa Austria.

Sotto la minaccia della guerra fredda, il cittadino Josef Fritzl ottiene le concessioni edilizie necessarie a costruire un bunker antiatomico nelle fondamenta di casa.

Nel dicembre 1982 viene indagato per lo stupro di due donne, e condannato a diciotto mesi di reclusione. Uscito di prigione completa la costruzione del bunker.

Qualche settimana più tardi vi rinchiuderà sua figlia Elisabeth.» P. Sortino, *Elisabeth*, Torino, Einaudi, 2011, p. 3.

<sup>76</sup> P. Sortino, *Avvertenza* in *Elisabeth*, cit. Piuttosto critico con questa scelta si rivela Christian Raimo che commenta: «Io credo che quello di Sortino è [sic] un libro atroce, scritto tecnicamente benissimo, ma al tempo stesso terribile. Perché compie un'operazione artistica straziante: utilizzare il nome e il cognome di una persona viva e vittima di violenza, la sua storia, senza chiederle il permesso e prescindendo dalla verità storica, per costruire un ibrido ingestibile al lettore. [...] L'idea che ci si possa appropriare invasivamente del portato simbolico della vita di qualcun altro è una sfida troppo grossa per poter essere intrapresa.» in C. Raimo, *Ma la nera come va esposta?* in «Il Sole 24 Ore», 26 giugno 2011, <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-06-26/nera-come-esposta-081428-PRN.shtml> (Data ultima consultazione 15 febbraio 2016).



Anche Marco Mancassola in *Non saremo confusi per sempre* (2011)<sup>77</sup> trasfigura in racconto una serie di fatti di cronaca dell'Italia degli ultimi trent'anni: sono le storie di Giuseppe di Matteo (*Un cavaliere bianco*),<sup>78</sup> di Eluana Englaro (*Una bella addormentata*),<sup>79</sup> di Federico Aldrovandi (*Un ragazzo fantasma*),<sup>80</sup> di Dirk Hamer (*Un principe azzurro*), e, infine, di Alfredino Rampi (*Un bambino al centro della terra*).<sup>81</sup> Nei racconti di Mancassola la cronaca non vuole essere testimonianza, quanto piuttosto «ripresentazione dell'evento nel fatto letterario».<sup>82</sup>

Il fatto di Mancassola fuoriesce radicalmente dall'evento della cronaca, della storia, della memoria: si apre uno squarcio, allucinato e visionario, che è il solo possibile superamento dell'evento nel fatto. Il romanzo metastorico, scrive Elias, si rivolge allo spazio storico oltre la storia: oltre la rappresentazione, oltre il presente, oltre la mente, un territorio carico di desiderio, ansietà e senso di perdita.<sup>83</sup>

Mancassola può allora raccontare questi episodi come una 'fiaba nera', facendo collassare la cronaca in favore della «percezione del molteplice che in filigrana abita tutto quanto consideriamo dato e noto».<sup>84</sup> In un'intervista l'autore ha dichiarato rispetto alla sua scelta di genere:

L'idea era di giocare su più piani narrativi affinché storie che si sono chiuse in un modo troppo crudele, insostenibile, avessero un'altra apertura. Fino a quando la commozione, il sentimento da cui sono partito, rimane nelle mani della cronaca trattata dalla televisione, dai talk show o dalle pagine fameliche dei giornali, quel sentimento sembra quasi servire al consumo delle esperienze umane, di ciò che è successo a certi esseri umani, sembra quasi agire da anestetico rispetto alla nostra umanità; invece, c'è una commozione che deve agire come strumento di conoscenza, di vita, di ri-vita.<sup>85</sup>

<sup>77</sup> M. Mancassola, *Non saremo confusi per sempre*, Torino, Einaudi, 2011.

<sup>78</sup> Per i fatti di cronaca rielaborati da Mancassola si segnala, come una sorta di 'contrappunto' informativo laddove esista, un testo in cui la vicenda viene ricostruita nei modi del giornalismo, della saggistica o della testimonianza personale. Cfr. P. Nazio, *Il bambino che sognava i cavalli. 779 giorni ostaggio dei corleonesi. Da un incontro con Santino Di Matteo*, Roma, Sovera Editore, 2010.

<sup>79</sup> Cfr. B. Englaro-A. Pannitteri, *La vita senza limiti. La morte di Eluana in uno Stato di diritto*, Milano, Rizzoli, 2009.

<sup>80</sup> L. Manconi-V. Calderone, *Quando hanno aperto la cella. Stefano Cucchi e gli altri*, Milano, Il Saggiatore, 2011, pp. 71-79.

<sup>81</sup> A. Bisogno, *La Tv invadente. Il reality del dolore da Vermicino a Avetrana*, Roma, Carocci, 2015. La morte di Alfredino Rampi ha colpito l'immaginario di più autori che ne ripropongono una personale rivisitazione narrativa: si pensi all'ipotesi complottista di G. Genna, *Dies Irae*, Milano, Rizzoli, 2006. Insiste, invece, sull'impatto emotivo di quello che è considerato il primo evento mediatico collettivo N. Lagioia, *Riportando tutto a casa*, Torino, Einaudi, 2011.

<sup>82</sup> *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, a cura di C. Boscolo – S. Jossa, Roma, Carocci, 2014, p. 36.

<sup>83</sup> Ivi, p. 35.

<sup>84</sup> G. Vasta, *Quando la cronaca diventa letteratura* in «minima&moralia», 28 aprile 2011, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/quando-la-cronaca-diventa-letteratura/> (Data ultima consultazione 2 novembre 2016).

<sup>85</sup> *Intervista a M. Mancassola* in <https://www.youtube.com/watch?v=0hbjO4ZmaeY> (Data ultima consultazione 17 febbraio 2016).

In Mancassola e in Sortino, insomma, la dimensione della *fiction* viene recuperata per superare le strettoie di una cronaca che sembra essere assurta a «nuova mitologia che incide nell'immaginario collettivo».<sup>86</sup>

Tra le varie vie d'uscita all'*impasse* del genere romanzo, uno spazio rilevante occupa, nella narrativa dell'estremo contemporaneo, il ricorso, particolarmente insistito ed esibito, all'autofinzione, nella quale per alcuni critici è prevalente l'elemento di finzione, per altri quello fattuale.<sup>87</sup> Di fatto la fortuna di questa forma di scrittura meticciosa è ben attestata nella narrativa italiana e sembra dipendere dalle «mutazioni che i romanzieri si trovano a dover raccontare oggi» e che «hanno mutato dall'interno i romanzieri stessi».<sup>88</sup>

Credo che oggi il romanziere si trovi in una posizione molto simile a quella di un concorrente di reality-show; da una parte deve realizzare una forma, un testo per qualcuno che guarda o legge – dall'altra per farlo non ha a disposizione che se stesso, il se stesso privo di forma che insiste a pretendersi autentico pur proiettandosi in una fiction. Rischia a ogni momento di perdere se stesso, la propria 'faccia', di fronte a familiari, amici o pubblico, e l'unico contrappeso a questo rischio è la speranza di successo (che sia il montepremi finale o l'applauso della critica)<sup>89</sup>.

Walter Siti ha dedicato alla questione del realismo, centrale in una narrativa in bilico tra autenticità e finzione,

---

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Lo specifico statuto narrativo dell'*autofiction* è ampiamente studiato e dibattuto sia in Italia che all'estero, in particolare nell'ambito della francesistica: rispetto al sistema convenzionale dei generi letterari, l'autofiction assume una fisionomia «ibrida, ambigua, contraddittoria [...] la specificità di tali testi sarebbe quella di presentare un personaggio che porta il nome dell'autore, ma che viene posto in situazioni immaginarie» in M. Piva, *Autofiction e autocritique. L'io e il genere letterario nella letteratura francese contemporanea in Scritture dell'io. Percorsi tra i generi autobiografici della letteratura europea contemporanea*, a cura di A. Gullotta e F. Lazzarin, Bologna, I libri di Emil, 2011, p. 13 e p. 15. Per quanto riguarda gli studiosi di letteratura italiana, Donnarumma assimila l'*autofiction* al romanzo: «per autofiction intendo con prudenza una narrazione in cui, come in un'autobiografia, autore, narratore e protagonista coincidono; ma in cui, come in un romanzo, il protagonista compie atti che l'autore non ha mai compiuto, e ai fatti riconosciuti come empiricamente accaduti si mescolano eventi riconoscibili come non accaduti» in R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 130. Diversa la posizione di Mongelli e di Giglioli; quest'ultimo in particolare afferma: «[...] l'autofinzione, stella polare della vasta galassia della non fiction, nebulosa dai confini incerti, cangiante e scontornata [...] è un testo in cui per contratto non si può mai prescindere dall'*imago*, se non dalla figura reale, di chi scrive. Il lettore stipula con lo scrittore un patto che lo impegna a considerare ciò che legge come emesso da una voce reale, da una persona concreta che risponde con nome e cognome; non, come nel romanzo, da un narratore che, anche nel caso in cui sia invisibile e onnisciente, è comunque parte del mondo d'invenzione» in D. Giglioli, *Senza trauma. Scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, cit., p. 53. Infine, per Cinquegrani «Questo genere [...] conosce una vera e propria esplosione negli anni Zero, dovuta a una nuova esigenza da parte dei lettori, che non credono più e non vogliono più la fuga dalla realtà, una *fiction* che racconti il vuoto del vero nella rappresentazione di personaggi palesemente falsi, che vivono in mondi chiusi, autoreferenziali, al contrario vogliono avere una narrativa che palesi immediatamente il suo rapporto con la realtà in modo da giustificare la sua esistenza. [...] il punto essenziale non è la falsificazione del reale, ma la veridizione del falso» in A. Cinquegrani, *Gli Anni Zero: due paradigmi*, in V. Re – A. Cinquegrani, *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84*, Milano-Udine, Mimesi, 2014, p. 203. Per una storia del termine *autofiction* cfr. P. Gasparini, *Autofiction: une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

<sup>88</sup> W. Siti, *Siete voi che non vedete* in «Nazione Indiana», 17 settembre 2006, <https://www.nazioneindiana.com/2006/09/17/siete-voi-che-non-vedete/> (Data ultima consultazione 27 febbraio 2016). Cfr. anche W. Siti, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, in «Narrativa», 1999, n. 16, pp. 109-115.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

«una bieca ammissione di poetica»<sup>90</sup> dal significativo titolo *Il realismo è l'impossibile* (2013): la tesi di fondo è che in letteratura il realismo, lungi dall'essere mera riproduzione mimetica del reale, ne sia un gioco illusionistico, ne riveli piuttosto «lo strappo»,<sup>91</sup> si risolva, insomma, in una sorta di *Trompe-l'oeil*. Per questo Siti reputa che l'«io sperimentale» che funge da protagonista delle sue *autofiction* sia «un trickster»: <sup>92</sup> l'autore esibisce infatti una «maschera finzionale» per esercitare il diritto a una «critica della società che oggi viene decretata potentemente desueta». <sup>93</sup> Proprio in virtù dell'atto paradossale di falsificazione, di prestidigitazione che il narratore può compiere, Siti giustifica l'operazione di far convivere nelle sue *autofiction* fatti inventati con altri realmente accaduti:

L'io dell'autofiction oscilla tra empiria e letteratura: mentre si sforza di dare carne e sangue alle parole, si trova tra le mani un'identità cartacea e depotenziata. Sa che la sua mimesi è spesso mimesi di immagini virtuali, che il suo è un realismo nell'epoca della de-realizzazione.<sup>94</sup>

In modo diverso rispetto a questa posizione si colloca Mauro Covacich per il quale il genere autofittizio risponde a un bisogno di autenticità da condividere con il lettore. Si tratta di una scelta etica con la quale lo scrittore mira a «abbattere il filtro della finzione»: <sup>95</sup>

Dal mio punto di vista la scrittura è sempre un'udienza in cui io sono sia il giudice che l'imputato, e posso scrivere soltanto se sono messo in una condizione di disagio, non di agio. Se sono inchiodato con le spalle al muro da un'idea, dalla situazione, dall'argomento, dalle vicende, se sono messo in una condizione di disagio posso scrivere: nel senso che sono costretto a dire la verità, tutta la verità e nient'altro che la verità. Ma «qual è la verità»? La tua versione dei fatti? Sì, l'unica verità che conosco: la mia verità. Altrimenti è mestiere.<sup>96</sup>

<sup>90</sup> W. Siti, *Il realismo è impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013, p. 48.

<sup>91</sup> Ivi, p. 7-15.

<sup>92</sup> «Entrare e uscire dall'inconsapevolezza, recitare nello stesso tempo il critico e il selvaggio, il cacciatore e la preda; giocare a rimpiazzino col lettore, confondergli le idee e ribaltare le piste. Nel libretto sul viaggio a Dubai racconto come episodio realmente accaduto una vicenda (quella del giovane indiano innamorato della emiratina, di cui favorisco gli amori) che invece ho inventato di sana pianta a partire da una stampa popolare del Rāmāyana; viceversa in *Autopsia dell'ossessione* sostengo di aver inventato la storia di Danilo a partire dalla foto di un bimbo sconosciuto trovata su una bancarella, mentre gran parte della vita di Danilo riproduce i miei episodi biografici e il bambino della foto sono io. L'io sperimentale, che (a partire da un'illuminante definizione di Kundera) ho eletto a protagonista della mia cosiddetta autofiction, non è un testimone della verità – è un cazzarone, un trickster» Ivi, pp. 64-65.

<sup>93</sup> E. Zinato, *Autofinzioni occidentali*, cit.

<sup>94</sup> W. Siti, *Il realismo è impossibile*, cit., p. 27 e p. 76.

<sup>95</sup> C. Bonadonna, *Mauro Covacich su Prima di sparire* in «Rai Letteratura» <http://www.letteratura.rai.it/articoli/mauro-covacich-su-prima-di-sparire/1483/default.aspx> (Data Ultima Consultazione 2 marzo 2016).

<sup>96</sup> M. Italia, *Videointervista a Mauro Covacich* in «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n. 1, 2013, <http://www.arabeschi.it/intervista-a-mauro-covacich/> (Data Ultima Consultazione 28 febbraio 2016).

Tuttavia, come hanno ben evidenziato gli studiosi che si sono occupati della pentologia di Covacich,<sup>97</sup> «inseguire la strada della verifica dei fatti è fuorviante, oltre che impossibile».<sup>98</sup>

Anche Helena Janeczek ne *Le rondini di Montecassino* (2010) mente sapendo di mentire, nonostante la sua scelta non dipenda da un gioco illusionistico ma dalla sua specifica storia personale; l'autrice e io-narrante esibisce questa commistione di verità e menzogna fin dalle pagine di apertura del suo 'romanzo':<sup>99</sup>

Ma il nome falso di mio padre è il mio cognome. Con quello sono nata e cresciuta, ne ho spiegato mille volte l'origine [...]. Che cos'è una finzione quando si incarna, quando detiene il vero potere di modificare il corso della storia, quando agisce sulla realtà e ne viene trasformata a sua volta? Cosa diviene la menzogna quando è salvifica?

E quali storie, mi domando infine, posso narrare io di fronte a questo? A quale invenzione posso ricorrere essendo testimone in carne e ossa che fra il vero e il falso, fra realtà e finzione, corre talvolta il confine labile che separa la vita dalla morte?<sup>100</sup>

Per Giglioli l'orizzonte entro cui si muove la scelta autofinzionale di Janeczek è «tragico, in quanto accoglie e anzi rivendica per sé, sopra di sé, l'ambiguità cui deve la sua stessa vita».<sup>101</sup>

Dunque, negli anni in cui l'imperversare del *reality* televisivo ha dato luogo per contrasto a quella che Donnarumma chiama «l'ossessione nei confronti della realtà»,<sup>102</sup> accanto alla scelta 'tradizionale' per la *fiction* 'pura' e all'opzione, sempre ambigua e sfuggente, per l'autofinzione, sembra imporsi una terza via. Il

---

<sup>97</sup> Sulle scelte autoriali di poetica e di costruzione narrativa della pentologia di Covacich cfr. C. Savettieri, *Le finzioni di Mauro Covacich* in «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n. 1, 2013, pp. 27-38 <http://www.arabeschi.it/le-finzioni-di-mauro-covacich/> (Data ultima consultazione 17 febbraio 2016); R. Donnarumma, *Esercizi di esproprio e di riappropriazione. A nome tuo di Covacich* in «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità» n. 1, 2013, pp. 17-26, <http://www.arabeschi.it/esercizi-di-esproprio-e-di-riappropriazione-a-nome-tuo-covacich/> (Data ultima consultazione 19 febbraio 2016); A. Cinquegrani, *Una donna chiamata fiction* in V. Re-A. Cinquegrani, *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84*, cit., pp. 215-227.

<sup>98</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, cit., p. 131.

<sup>99</sup> «Mio padre è stato a Montecassino, ha combattuto nel Secondo Corpo d'Armata polacco, con il generale Anders. È stato ferito vicino a Recanati, risalendo l'Adriatico fino a Bologna. Era in una casa colonica in convalescenza quando ha conosciuto una ragazza marchigiana, mia madre, la ragione per la quale è rimasto in Italia. [...] Mio padre non ha mai combattuto a Montecassino, non è mai stato un soldato del generale Anders. Ma per quell'imbuto di montagne e valli e fiumi della Ciociaria, forse, è passato qualcosa di mio: di me perduta e ritrovata in un punto geografico, un luogo che ci contiene tutti.» in H. Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, Parma, Guanda, 2010, p. 11 e p. 15. Che la madre di Helena sia un'ebrea polacca reduce di Auschwitz e non una marchigiana è risaputo e l'autrice smentisce quanto afferma nell'incipit già alle pagine 13-14. Il termine 'romanzo' spicca, invece, sulla copertina del libro.

<sup>100</sup> Ivi, pp. 14-15.

<sup>101</sup> D. Giglioli, *Senza trauma. Scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, cit., pp. 72-73.

<sup>102</sup> «Questi scrittori come Saviano o Langewiesche, non credono minimamente in una realtà oggettiva, ma si può dire che raccontino in maniera molto enfatica un'esperienza soggettiva di una realtà che è già stata messa in forma e ha già avuto una riproduzione discorsiva. Vi è sempre e comunque il filtro del soggetto che si appropria delle cose, e che tenta di strapparle alla derealizzazione» in R. Donnarumma, *Il vero e il reale. Testimonianza e documento nella narrativa italiana di oggi* in «Ricompore l'infranto. Indagine sulle forme nello spazio letterario contemporaneo», 15 dicembre 2014, <http://ricomporeinfranto.com/?p=532> (Data ultima consultazione 19 febbraio 2016).

meticcio di generi funziona per lo più come ‘serbatoio’ per una narrativa che sembra negarsi, almeno nelle dichiarazioni d’intenti, al gioco fittizio,<sup>103</sup> salvo poi costruire il testo secondo «il modo discorsivo egemone»,<sup>104</sup> quello del racconto:

La non fiction assume spesso la forma del racconto, senza perciò diventare fiction: potremmo dire che, anzi, non solo in televisione, con la svolta narrativa il racconto è il solo modo discorsivo egemone, al quale si conformano almeno in parte ricostruzioni di eventi e analisi di fatti.<sup>105</sup>

In molti casi, come ne *Il responsabile dello stile* di Antonio Pascale, sembra venire esibito esplicitamente, su scala etica, il rigetto della cosiddetta «ragione finzionale».<sup>106</sup> Il saggio pone al centro della sua critica «la tecnica del riflettore» o «della carrellata»,<sup>107</sup> ossia, fuor di metafora, non tanto il problema della rappresentazione del dolore – oggi al centro di tante narrazioni letterarie, filmiche e televisive – ma dello ‘specifico alfabeto’ usato per rappresentarlo.<sup>108</sup> In Pascale, a ben guardare, sembrano coagularsi le contraddizioni, o almeno le tensioni contrapposte, di questa generazione di scrittori ‘mettici’. Pur dichiarando la sua predilezione per il genere finzionale,<sup>109</sup> ne *Il responsabile dello stile* emerge lo svuotamento di valore che il romanzo subisce ai nostri giorni: se, per Pascale, la forza del narratore consiste, secondo la lezione di Yehoshua<sup>110</sup>, nel creare «un personaggio che piano piano sviluppa un conflitto», di fatto oggi proprio «l’esperienza dell’identificazione»<sup>111</sup> con quest’ultimo starebbe venendo meno a causa del dilagante processo di teatralizzazione del sé. Del resto, per dar conto delle linee di faglia affrontate nel testo, Pascale si interroga anche sulla plausibilità dell’inserimento di un fatto inventato nelle scritture di *non fiction*, riferendosi nella fattispecie alla finzionalizzazione cui viene

<sup>103</sup> G. Simonetti, *Declino e fine della letteratura “di una volta”. Alcune tendenze del romanzo italiano contemporaneo*, cit. Tuttavia Simonetti considera la *non fiction* e i romanzi di genere come definitiva resa della letteratura: «Entrambe rifiutano quello che è invece caratteristica di un’idea “forte” di letteratura, ovvero l’idea che una grande opera letteraria abbia un’identità precisa, autonoma, individuale, che non ha niente a che fare con i “formati”».

<sup>104</sup> Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p.168.

<sup>105</sup> *Ibidem*. Qualche riga dopo Donnarumma conclude: «raccontare è per noi un modo spesso obbligato per comprendere, interpretare, spiegare. [...] In questo senso, non potrà essere la narrativa a permetterci di distinguere fiction da non fiction».

<sup>106</sup> Cfr. F. Muzzioli, *Teoria e radicalità. Una rassegna non rassegnata tra le posizioni letterarie attuali*, in «Moderna», IV, 2002, 1, pp. 29-44.

<sup>107</sup> A. Pascale, *Il responsabile dello stile in Il corpo e il sangue d’Italia. Otto inchieste da un paese sconosciuto*, a cura di C. Raimo, Roma, minimum fax, 2007, pp. 71-72.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 75 e ss.

<sup>109</sup> Pascale si è espresso in questo senso in due occasioni, rispettivamente in *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, a cura di R. Donnarumma e G. Policastro, cit., pp. 20-21 dove ha dichiarato: «Il modello ideale, almeno per me, è quello della fiction. [...] Approvo e prediligo tutte quelle storie dove c’è un personaggio che si muove lentamente, con piccoli scatti» e in A. Pascale, *Il responsabile dello stile in Il corpo e il sangue d’Italia. Otto inchieste da un paese sconosciuto*, cit., pp. 88-90.

<sup>110</sup> Cfr. A. B. Yehoshua, *Il potere terribile di una piccola colpa. Etica e letteratura*, Torino, Einaudi, 2000.

<sup>111</sup> A. Pascale, *Il responsabile dello stile in Il corpo e il sangue d’Italia. Otto inchieste da un paese sconosciuto*, cit., p. 89.

sottoposto l'episodio della morte e delle esequie di Annalisa Durante in *Gomorra*.<sup>112</sup>

Ma in un reportage, in un'intervista qual è allora il tasso legittimo di invenzione (per arrivare alla verità)? Soprattutto in alcuni casi specifici, come quelli che riguardano il reportage (anche se narrativi) su fatti di camorra, il tasso di invenzione sopportabile (primo che arrivi la carrellata) è più basso rispetto a quello tollerato da altri generi narrativi?<sup>113</sup>

Se dunque la 'falsificazione' dei fatti raccontati viene considerata costitutiva nell'*autofiction* – almeno in quella di Siti che mira a «giocare a rimpiattino col lettore»<sup>114</sup> e in quella di Janeczek che nota «quanto fosse abissale il divario fra quel che raccontavo e quel che nascondevo»<sup>115</sup> – essa sembra risultare meno compatibile con quelle scritture narrative meticce che prendono spunto dalla cronaca, dalla rielaborazione di traumi storici, da fatti di vita vissuta.

Tuttavia in questo specifico caso sono gli autori stessi, talvolta, a denunciare la difficoltà di definire il genere cui ascrivere i loro testi: Babsi Jones, a proposito di *Sappiano le mie parole di sangue* (2007), «quasi-romanzo» nato in rete<sup>116</sup> sull'assedio della città serba di Mitrovica, nella ex Jugoslavia, afferma:

il libro, che è fact ed è fiction, vuole essere scritto sulle macerie, quello «Schreiben aus Lust an der Katastrophe» di cui parlava Heiner Müller, il gusto della scrittura sulla maceria. [...]. Ecco, io davanti all'implosione di una nazione, ma anche davanti all'assenza di calcio umano dell'Europa, avverto il bisogno di raccontare la distruzione, l'abbandono, il caos.<sup>117</sup>

Se l'obiettivo iniziale dell'autrice, su mandato di un anonimo Direttore, suo interlocutore, è quello di scrivere un reportage dalla guerra, ben presto l'impossibilità di piegarsi al giornalismo risulta evidente alla narratrice stessa:

Il reporter di guerra, che segua intrepidamente l'azione militare o si inventi panzane da trincea seduto a sorseggiare una birra nella hall di un albergo [...] dalla sua ha un vantaggio [...]. Il suo pezzo ti

---

<sup>112</sup> R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 176-181; in particolare a p. 181 si legge: «Annalisa è colpevole d'essere nata a Napoli. Nulla di più, nulla di meno. Mentre il corpo di Annalisa nella bara bianca viene portato via a spalla, la compagna di banco lascia trillare il suo cellulare. Squilla sul feretro: è il nuovo requiem. Un trillo continuo, poi musicale, accenna una melodia dolce. Nessuno risponde». Va notato comunque che tutto l'episodio è sottoposto a processo di finzionalizzazione anche nella costruzione stessa di Annalisa, trasfigurata da 'persona' in 'personaggio'.

<sup>113</sup> A. Pascale, *Il responsabile dello stile in Il corpo e il sangue d'Italia. Otto inchieste da un paese sconosciuto*, cit., p. 81.

<sup>114</sup> W. Siti, *Il realismo è impossibile*, cit., p. 64.

<sup>115</sup> H. Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 12.

<sup>116</sup> Il blog di Babsi Jones risulta oscurato oramai dal 2008, anno in cui la dirompente e trasgressiva figura di autrice 'simmetrica' a Saviano «ha fatto perdere le sue tracce»: Cfr. *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., pp. 623 - 646. L'espressione «quasi-romanzo» è di Christian Raimo che ha intervistato l'autrice per il quotidiano «Liberazione» ora Ivi, p. 640.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

arriva in tempo reale: merce pronta al consumo che presenta e illustra i feriti e i salvati, gli innocenti e gli infami. A grandissime linee.

Il percorso dello scrittore è diverso: nello stato di assedio, nell'intramontabile pogrom, nella guerra civile che ha più nomi di quanti si possano enumerare o distinguere, lo scrittore si adagia; le sue frasi affiorano lentamente, come ascessi; il tempo per ripensarle, nelle stanze scelte a caso, di notte, è un tempo rischioso; parola per parola per parola per parola: una monotona emorragia semantica mi consuma.<sup>118</sup>

In conclusione la 'terra della prosa', tra dichiarazioni autoriali e scelte di poetica, si presenta oggi davvero polimorfa: aperta a tutte le possibilità inventive come alle varie strategie di contaminazione e all'insegna del più vivace meticcio di generi e tecniche narrative. Le voci di autocommento cui si è fatto riferimento ci dicono infatti che ciascuno degli autori compie una precisa scelta di campo e di genere, fattuale o finzionale che sia. In particolare la scala graduata che contraddistingue le scritture narrative meticce dal un livello minimo a uno massimo di messinscena narrativa suggerisce il consapevole punto di vista da cui ogni autore guarda al mondo e alla vita.

## 2. L' ambivalenza e il polimorfismo delle scritture narrative meticce

Le ragioni dell'attuale fortuna delle prose narrative meticce vanno probabilmente ricercate nelle «(affascinanti) ambiguità»<sup>119</sup> che la *non fiction* manifesta e nella natura poliedrica che evidenzia. Secondo Pierluigi Pellini, infatti, che prende *Gomorra* e «l'affaire Saviano» come paradigma della «voga crescente della narrativa cosiddetta di *non fiction*»,<sup>120</sup> l'ambivalenza e il polimorfismo emergono come caratteristiche costitutive della narrativa non finzionale a cavallo tra XX e XXI secolo:

il connubio di inchiesta documentaria, testimonianza personale e rielaborazione immaginaria può essere letto come ritorno della letteratura alla materiale concretezza della più bruciante attualità; o, al contrario, come implicita conferma delle teorie post-strutturaliste più radicali: che postulano l'indistinzione del fittizio e del reale; mentre l'ibridazione di generi e stili diversi [...] può configurare un'apertura dello spazio letterario, capace di "sporcarsi" sul terreno spurio della cronaca; o,

<sup>118</sup> Babsi Jones, *Sappiano le mie parole di sangue*, Milano, Rizzoli, 2007, p. 65. È qui il caso di sottolineare, proprio per evidenziare l'ambivalenza della collocazione di genere di molte di queste prose meticce, che mentre Cortellessa sottolinea l'ascendenza non finzionale della scrittura di Babsi Jones enfatizzando i legami tra l'autrice e Saviano, Giglioli la colloca tra gli esempi, peraltro meno riusciti, di *autofiction*. Cfr. *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit. p.623-624 e D. Giglioli, *Senza trauma. Scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, cit., pp. 68- 71. Un'analisi del «quasi-romanzo» di Babsi Jones alla luce della «decostruzione dello stile epistolare e la messa in discussione della scrittura come mezzo comunicativo» nell'ambito della poetica del New Italian Epic si legge in R. Simonari, *Sappiano le mie parole di sangue e New Italian Epic*, in «Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione», 28 settembre 2008, <http://www.carmillaonline.com/2008/09/28/sappiano-le-mie-parole-di-sang/> (Data ultima consultazione 7 marzo 2016).

<sup>119</sup> P. Pellini, *Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi*, in «Allegoria», XX, 2008, n. 57, p. 147.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

all'opposto, produrre un effetto di generale derealizzazione.<sup>121</sup>

Il saggio di Pellini si configura come una disamina sul cambiamento del ruolo dello scrittore-intellettuale tra XIX e XXI secolo, esemplificato sui casi emblematicamente difforni di Zola e Saviano. Tuttavia le sue osservazioni sulla perdita di credito sociale della letteratura, sul ridimensionamento del suo capitale simbolico e sulla conseguente risonanza delle prose narrative meticce presso studiosi e lettori risultano utili anche per mappare tanto le «(affascinanti) ambiguità» di queste ultime quanto i loro limiti.<sup>122</sup> Come si tenterà di mostrare di seguito con quattro brevi rassegne che vogliono fungere da semplice esemplificazione, ciascuno dei 'filoni' individuato da Pellini trova fortunata declinazione nelle prose narrative meticce di questi anni, a riprova del fatto che la *non fiction* può originarsi da tensioni conoscitive e espressive che vanno ben oltre «il peso ricattatorio esercitato dalla cronaca».<sup>123</sup>

### 2.1 - Il connubio tra inchiesta e immaginazione

Se fino agli anni Novanta il libro-inchiesta ha risposto in prevalenza all'esigenza di «accertare una verità documentariamente attendibile»<sup>124</sup> - basti pensare a *Un eroe borghese* (1991) di Stajano<sup>125</sup> sul caso del giudice Ambrosoli -, con l'avvicinarsi ai nostri giorni questo genere tende da una parte a narrativizzare la realtà rappresentata, dall'altra a produrre un «inoltramento nell'invisibile»: <sup>126</sup> la pena di morte e la realtà carceraria,<sup>127</sup>

---

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> «Mi pare notevole che nelle strategie di ricezione implicite nei testi di scrittori tanto distanti tra loro (per indole e per talento) come Saviano, Nove, Arminio, Biondillo e Monina (ma sono solo esempi, scelti con criteri in larga misura arbitrari), l'appello all'identificazione, all'empatia e alla simpatia, prevalga tendenzialmente - e sia pure in forme ogni volta diverse - sull'invito all'autonoma riflessione, alla presa di distanza intellettuale. [...] troppo spesso, i nipotini di Pasolini sembrano tradire, più che una ritrovata vocazione all'*engagement* (inteso, peraltro, troppo spesso, in accezione moralistica e edificante), una malcelata nostalgia dannunziana (esemplare il caso dell'incontinente Giuseppe Genna) in Ivi, pp. 160-161.

<sup>123</sup> A. Mazzarella, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, cit., p. 53.

<sup>124</sup> V. Spinazzola, *Raccontare senza inventare*, in *Tirature '92*, a cura di V. Spinazzola, Milano, Baldini e Castoldi, 1992, p. 26.

<sup>125</sup> C. Stajano, *Un eroe borghese*, Milano, Il Saggiatore, 2016.

<sup>126</sup> «La focalizzazione ristretta su specifiche prospettive è un altro tratto assai noto del *new journalism*, forse il più noto in assoluto, perché oltrepassa la delimitazione ai dati verificabili, vincolo classico della professione, e - pur evitando voli dell'immaginazione e fondandosi su informazioni estrapolate da biografie, interviste e lettere - si concede l'inoltramento nell'invisibile per diverse ottiche, appannaggio della letteratura» in C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009, p. 61.

<sup>127</sup> S. Veronesi, *Occhio per occhio. La pena di morte in quattro storie*, Milano, Bompiani, 2006 (ma la prima edizione è del 1992); P. Corrias, *Ghiaccio Blu. L'assassino sepolto nel computer*, Milano, Baldini&Castoldi, 1997; E. Albinati, *Maggio selvaggio. Un anno di scuola in galera*, Milano, Mondadori, 1999.



la guerra nei Balcani,<sup>128</sup> il generale degrado del paese,<sup>129</sup> la sorte dei malati mentali dopo la legge Basaglia,<sup>130</sup> la diffusione di fenomeni spesso correlati tra loro come l’immigrazione e il caporalato<sup>131</sup> sono alcuni dei temi al centro dell’interesse di autori che si pongono quasi ai confini tra letteratura e giornalismo.<sup>132</sup>

Appartengono a questo genere di prose meticce anche le «narrazioni della precarietà»<sup>133</sup> che nel tempo hanno dato un quadro complessivo dello sfaccettato mondo del lavoro puntando su difformi ‘effetti di narratività’: da *La dismissione* (2002) di Ermanno Rea a *Pausa Caffè* di Giorgio Falco (2004), da *Mi spezzo ma non m’impiego. Guida di viaggio per lavoratori flessibili* (2006) di Andrea Bajani per giungere ai più recenti *Il costo della vita* (2013) di Angelo Ferracuti e *Works* di Vitaliano Trevisan (2016).<sup>134</sup> Se Rea contamina l’inchiesta giornalistica sulla dismissione dell’Ilva di Bagnoli con la *fiction*, innestando tra dati di realtà personaggi dai contorni più o meno fittizi,<sup>135</sup> Falco realizza un *continuum* di ‘pezzi’ che giocano con generi diversi e il cui effetto complessivo è quello di «un affresco corale costruito su 70 voci più una».<sup>136</sup> Mentre Bajani ibrida il *vademecum* con la forma della guida da viaggio «partendo dalle analogie estetico-discorsive tra le agenzie turistiche e quelle di collocamento»,<sup>137</sup> Ferracuti riprende la tradizione della migliore letteratura d’inchiesta - a lui congeniale fin da *Le risorse umane* (2006)<sup>138</sup> - per ricostruire la vicenda dei tredici picchettini morti nella stiva della Elisabetta Montanari ancorata nel cantiere Mecnavi di Ravenna per lavori di manutenzione. Nel corso della narrazione l’inchiesta si fonde con riflessioni personali e notazioni di viaggio. L’autore si reca non solo nella città

<sup>128</sup> G. Bettin, *Sarajevo Maybe*, Milano, Feltrinelli, 1994; L. Rastello, *La guerra in casa*, Torino, Einaudi, 1998; B. Jones, *Sappiano le mie parole di sangue*, cit.; A. Bertante, *Gli ultimi ragazzi del secolo*, Firenze-Milano, Giunti, 2016.

<sup>129</sup> *Il corpo e il sangue d’Italia. Otto inchieste da un paese sconosciuto*, a cura di C. Raimo, cit.

<sup>130</sup> M. Covacich, *Storia di pazzi e di normali. La follia in una città di provincia*, Roma-Napoli, Theoria, 1993; A. Celestini, *La pecora nera*, Torino, Einaudi, 2006.

<sup>131</sup> A. Leogrande, *Uomini e caporali. Viaggio tra i nuovi schiavi nelle campagne del Sud*, Milano, Feltrinelli, 2008; Id., *Il naufragio*, Milano, Feltrinelli, 2011; Id., *La frontiera*, Milano, Feltrinelli, 2016.

<sup>132</sup> Cfr. C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, cit., pp. 48-86.

<sup>133</sup> *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, a cura di C. Boscolo-S. Jossa, cit. pp. 69-128. A questo proposito scrive Paolo Chirumbolo: «Se si osserva con attenzione tutto il *corpus* narrativo della nuova letteratura del lavoro non si può non essere colpiti dalla varietà formale e di genere delle opere che ne fanno parte. [...] È il trionfo dell’ibridazione, del meticcio, della fine dei rigidi confini tra generi letterari, di un conseguente e naturale ampliamento del letterario» in P. Chirumbolo, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2013, p. 32

<sup>134</sup> E. Rea, *La dismissione*, Milano, Rizzoli, 2002; G. Falco, *Pausa caffè*, Milano, Sironi, 2004; A. Bajani, *Mi spezzo ma non m’impiego. Guida di viaggio per lavoratori flessibili*, Torino, Einaudi, 2006; A. Ferracuti, *Il costo della vita. Storia di una tragedia operaia*, Torino, Einaudi, 2013. Un *memoir* sulla sua vita ‘precaria’, sfrangiata in tanti lavori - svolti spesso in nero, talvolta perfino illegali - in attesa di accedere alla «pietra filosofale della scrittura» (Cortellessa) è *Works* di Vitaliano Trevisan. Il libro si pone ‘al di là dei generi’. in un esempio di ‘scrittura totale’ in cui il filo conduttore di un ex lavoratore che racconta i suoi lavori, dal primo all’ultimo, serve a tenere sotto controllo il profluvio memoriale.

<sup>135</sup> Basti pensare alla storia di Marcella che diventa, nell’economia complessiva, della narrazione una sorta di racconto finzionale a sé stante.

<sup>136</sup> C. Panella, *Raccontare il lavoro. Fiction, reportage e altre formule ibride a confronto nella letteratura italiana dell’ultimo decennio in Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, Roma, Aracne, 2013, pp. 419-420.

<sup>137</sup> Ivi, p. 423.

<sup>138</sup> A. Ferracuti, *Le risorse umane*, Milano, Feltrinelli, 2006.

romagnola ma anche in piccoli centri dell'Italia centrale dove incontra familiari delle vittime, operai, pompieri, soccorritori, sindacalisti, giornalisti e perfino il cardinale Ersilio Tonini, ormai quasi centenario, che all'epoca – era il marzo 1987 - celebrò le esequie con un'omelia di durissima denuncia dello sfruttamento del lavoro. Alle interviste, Ferracuti unisce anche vari documenti: i disegni di Mauro Cicarè, le preziose fotografie d'epoca di Mario Dondero e, infine, le lettere che l'operaio egiziano Mohamed Mosad inviava alla famiglia. Nel mosaico di immagini e testi ogni tessera contribuisce, per proprio conto, alla ricostruzione del fatto. Il libro si conclude con un reportage al Cairo dove lo scrittore si reca in cerca della sorella di Mosad, Raefa; qui, individuate le radici di quel precariato migrante che arricchisce tanto il capitalismo neofordista di imprenditori come Arienti, quanto forme diffuse di caporalato, il bisogno di denuncia di Ferracuti sembra placarsi:

A un certo punto nella casa dove in quei giorni viveva la sorella di Mosad gli argomenti sembravano esauriti. Capita, sono momenti in cui le storie si arenano, non vanno avanti, oppure si continuano a dire le stesse cose. Tutti se ne rendono conto, cala l'attenzione, si crea imbarazzo reciproco, non si sa come chiudere definitivamente la conversazione e congedarsi.<sup>139</sup>

Questa breve rassegna di prose narrative meticce sul tema, ormai piuttosto inflazionato,<sup>140</sup> del lavoro, nell'affiancare testi assai differenti tra loro segnala da una parte la ricchezza di contaminazioni e di toni cui il meticciano non finzionale dà vita, dall'altra la distanza dei testi qui citati da quell'intento promozionale che ha finito per fagocitare questo tema, creando un'«epica del sottolavoro»<sup>141</sup> destinata a realizzare libri abilmente progettati sul piano editoriale:

Analizzando la narrativa che racconta il lavoro negli ultimissimi anni ci si trova di fronte a numerosi prodotti di un marketing editoriale sempre più pervasivo che fa nascere testi molto attentamente costruiti.<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> A. Ferracuti, *Il costo della vita. Storia di una tragedia operaia*, cit., p.190. Poche pagine dopo, nel riportare le emozioni provate durante il viaggio di ritorno, Ferracuti scrive: «Allora sì che la grande città scomparve, e restarono solo le nuvole e sopra le nuvole uno spazio metafisico dove il tempo si era fermato, e in quel paradiso in aria era come se mi sentissi latitante dalla mia vita e da quella degli altri, quasi in un cielo di nessuno, un limbo che separava la vita dalla morte, gli angeli dalle creature selvagge e sporche di terra che popolavano le nostre città.» Ivi p. 197.

<sup>140</sup> «Il rischio attuale, semmai, è la codificazione di un ulteriore sottogenere o la sua precoce accademizzazione. Di fronte a certi frutti epigonici o ad ambigue contraffazioni (qui il caso del fortunatissimo *Acciaio* di Silvia Avallone – Rizzoli 2010 – ha l'evidenza di un sintomo), ne ha segnalato il pericolo il critico Andrea Cortellessa, temendo una inflazione di scritture più sentimentali e “generazionali” che inventive o testimoniali e perciò paventando una casistica *denier cri* dell'intimismo postindustriale» in M. Raffaelli, *I fascisti di sinistra e altri scritti sulla prosa*, Torino, Arago Editore, 2014, p.152.

<sup>141</sup> A. Cortellessa, *Questo cielo d'acciaio* in «L'Indice dei libri del mese», 15 luglio 2014 disponibile al link [http://www.sironieditore.it/sezioni/articolo.php?ID\\_articolo=398](http://www.sironieditore.it/sezioni/articolo.php?ID_articolo=398) (Data ultima consultazione 6 ottobre 2016).

<sup>142</sup> C. Panella, *Raccontare il lavoro. Fiction, reportage e altre formule ibride a confronto nella letteratura italiana dell'ultimo decennio in Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, cit., p. 426. Anche Gilda Policastro sottolinea la medesima dinamica diffusa nel mondo editoriale: «lo scouting delle case editrici, dalle grandi alle piccole, ha ben pensato di cavalcare l'onda di un fenomeno di stringente attualità, che al tempo stesso mostrasse i

## 2.2 L'indistinzione del fittizio e del reale

Il confine tra letteratura e vita, tra invenzione e realtà si è fatto, negli ultimi decenni, più labile e indistinto: da una parte «l'immagine del mondo è stata quasi interamente requisita dai mass media»,<sup>143</sup> dall'altra le poetiche postmoderne hanno fortemente contribuito alla perdita di profondità delle rappresentazioni e al loro sostanziale svuotamento in favore di «pastiche, citazioni, ibridazioni, interstualità forsennate».<sup>144</sup> Le prose narrative meticce, con la loro ambivalenza e il loro polimorfismo, sembrano costituire una reazione anche a questo atteggiamento diffuso.

Un reportage che estremizza la scelta non finzionale facendo spiccare la sostanziale «indistinzione del fittizio e del reale»<sup>145</sup> è *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato* (2008)<sup>146</sup> di Fabio Viola e Cristiano De Majo, su cui si tornerà più diffusamente in seguito.<sup>147</sup> Basti qui anticipare il paradosso narrativo che i due autori perseguono: fissare nel loro diario di viaggio quanto di posticcio e irrealistico ci sia lungo il territorio italiano, in luoghi «irrimediabilmente alterati dalla televisione, ovvero trasformati in simboli devozionali, politici, ludici, o ancora trasfigurati o svuotati del loro senso originario».<sup>148</sup>

Un'operazione non dissimile compie Vasta nel suo reportage a Palermo, un anomalo *spin off* rispetto a *Il tempo materiale*. La città d'origine, lasciata da anni ma ancora in grado di coinvolgere emotivamente l'io narrante che vi torna «con una frequenza irregolare»,<sup>149</sup> viene riattraversata seguendo un'impronta topografica il più possibile coerente con la destinazione editoriale - si tratta della collana *Contromano* di Laterza - nonostante una spiccata tendenza alla narrativizzazione:

Il tema del “ritorno alla città natale” viene scandito da una specifica “cartografia emozionale del rientro”, in cui la minuziosa indicazione della toponomastica urbana segna precise isoipse sentimentali.<sup>150</sup>

*Spaesamento* (2010) si configura allora come un ‘carotaggio’ in cui Palermo, con i suoi ‘luoghi-totem’, le sue

---

segni della durevolezza. [...] il tema si è piuttosto automaticamente riconvertito in quello del “metaprecariato”» G. Policastro, *Metastorie di ordinario disimpegno* in «Alfabeta2», 2010, n.2 - Operai della conoscenza, p. 30.

<sup>143</sup> D. Giglioli, *Senza trauma. Scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, cit., p. 15.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> P. Pellini, *Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi*, cit., p.147.

<sup>146</sup> C. De Majo – F. Viola, *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato*, Roma, minimum fax, 2008.

<sup>147</sup> Cfr. *Infra*, Cap. II, 3.

<sup>148</sup> M. Di Gesù, *I paralleli. Narratori contemporanei e classici italiani a confronto*, Palermo, Edizioni di Passaggio, 2009, p. 82. Sul testo in questione, con particolare riferimento all'ascendenza del modello statunitense di David Forster Fallace, si sofferma a lungo anche R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, cit., pp. 219-231.

<sup>149</sup> G. Vasta, *Spaesamento*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 4.

<sup>150</sup> D. Papotti, *Racconti di città: strategie di interpretazione urbana nella collana «Contromano»* in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, a cura di D. Papotti e F. Tomasi, Bruxelles, P.I.E. Lang, 2014, p. 44.

'scenografie' abitate da personaggi tipizzati e fissati con il caratteristico lessico mitopoietico dell'autore (la donna cosmetica, Topinambur, Capitan Harlock, Ardesia, Unghia) diventa figura dell'Italia berlusconiana. I bambini sulla spiaggia di Mondello, che in prima battuta appaiono a Vasta come «la riproposizione in chiave balneare del progetto didattico di Don Milani»<sup>151</sup> impegnati come sono a allestire un'enorme costruzione di sabbia, rivelano, a opera completata, che il loro immaginario è stato perfettamente colonizzato dal «fantasma nazionale»:

il risultato di queste ore di lavoro, di migliaia di azioni, di movimenti della gambe e delle mani, di ragionamenti calcoli e scrupoli, è una sola singola parola, una sola singola infinita parola: B E R L U S C O N I. [...] come solidificazione di un fantasma nazionale, lo spettro materiale della nostra identità: la parola cosa attraverso la quale, nel desiderio o nella rabbia, diamo consistenza a un'ossessione.<sup>152</sup>

Lo stesso può dirsi dei tre cinquantenni le cui chiacchiere da bar si risolvono in una difesa spassionata nei confronti del leader politico: il suo *modus vivendi*, smascherato dalle intercettazioni telefoniche diffuse sui giornali proprio in quei giorni, sembra diventare una sorta di prontuario a uso dell'italiano medio.

Nel caso di *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato* e di *Spaesamento*, insomma, le prose narrative meticce assumono una funzione disvelante rispetto alla commistione di reale e fittizio diffusa su scala nazionale. Sembra non esserci riscatto per questa Italia posticcina e fungibile e a questa sensazione di scacco Vasta cerca di contrapporre una rabbiosa volontà di incidere sul presente facendo appello a «un'intelligenza utile e [a] una fiducia incoerente e infondata, una fiducia calma e trasparente, qui, nel cosciente disincanto».<sup>153</sup>

### 2.3 Il terreno spurio della cronaca

Autori propensi al meticcio di genere come Affinati, Albinati, Franchini, Pascale parlano, a proposito della loro postura di scrittori, di 'partecipazione civile' e di 'responsabilità', seppure con sfumature difformi. In

---

<sup>151</sup> G. Vasta, *Spaesamento*, cit, p. 47.

<sup>152</sup> Ivi, p. 50 e p. 52.

<sup>153</sup> Ivi, p. 118. È presumibile che frutto di questa lucida rabbia sia il diario a 'otto mani' cui l'autore ha dato vita l'anno successivo alla pubblicazione di *Spaesamento* e confluito nel volume A. Bajani, M. Murgia, P. Nori, G. Vasta, *Presente*, Torino, Einaudi, 2012. Si tratta del progetto organizzato in collaborazione con il Circolo dei lettori di Torino. Come lo stesso Vasta ha dichiarato, l'operazione letteraria doveva essere «un modo per attraversare la debordante tragicomica attualità sociale e politica italiana (e non solo) rileggendola, distillandola, individuandone in tempo reale il sedimento significativo, la materia di decantazione nella quale la cronaca lascia il posto ai segni irriducibili del presente» in G. Vasta, *Il diario in pubblico di quattro scrittori* in «Diario in circolo», 26 gennaio 2011, <https://diarioincircolo.wordpress.com/2011/01/26/il-diario-in-pubblico-di-quattro-scrittori/> (Data ultima consultazione 20 febbraio 2016). Tuttavia che il progetto 'civile' che sta alla base di *Presente* vada svuotandosi nel corso dei mesi che scorrono nel libro-diario è una tesi, condivisibile, di C. Tirinanzi De Medici, *Fatti, politica, fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: Presente e Piove all'insù*, cit., pp. 11-12.

queste prose sono rinvenibili, insomma, ‘frammenti di impegno’<sup>154</sup> fra scrittori che rielaborano traumi storici<sup>155</sup> o che mostrano la capacità della letteratura di «“sporcarsi” sul terreno spurio della cronaca».<sup>156</sup>

È questo il caso de *La catastrofa. Marcinelle 8 agosto 1956* di Paolo Di Stefano (2011),<sup>157</sup> ricostruzione documentaria dell’incidente, avvenuto in una miniera belga, che costò la vita a duecentosessantadue lavoratori, la metà dei quali italiani. L’autore affronta un trauma rimosso del recente passato italiano «in nome di un’esibita fedeltà testimoniale e della volontà di far parlare, con le loro parole, soggetti marginali».<sup>158</sup> Di Stefano ha infatti ascoltato i tanti testimoni della *catastrofa*, restituendoci le loro voci roche per la silicosi, rotte per il pianto, indurite dall’amarezza, seccate dalla vecchieia; ha riportato fedelmente, mimeticamente la loro lingua sgrammaticata, dimenticata o mai veramente padroneggiata. L’autore ha sfogliato pagine d’archivio e rivisto filmati; percorso in lungo e in largo Italia e Belgio per ritrovare gli ultimi testimoni: ha filtrato i ricordi, insomma, dei tanti individui che quella tragedia hanno subito. Il nucleo linguistico che modella il coro di voci raccolte è una sorta di flusso di coscienza collettivo:

Io sono l’unico di Manoppello che ho sceso giù a 1100 metri, dopo quattro o cinque giorni. L’ascensori non ci stavano più, erano precipitati al fondo perché si era bruciato il cavo. Allora come fortunatamente si stava costruendo il pozzo nuovo, siamo andati giù da lì con la carrucola, che ti dovevi imbrigliare come un cavallo nel *cuffat*, sennò andavi di qua e di là. I soccorritori che avevano fatto i corsi anche nelle altre miniere, siamo andati giù. So’ arrivati perfino i tedeschi. Che abbiamo visto? I morti, che volevi vedere? I morti che stavano là.<sup>159</sup>

Lasciando spazio al sentimento di umiliazione e al senso di abbandono che questi migranti e le loro famiglie hanno provato dopo la tragedia, Di Stefano attesta, con le cifre del pudore e della discrezione, come la narrativa non finzionale possa attingere alla cronaca senza dar luogo di necessità alla «scrittura dell’estremo» o «dell’enfasi».<sup>160</sup>

---

<sup>154</sup> Cfr. *Le nuove forme dell’impegno letterario in Italia*, a cura di F. Lorenzi e L. Perrone, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2015. Una certa aria di famiglia si respira anche tra critici come P. Antonello, A. Casadei, R. Donnarumma, R. Palumbo Mosca, C. Tirinanzi de Medici già citati in questa sede. Ma il libro che ha aperto la discussione sull’‘impegno postmoderno’ è quello di J. Burns, *Fragments of Impegno. Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative. 1980-2000*, Leeds, Northern University Press, 2001. Della controversa questione relativa al rapporto tra letteratura e politica si occupa *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, a cura di C. Boscolo – S. Jossa, cit., p. 10: «da una parte l’idea dell’impegno come rappresentazione della realtà ai fini della sua trasformazione in senso etico e civile; dall’altra l’affermazione di un impegno che sta solo nella prassi della scrittura. Tra questi due poli è oscillata un po’ tutta la produzione letteraria italiana del Novecento: siamo ancora dentro questo paradigma o ne siamo usciti?».

<sup>155</sup> Cfr. A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 107-109.

<sup>156</sup> P. Pellini, *Lo scrittore come intellettuale. Dall’affaire Dreyfus all’affaire Saviano: modelli e stereotipi*, cit., p.147.

<sup>157</sup> P. Di Stefano, *La catastrofa. Marcinelle 8 agosto 1956*, Palermo, Sellerio, 2011.

<sup>158</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 80.

<sup>159</sup> P. Di Stefano, *La catastrofa. Marcinelle 8 agosto 1956*, cit., p. 156

<sup>160</sup> D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*, cit., pp. 54-68; L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, cit., pp. 145-156.

#### 2.4 L'effetto di derealizzazione

Da ultimo risulta piuttosto interessante riflettere sull'«effetto di generale derealizzazione»<sup>161</sup> diffusosi nel senso comune, ossia sulla continua oscillazione tra «sfiducia nella verità» e «bisogno di verità»:<sup>162</sup>

Reality show e 'storie vere' (cioè reali) sono le forme che meglio esprimono questa ambiguità. [...] Certo alcuni assistono ai reality come se, in essi, fosse tutto vero. Sono gli spettatori culturalmente più sprovveduti, ma anche quelli il cui atteggiamento è meno nuovo e interessante [...]. Dalla parte opposta, infatti, stanno coloro che non credono quasi in nulla di quello che vedono [...]: ma in questo caso, si precludono qualunque esperienza estetica. In mezzo [...] stanno coloro che percepiscono in questi programmi un gioco tra realtà e finzione dai confini sfumati, e che non permette di stabilire cosa precisamente sia vero e cosa sia recitato.<sup>163</sup>

Walter Siti è l'autore che con maggiore disincanto e lucidità si è interrogato sul ruolo e sulle possibilità che letteratura e televisione giocano nei confronti dell'attuale ricezione della verità così come viene 'raccontata' rispettivamente dal romanzo e dai format televisivi.<sup>164</sup> Per alcuni anni ha collaborato come autore al programma di Alda d'Eusanio, *Al posto tuo*, uno dei *talk show* spesso segnalato per la tendenza a «"taroccare" la realtà mentre si vantava di darle voce»,<sup>165</sup> e ha successivamente trasposto questa sua esperienza nell'autofiction *Troppi paradisi* (2006). Ma prima di mettere in scena Walter Siti-personaggio in un mondo autofinzionale come «un povero io cavo, svuotato dai parassiti, un io come una provetta per esperimenti»,<sup>166</sup> lo scrittore ha affrontato la questione della derealizzazione della realtà anche in alcuni scritti saggistici.<sup>167</sup> Passando in rassegna i meccanismi dominanti in *format* televisivi come i *talk* e i *reality* e riflettendo, per contrasto, sulle dinamiche differenti del *novel*, l'autore evidenzia come «a diventare centrale è il problema [...] del realismo».<sup>168</sup> La tradizione romanzesca del *novel* è nata infatti dal «bisogno di far sembrare vero il finto»:<sup>169</sup>

---

<sup>161</sup> P. Pellini, *Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi*, cit., p.147. Cfr. anche F. Longo, *Le torri simboliche e il collasso della fiction. L'11 settembre 2001 e gli scrittori italiani*, cit., pp. 249-251.

<sup>162</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 178.

<sup>163</sup> Ivi, pp.178-179.

<sup>164</sup> «Siti è il primo scrittore *highbrow* italiano che non solo si mostra sedotto dalla televisione [...], ma che parla della televisione dal di dentro. [...] È, in quanto scrittore, uno che produce (e in modi più agguerriti) lo stesso "male" che la televisione induce, cioè la derealizzazione; e d'altra parte, è anche uno che ha lavorato in televisione, rinunciando a una decennale divisione dei campi» in R. Donnarumma, *Schermi. Narrativa italiana di oggi e televisione* in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, cit., p. 73.

<sup>165</sup> Ivi, p. 72

<sup>166</sup> W. Siti, *Siete voi che non vedete* in «Nazione Indiana», 17 settembre 2006, <https://www.nazioneindiana.com/2006/09/17/siete-voi-che-non-vedete/> (Data ultima consultazione 27 febbraio 2016).

<sup>167</sup> Cfr. *Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti*, a cura di G. Simonetti, in «Contemporanea», 2003, n.1, pp. 161-167 e W. Siti, *Il 'recitar vivendo' del talk-show televisivo* in «Contemporanea», 2005, n. 3, pp. 73-79.

<sup>168</sup> R. Donnarumma, *Schermi. Narrativa italiana di oggi e televisione* in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, cit., p. 70.

<sup>169</sup> W. Siti, *Il 'recitar vivendo' del talk-show televisivo*, cit., p. 73.

Nell'opera letteraria, e in generale nell'opera d'arte riuscita, la congiunzione paradossale di verità e bellezza (un mondo apparentemente naturale dove però tutto è calcolato) crea uno 'spazio magico' o un 'universo alternativo' in cui le regole del mondo normale sono sospese [...]. L'opera d'arte si oppone alla realtà, o dà alla realtà una *chance* inaspettata.<sup>170</sup>

Oggi, al contrario, nei *talk-show* televisivi la situazione si è rovesciata fino a «truccare con la finzione il vero»:<sup>171</sup>

Nel *talk* televisivo invece la 'realtà vera' fa valere tutti i propri diritti di interdizione e di inibizione; il mostro non vuole apparire tale, il trasgressivo depotenzia la propria trasgressività; [...] i personaggi si sottraggono alla loro coerenza di personaggi e anzi se ne vergognano. Gli elementi della storia, invece che rafforzarsi l'un l'altro, si contraddicono e si indeboliscono a vicenda. [...] Anziché 'sfruttare' la letteratura, il *talk-show* sembra essere lì per *neutralizzarla*, per dichiarare l'impossibilità della letteratura stessa.<sup>172</sup>

Va da sé che anche in questo fenomeno di realismo televisivo 'truccato' si origina la diffidenza per il romanzo che ha caratterizzato larga parte della narrativa italiana dagli anni Novanta come se «il realismo al tempo del reality»<sup>173</sup> chiedesse diritto di cittadinanza ai territori della *non-fiction* in nome della verosimiglianza e della credibilità; in effetti lo stesso Siti afferma di provare interesse per il «cruciale territorio di frontiera tra giornalismo e letteratura» quando ha «la tensione e la "forza identificativa" di un bel romanzo».<sup>174</sup> Allora sembra essere proprio questa *impass* a spingere Siti a interrogarsi sul modo in cui aggirare «l'usura» da cui la letteratura sembra essere affetta:

alla ricerca di una *efficacia* della letteratura, per evitarne l'usura e l'ottundimento, quanto ci si può avvicinare alla vita, quanta 'vita vera' ci si può mettere dentro, prima che troppa verità faccia implodere la letteratura stessa? È solo un problema di coraggio personale, di pagare di persona, o c'è un limite strutturale, un *quantum* di finzionalità che è necessario perché si gonfi il *soufflé*, e riaccada il 'miracolo del senso'?

Ma sono solo alcune delle domande che vengono in mente guardando la televisione.<sup>175</sup>

Del resto il percorso di sperimentazione e di maturazione di Siti, che si estende nell'arco di un ventennio, ha visto l'autore mettersi alla prova tanto con il genere autofinzionale – il riferimento è alla trilogia *Scuola di nudo* (1994), *Un dolore normale* (1999) e *Troppi paradisi* (2006) – quanto con il reportage *Il canto del diavolo* (2009) per giungere ai romanzi in cui il narratore assume il ruolo del testimone - si pensi a *Il contagio* (2008), a *Resistere*

---

<sup>170</sup> Ivi, p. 77.

<sup>171</sup> Ivi, p. 73.

<sup>172</sup> Ivi, pp. 77–78.

<sup>173</sup> E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 77.

<sup>174</sup> W. Siti, *Il 'recitar vivendo' del talk-show televisivo*, cit., p. 73.

<sup>175</sup> Ivi, p. 78.

Modi e forme dell'invenzione

*non serve a niente* (2012) e a *Exit Strategy* (2014).<sup>176</sup> Siti resta sempre e comunque persuaso che la scrittura sia innanzitutto frutto di artificio e che il realismo sia «efficace solo se nasconde uno strato ulteriore di realtà»;<sup>177</sup> in questo senso *Exit Strategy* sembra segnalare fin dal titolo un cambio di rotta significativo nella narrativa di questo autore:

Se è vero che per Siti la letteratura è tutto, però, la vera fuga di cui tanto si affabula, in *Exit strategy*, potrebbe essere di tipo formale: il preparare il terreno per una sortita capace di portare fuori l'autore dalle pastoie di quello che è oramai diventato il suo "genere". [...] Dallo spegnersi del desiderio e della competizione, ascissa e ordinata dei *novel* di Siti, potrebbe scaturire una narrativa diversa da quella a cui il nostro autore ci ha abituato: dal suo libro futuro dipenderà una parte non piccola delle sorti di questo suo libro presente.<sup>178</sup>

Da «campione di un'ipermodernità che si afferma per gradi, senza rinnegare se non tardi il postmoderno»<sup>179</sup> è possibile che il «suo libro futuro» additi, dunque, la direzione che la narrativa italiana va intraprendendo dopo la lunga immersione nei territori della *non fiction* e dell'*autofiction*.

### 3. Due reportage a confronto: il saggismo meditativo di Eraldo Affinati e lo «stupore critico» di Fabio Viola e Cristiano De Majo

Se in una fase 'aurorale' la *non-fiction* confinava con il giornalismo – si pensi alla fortuna dell'inchiesta sociale tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta<sup>180</sup> - e se negli ultimi due decenni del secolo scorso questo tipo di narrazioni sembrava avere per lo più lo scopo di «autenticare la realtà»,<sup>181</sup> di «ritrovare un vero non immediatamente visibile»,<sup>182</sup> a mano a mano che gli incroci di genere si sono moltiplicati si è assistito a un avvicinamento di tali scritture a modalità più squisitamente narrative, comprese quelle proprie dell'invenzione:<sup>183</sup>

---

<sup>176</sup> W. Siti, *Il Dio impossibile: Scuola di nudo – Un dolore normale - Troppi paradisi*, Milano, Rizzoli, 2014; Id., *Il canto del diavolo*, Milano, Rizzoli, 2013; Id., *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2009; Id., *Resistere non serve a niente*, Milano, Rizzoli, 2012; Id., *Exit Strategy* Milano, Rizzoli, 2014.

<sup>177</sup> G. Simonetti, *Oltre il desiderio e la competizione* in «L'Indice dei libri del mese», XXXI, 2014, n. 9, p. 18.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

<sup>179</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 116.

<sup>180</sup> S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, cit., pp. 138- 141.

<sup>181</sup> Ivi, p. 173.

<sup>182</sup> R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, cit., p. 54.

<sup>183</sup> «ci soffermeremo solo sul filone più pertinente al nostro discorso: quello che parte da un lavoro sul campo fatto di sopralluoghi e interviste, per riplasmarlo con tecniche narrative (digressioni, montaggi incrociati, avvicendamenti di piani temporali, punti di vista ristretti); senza beneficiare, diversamente dall'autobiografia, di una prospettiva privilegiata, ma conquistandola attraverso un lavoro di verifica e documentazione; e, diversamente dal romanzo storico o a chiave, senza trasfigurare i fatti, senza adeguarli a un progetto creativo, a un'ideazione che li trascenda. Ma anche così delimitato, il *non fiction novel* resta disomogeneo, perché l'intersezione fra l'approccio giornalistico e quello letterario assume configurazioni diverse: la narrazione può essere compatta o intervallata da soste saggistiche; il taglio romanzesco può nascere da una dissimulazione del reportage svolto o, al contrario, da una sua esibizione anomala; la



In ciascuno degli incroci possibili è rintracciabile uno scarto storico, un salto di livello, da una generica narrativizzazione dell'evento a una sua finzionalizzazione vera e propria: un uso quindi massiccio dell'invenzione, della prima persona narrante che si mescola alla narrazione, dei materiali fattuali alternati senza indicazioni a quelli di finzione, o addirittura simulati come tali.<sup>184</sup>

Di questo fenomeno si propone il confronto tra una coppia di testi riferibili al genere del reportage; in effetti il *travel book* degli anni Zero, come la letteratura di viaggio novecentesca, tende ad avere una «natura cangiante».<sup>185</sup>

Infatti, se a garantire la letterarietà dell'opera è il riferimento a un genere o sottogenere istituzionale, questo è sottoposto alle spinte eccentriche di un'esigenza di per sé extraletteraria: il dar voce a una serie di fatti personali collocati in uno spazio-tempo oggettivo; l'*inventio* risulta vincolata da istanze storico-cronachistiche, memorialistiche, diaristico-documentarie, saggistiche, pamphlettistiche, istanze insomma di *non-fiction*.<sup>186</sup>

I testi che qui si comparano, scritti a una decina d'anni di distanza l'uno dall'altro, sono esemplari per le strategie discorsive diverse, in linea anche con i differenti oggetti del racconto. *Campo del sangue* (1997) di Eraldo Affinati presenta un andamento argomentativo-meditativo legato al percorso che ha portato lo scrittore da Venezia ad Auschwitz «con mezzi un poco al di sotto del bisogno»;<sup>187</sup> *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato* (2008) di Fabio Viola e Cristiano De Majo riporta le impressioni dei due autori a seguito dell'attraversamento di «uno Stivale d'invenzione» a contatto con «luoghi pesantemente mediatizzati»;<sup>188</sup> è perciò connotato da una maggiore finzionalizzazione, frutto dello «stupore critico» e dell'«ermeneutica istantanea»<sup>189</sup> con cui i due amici vivono questa insolita esperienza.

*Campo del sangue* – dal titolo evangelico<sup>190</sup> – è la ricostruzione narrativa di una ricerca di origine familiare e

---

doppia identità di reporter e scrittore che l'autore si trova a ricoprire può derivare da un'esperienza abituale o da un eccezionale sconfinamento di campo» in C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, cit., pp. 66-67.

<sup>184</sup> M. Mongelli, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, cit., p. 172.

<sup>185</sup> L. Clerici, *Letteratura di viaggio* in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi-C. Di Girolamo, vol. IV: *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 784.

<sup>186</sup> L. Clerici, *Letteratura di viaggio* in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi-C. Di Girolamo, cit., pp. 786-787.

<sup>187</sup> E. Affinati, *Campo del sangue*, Milano, Mondadori, 2009, p. 9.

<sup>188</sup> M. Novelli, *Cronache dal declino* in *Tirature '11. L'Italia del dopobenessere*, a cura di V. Spinazzola, Milano, Il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2011, p. 43

<sup>189</sup> M. Di Gesù, *I paralleli. Narratori contemporanei e classici italiani a confronto*, cit., p. 82.

<sup>190</sup> «Allora Giuda, il traditore, vedendo che Gesù era stato condannato, si pentì e riportò le trenta monete d'argento ai sommi sacerdoti e agli anziani dicendo: "Ho peccato, perché ho tradito sangue innocente." Ma quelli dissero: "Che ci riguarda? Veditela tu!" Ed egli, gettate le monete d'argento nel tempio, si allontanò e andò ad impiccarsi. Ma i sommi sacerdoti, raccolto quel denaro, dissero: "Non è lecito metterlo nel tesoro, perché è prezzo di sangue." E tenuto consiglio, comprarono con esso il Campo del vasaio per la sepoltura degli stranieri. Perciò quel campo fu denominato "Campo del sangue" fino al giorno d'oggi» in *Vangelo secondo Matteo*, 27, 3-8 in *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna,

antropologica legata al luogo che, nell'immaginario occidentale, rappresenta ancora il trauma per eccellenza del 'secolo breve': lo sterminio. In venti capitoli riflessivi e densi, seppur esili nel numero delle pagine, Affinati fonde insieme una tensione autobiografico-saggistica con uno scrupolo diaristico che vira verso il resoconto di viaggio; il suo *iter* nel cuore dell'Europa è innanzitutto mosso da una profonda volontà conoscitiva e da un'altrettanto accentuata responsabilità etica.<sup>191</sup> La natura morale, piuttosto che razionalistica, di tale impostazione è particolarmente evidente nella volontà di comprendere le motivazioni profonde che lo hanno spinto a intraprendere il viaggio. Nel contempo però, attraversando con fatica e lentezza i luoghi che lo portano in Polonia, lo scrittore riattiva un'autentica esperienza percettivo-cognitiva in un'epoca, la nostra, che si rappresenta come quella dell'inesperienza o come priva di trauma: in tal modo egli giunge a trascendere la soggettività del 'suo' viaggio proprio per mezzo della fissazione per iscritto di quest'ultimo. La narrazione di Affinati inverte la «"dominante" formale» del «raccontare in fretta»<sup>192</sup> tipica di alcune prose degli anni Zero a favore di una 'estetica della riflessione':

Eppure mi sembra che le narrazioni di oggi più interessanti e consapevoli rivelino l'incrinarsi di questo modello velocizzante e, spesso, semplificante. [...] Si pensi, ad esempio, al viaggio di Eraldo Affinati e Plinio Perilli verso Auschwitz, viaggio nel quale i due hanno programmaticamente "voluto conquistare un ritardo [...] indispensabile" per la riflessione.<sup>193</sup>

Questa tensione informa di sé il reportage dell'autore romano: egli mantiene viva l'attenzione per i particolari paesaggistici e antropici, si sofferma sulle tappe progressive degli spostamenti, non tace sulla qualità degli ostelli e dei conventi ospitanti<sup>194</sup> e sulla varietà umana<sup>195</sup> con cui viene a contatto, ma investe le sue notazioni di viaggio di una lucidità sempre vigile.

Per farne esperienza basterà notare la differente percezione spaziale e mentale che Affinati ha dell'Austria rispetto ai paesi d'oltrecortina. In effetti la patria di Francesco Giuseppe viene a più riprese descritta come un paese «da cartolina»: <sup>196</sup> nei suoi villaggi lacustri «l'acqua scintilla di luci come nella locandina di un vecchio

---

Edizioni Dehoniane, 2005, p. 2151.

<sup>191</sup> «Al vuoto, al cuore di tenebra che il Novecento ha lasciato dentro la storia, specie con il buco nero della Shoah, si può rispondere solo con un impegno etico altrettanto forte, con una "serietà" che, almeno nei primi testi di Affinati, è accettata come un ordine, non acquisita con processi razionalistici» A. Casadei, *Stile e tradizione del romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 212. Casadei dedica all'intera produzione narrativo-saggistica di Affinati una sezione cospicua del suo studio: cfr. Ivi, pp. 211-244.

<sup>192</sup> G. Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996 – 2006)*, cit., p. 97.

<sup>193</sup> R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, cit., p. 134.

<sup>194</sup> Cfr. E. Affinati, *Campo del sangue*, cit., pp. 56-57 e p. 59.

<sup>195</sup> Cfr. Ivi, p. 90, p. 112, p. 136.

<sup>196</sup> Ivi, p. 30: «L'aria è fresca, il cielo nuvoloso. Il paese assomiglia a una cartolina turistica: così sarà tutta l'Austria» a proposito di Villach e a p. 35 nei pressi di Klagenfurt: «È necessario bucare a fuoco questa cartolina di pittoresche acque e splendide montagne».

film hollywoodiano»;<sup>197</sup> si può perfino imbattersi in un castello tanto fiabesco da avere ispirato quello di Walt Disney.<sup>198</sup> È un paesaggio che stride con la meta ultima del viaggio di Affinati e, talvolta, sembra disturbarlo. L'avvicinamento all'Ungheria, pertanto, viene accolto con sguardo benevolo, come approdo ad un mondo crudamente essenziale, più prossimo alla matrice del trauma perché prosciugato del superfluo:

A Eisenstadt il paesaggio cambia: grandi piane a perdita d'occhio annunciano la frontiera ungherese. La gente non è più vacanziera. Questi uomini dalle facce stanche, queste donne indaffarate pensano al lavoro, sono intrappolati nel circuito orario della giornata [...]. È come se, dopo aver lasciato alle spalle il parco giochi della Carinzia, ci stessimo avvicinando a qualcosa d'essenziale<sup>199</sup>.

L'approdo effettivo a questa terra, sancito dall'ingresso nella Repubblica slovacca, determina un cambio di paesaggio così netto da far avvertire «la divaricazione lacerante fra due opposte idee della vita che si sono combattute fino all'altro ieri».<sup>200</sup> Affinati, osservando Bratislava dall'altura di Slavín dove è stato edificato un monumento in memoria dei soldati sovietici morti nell'ultima battaglia contro i nazisti, parla di «strappo», di «passaggio [...] cruento».<sup>201</sup> Il paesaggio di impronta comunista, ancora disseminato dei residui architettonici del grigiore tipico dei regimi dell'Est europeo, sta subendo la colonizzazione dell'Occidente in modo brutale, senza intermediazioni:

A cosa stavo pensando allora? Che la città sottostante, una delle celebri capitali della Mitteleuropa, aveva attraversato l'epoca moderna alla stessa stregua di un treno di lusso destinato ad abbattersi contro la Foresta Nera?<sup>202</sup>

Le pagine successive del *travel book* segnano un netto infittimento del livello saggistico, reso più drammatico dai 'cataloghi' degli intellettuali suicidi<sup>203</sup> e dal montaggio in corsivo di citazioni altrui, mentre le notazioni paesaggistiche si fanno sempre più scarse:

*Venne a un tratto lo scioglimento. La portiera fu aperta con fragore, il buio echeggiò di ordini stranieri, e di quei barbarici latrati dei tedeschi quando comandano, che sembrano dar vento a una rabbia vecchia di secoli. Ci apparve una vasta banchina illuminata dai riflettori. (Primo Levi, 1983).*

La stazione di Oświęcim oggi assomiglia a un vecchio lavandino pieno di incrostazioni calcaree che non vanno più via, neppure con l'acido. Sulla strada davanti ai binari transitano furgoni, camion,

---

<sup>197</sup> Ivi, p. 32, dove si accenna alla cittadina di Velden che si affaccia sul lago di Wörthersee.

<sup>198</sup> «Dietro una curva appare il castello: sembra che Walt Disney ne restasse così affascinato da prenderlo a modello per un suo cartone animato. Sullo sperone roccioso, guglie e torrette pendono su di noi.» Ivi, p. 46.

<sup>199</sup> Ivi, p. 78.

<sup>200</sup> Ivi, p. 90. È appena il caso di sottolineare che il viaggio di Affinati avviene a soli sei anni di distanza dalla caduta del muro di Berlino.

<sup>201</sup> Ivi, pp. 90-91.

<sup>202</sup> Ivi, p. 96.

<sup>203</sup> Si vedano gli inserti che si leggono rispettivamente Ivi, pp. 97-100; pp. 104-108; pp. 134-136.

autotreni. Il diciassettesimo giorno, finalmente, siamo arrivati.<sup>204</sup>

Il reportage di Affinati riserva, infine, gli ultimi tre capitoli alle visite al campo di Auschwitz di cui viene descritta la meticolosa «serialità spazio-organizzativa»:<sup>205</sup>

Sfiorando con le mani il reticolato elettrico, una lampada in stile quasi liberty ogni trenta metri, mi accorgo che lo spazio in cui sono è minuziosamente pianificato, grazie all'addizione di aree parcellizzate coi magazzini, le baracche, gli alloggi per ufficiali. Un perfetto rettangolo. [...] I Block sono allineati uno accanto all'altro, come nel Lego della nostra infanzia<sup>206</sup>.

Dunque la 'messa in racconto' dell'esperienza di viaggio si piega decisamente in Affinati al saggismo, esibendo tuttavia il coinvolgimento emotivo dell'autore e la «parzialità del punto di vista del narratore-protagonista»:<sup>207</sup>

Il senso del viaggio è proprio in quest'opera di ricomposizione e integrazione, poiché nessuno dei ragionamenti passati e presenti "può stare da solo, ma tutti contribuiscono alla verità".<sup>208</sup>

Giunto in Slovacchia, ad esempio, stanchissimo e affamato, con «la barba lunga, gli occhi spiritati», portando il cucchiaino alla bocca con la sensazione che «il viaggio sta prendendo la piega giusta»,<sup>209</sup> Affinati ricorda fulmineamente le parole che Robert Antelme dedicava alla zuppa bollente del lager:

*La zuppa è bollente, mi sento la faccia congestionata. Non ci chiediamo se è buona, è una domanda inutile; è semplicemente bella. Mangio ancora più lentamente, ma il livello s'abbassa. Mi fermo ancora. Non ne ho più che qualche cucchiainata. Raccolgo per primo la purée di fave rimasta attaccata alle pareti. La gavetta è quasi vuota. [...] Ora sento che il cucchiaino raschia il fondo. Il fondo appare, non c'è più che lui. La zuppa è finita.*<sup>210</sup>

Allo stesso modo la caotica fuga di riflessioni e di testimonianze che si avvicendano nella mente dello scrittore nel corso delle sue ripetute visite al campo, producono in lui una sorta di *trance*, un'ipnosi che lo porta a girovagare «disorientato e confuso».<sup>211</sup> Infine, tutti i fantasmi che lo hanno accompagnato nel suo singolare viaggio gli si affollano intorno all'interno del lager, compiendo una sorta di danza macabra che lo comprime

---

<sup>204</sup> Ivi, p. 127.

<sup>205</sup> Ivi, p. 140.

<sup>206</sup> Ivi, pp. 137-138.

<sup>207</sup> R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, cit., p. 145.

<sup>208</sup> Ivi, p. 59.

<sup>209</sup> E. Affinati, *Campo del sangue*, p. 92.

<sup>210</sup> *Ibidem*.

<sup>211</sup> Ivi, p. 151.

fisicamente e lo porta quasi allo svenimento facendolo sentire «il modello teorico del deportato»:<sup>212</sup>

Quando già le tenebre rischiavano di avvolgermi, alcune immagini si sono incrociate fra loro, nella tipica scarica elettrica degli attacchi febbrili, come un montaggio affrettato: ho riconosciuto mio nonno, nel momento in cui fu raggiunto dalla sventagliata dei mitra, mia madre, mentre di corsa fuggiva fuori dalla stazione di Udine, gli scrittori suicidi, tutti i fucilati, i gassati e quei milioni di cadaveri bruciati le cui ceneri ricadevano sulle foglie degli alberi circostanti. La bizzarra processione di poveri derelitti ha cominciato a circondarmi fino a farmi mancare il respiro.<sup>213</sup>

Uno spirito in gran parte diverso anima Cristiano De Majo e Fabio Viola, autori di *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato*. Già il titolo è un calco dell'espressione 'Milano 2', ossia del complesso residenziale costruito negli anni Settanta a Segrate dalla *Edilnord* di Silvio Berlusconi. Il richiamo immediato è a un paese inventato, con i suoi corollari di fittizio, posticcio, fungibile:

De Majo e Viola scrivono sulla propria pelle il loro reportage spietato dell'Italia contemporanea, portandoci a esplorare dal vivo la mappa del nostro immaginario pop, televisivo, culturaloide. Uno spassoso tour de force che diventa però anche il ritratto senza sconti di un paese che somiglia sempre più a un parco a tema, all'interno di una cultura che sembra capace soltanto di giocare facendo finta di niente.<sup>214</sup>

Questo originale *travel book*, che ha come modelli letterari da una parte Guido Piovene<sup>215</sup> e dall'altra David Foster Wallace,<sup>216</sup> non è disgiunto da un lavoro di ricerca e documentazione di cui sono testimonianza le numerose note a piè di pagina: si colloca, pertanto, nell'alveo del reportage inteso come «ritorno a una

---

<sup>212</sup> Ivi, p. 13.

<sup>213</sup> Ivi, p. 152.

<sup>214</sup> C. De Majo-F. Viola, *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato*, Roma, minimum fax, 2008, Retro di copertina.

<sup>215</sup> «Intorno alla metà degli anni Cinquanta, lo scrittore e giornalista Guido Piovene nel corso del celebre *Viaggio in Italia* – un programma radiofonico di ricognizioni geografiche e umane intorno al Belpaese, successivamente trasposto in un libro – approda a San Giovanni Rotondo, residenza abituale di Francesco Forgione detto Padre Pio, il frate che sanguina. Piovene è un uomo laico e ha intenzionalmente uno sguardo lucido, da ricercatore naturalista. E ciò che vede come prima cosa a San Giovanni Rotondo – la prima aria che respira – lo spinge subito verso uno scetticismo quasi sprezzante: “Per arrivare a Padre Pio, bisogna passare attraverso questa effervescenza magica di cui la gente lo circonda fino a nascondere, non riuscendo a dividere il concetto d’un santo da quello d’un mago. Da questo si è disturbati più che attratti”. Ovviamente la San Giovanni Rotondo che Piovene osserva negli anni Cinquanta non è la San Giovanni Rotondo di oggi» C. De Majo-F. Viola, *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato*, cit., pp. 144-145.

<sup>216</sup> «Wallace si è imposto in Italia come modello di scrittore eclettico, capace di passare indifferentemente dalla scrittura giornalistico-saggistica al romanzo (e viceversa), conferendo profondità cognitiva e dignità stilistica a entrambe. Il recente fiorire di reportage narrativi in Italia deve molto, credo, a quello “sfondamento totale” dei generi che Fabio Viola e Cristiano De Majo hanno riconosciuto come caratteristica fondamentale di opere come *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* o, più recentemente, *Consider the Lobster*, opere che “fanno intravedere la possibilità di frullare insieme riflessione teorica, cronaca e invenzione trasformando tutto questo in letteratura”» in R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, cit., pp. 220-221. La citazione si chiude con un'affermazione di Viola-De Majo contenuta in un'intervista del 2008.

scrittura di viaggio motivata dall'esigenza di scoprire, raccontare, e a volte denunciare la realtà».<sup>217</sup> Attraversando l'Italia da nord a sud per 'distretti tematici', Viola e De Majo ci consegnano un paese in cui l'intelligenza dei singoli è piegata alle logiche di una cultura volta all'utile immediato. Agglutinati intorno a nuclei identitari tipicamente italiani (la casa, la fede, la guerra, il turismo e il mondo populista 'delle canzonette'),<sup>218</sup> dominano ambienti, luoghi, situazioni, persone che vivono nella finzione, nell'immagine mediata, in città museificate; che si disperdono in giochi posticci, in memorie penetrate di emozionalità.<sup>219</sup> Nella prima parte del libro, *La casa italiana: dal Mulino Bianco alla villetta di Cogne*, le voci narranti dei due reporter si pongono come testimoni del mondo che osservano, con frequenti inserzioni di tipo riflessivo-argomentativo. Davanti al tema della casa, preso in esame sia per la colonizzazione dell'immaginario, sia per un noto caso di cronaca nera, la loro scrittura assume un andamento saggistico. I due viaggiatori si recano in provincia di Siena, dove si trova il casale preso in affitto dalla Barilla all'inizio degli anni Novanta e destinato a diventare il simbolo di una fortunata linea di prodotti per la colazione. Fin dalle prime pagine appare lo specifico sguardo espositivo-argomentativo con cui Cristiano e Fabio affrontano il mondo di cartapesta che li circonda, «uno sguardo che non solo evita programmaticamente la neutralità, ma che si dichiara partecipe del fenomeno nel momento stesso in cui cerca di trascenderlo (e in un certo senso duramente lo critica)»:<sup>220</sup>

Non vorremmo darvi l'idea di essere troppo cervelotici, ma ci sembra davvero che questo pellegrinaggio verso l'apparizione abbia delle radici più profonde che non la semplice curiosità, soprattutto per quello che il Mulino Bianco si è volontariamente incaricato di rappresentare

---

<sup>217</sup> L. Clerici, *Letteratura di viaggio in Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi-C. Di Girolamo, cit., p. 794.

<sup>218</sup> Questa la struttura del volume tratta dall'indice:

1. La casa italiana: dal Mulino Bianco a Cogne
2. L'Italia che prega: dalla Federazione di Damanhur alla cripta di Padre Pio
3. L'Italia in guerra: dalla Risiera di San Sabba ai Castelli Romani, passando per Predappio. Memoria, nostalgia e aria compressa
4. Luna park Italia: Venezia, Roma, Matera con un unico biglietto d'ingresso
5. Lettere dalla città tautologica: perché Sanremo è Sanremo. Risposte dal nulla: l'Italia vista da Osaka.

<sup>219</sup> Si fa qui riferimento, per un possibile e stimolante raffronto con *Campo del sangue*, alla visita di Fabio e Cristiano al lager di Trieste, la Risiera di San Sabba: cfr. C. De Majo-F. Viola, *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato*, cit., pp. 175-198. In particolare giunti alla fine della visita alla Risiera, si legge: «La nostra sensazione è che lo shock sposti la lancetta della bilancia dal *sapere* al *provare* e, quindi, una volta superati i cancelli e ritornato alla sua vita di programmatore informatico, di avvocato, di insegnante di tango, il visitatore non conserverà tanto il *ricordo* di ciò che accadde durante la seconda guerra mondiale alla Risiera di San Sabba, quanto le emozioni che ha provato nel corso della sua visita alla Risiera di San Sabba, nel senso che quello che ha provato sarà preponderante. Più che una forma didattica ci sembra un meccanismo di rappresentazione e di immedesimazione, come se il visitatore di un ex campo di concentramento fosse transitoriamente invitato a rivivere l'esperienza, l'angoscia, come se fosse spinto verso lo spazio indicibile di certe emozioni, a essere empaticamente, anche solo per qualche minuto, un deportato, e non a imparare, o a sapere.[...] Ci chiediamo allora come agiscono questa rappresentazione e questa immedesimazione sul processo di formazione di una memoria. E siamo tentati di rispondere che attraverso l'immedesimazione non si forma tanto – o si forma in misura minore – una memoria storica e collettiva, quanto una memoria esperienziale, ovvero un ricordo dell'esperienza vissuta».

<sup>220</sup> R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, cit., p. 222.

nell'immaginario collettivo. Vale a dire la Casa & la Famiglia Italiana o la Famiglia Italiana Ideale, o la Famiglia Italiana Nell'Ideale Tradizionale, o la Famiglia Italiana Così Come Non Ricorda Di Essere. E allora, forse, tutte quelle persone, incolonnate davanti al Mulino Bianco, erano in cerca di qualcosa.  
221

Immersi nel paesaggio florido e verde della Toscana, Cristiano e Fabio si interrogano sull'artificioso bisogno di «ritorno alla natura» che il successo degli spot ha messo in evidenza, riflettendo sulla capacità della televisione di plasmare l'immaginario collettivo:

Le famiglie che andranno all'agriturismo del Mulino Bianco [...] celebreranno un'identificazione narrativa, un trasfert venato di una certa nostalgia, con la Famiglia Mulino Bianco, decidendo di trascorrere le proprie vacanze dentro le immagini di uno spot: più che un *ritorno alla natura*, dunque, un ritorno al tubo catodico.<sup>222</sup>

La cifra espressiva del testo e la sua capacità di svelare l'inconsistenza fittizia del reale è frutto di uno «stupore critico»:

I due giovani autori evitano di buttarla in filosofia: esibiscono piuttosto una prosa leggera e assai congeniale al loro oggetto, in felice equilibrio tra narrativa e saggistica, e lasciano che il loro 'stupore critico', mai ruffiano o ipocritamente benevolo né sprezzante o distaccato, agisca come una sorta di ermeneutica istantanea.<sup>223</sup>

A questo punto si fa strada nei due 'turisti' il proposito di appaiare i due poli opposti dell'abitare, il Mulino Bianco e la villetta di Cogne,<sup>224</sup> in quanto «la casa è un archetipo come la caverna».<sup>225</sup> Nella sezione dedicata al piccolo paese montano dove si è consumata una tragedia familiare assurta a 'giallo nazionale', la «prosa leggera e congeniale» lascia ampio spazio a accenti anche drammaticamente interrogativi: i due si recano lì per capire cosa Cogne sia diventato nell'immaginario di molti italiani, di cui essi si sentono i rappresentanti.<sup>226</sup>

---

<sup>221</sup> C. De Majo-F. Viola, *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato*, cit., pp. 30-31.

<sup>222</sup> Ivi, pp. 13-14.

<sup>223</sup> M. Di Gesù, *I paralleli. Narratori contemporanei e classici italiani a confronto*, cit., p. 82.

<sup>224</sup> «Ci siamo convinti che le due mete fossero un po' come due facce della stessa medaglia. Uno sdoppiamento alla Dr. Jekyll & Mr. Hyde della Casa Italiana. Da un lato la metà idillica, patinata, a tinte flou, la rassicurante utopia di noi stessi. Dall'altra la metà oscura, a tinte cupe, in cui cova il mistero di un male che sentiamo allo stesso tempo vicino e sfuggente. Ma anche due facce della stessa medaglia mediatica: una finzione televisiva trasformata in luogo reale contro un luogo (e un fatto) reale trasformato in finzione televisiva. Due case, due metà, due mete – non a caso, crediamo – prese di mira dagli obiettivi delle macchine fotografiche di queste nuove specie turistiche che sono i cosiddetti curiosi» C. De Majo-F. Viola, *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato*, cit., p. 31.

<sup>225</sup> Ivi, p. 71.

<sup>226</sup> Uno dei passaggi più interessanti è quello relativo all'animata discussione tra Fabio e Cristiano se recarsi a vedere l'abitazione e se immortalare con l'apparecchio fotografico: «Ma è innegabile che la visione della facciata in pietra e legno emani tuttora delle radiazioni, è innegabile che eserciti ancora un'attrazione magnetica sull'osservatore. La recinzione della polizia collassata sul prato. La sua solitudine. Quello che ci si immagina come il suo contenuto. Fabio ha le mani sul volante e il corpo proteso verso destra. Cristiano inquadra la costruzione al centro dell'obiettivo del

Il paragrafo intitolato *Il freddo nella mente* è un lungo susseguirsi di domande inquietanti sull'interazione tra spazio e interiorità:

Il freddo può fare impazzire gli esseri umani, o quantomeno condizionarli? Abbiamo continuato a chiedercelo per tutto il tempo che siamo stati a Cogne. E mentre ce lo chiedevamo e affrontavamo questa "esperienza visiva", era difficile non pensare alle immagini di certi film bene impiantate nella nostra memoria di telespettatori. Pensavamo a *Twin Peaks* [...] con le sue cassette di legno e la segheria [...] anche all'*Hoverlook Hotel* ricoperto di neve [...]. Forse perché il freddo costringe a chiudersi, a guardare dentro piuttosto che fuori, a scavare in se stessi e uccidere un figlio non è altro che una forma molto crudele – la più crudele – di suicidio? [...] E poi, la montagna. La sua presenza maestosa che incute paura. [...] Era difficile fare ordine tra questi pensieri [...]. Poi siamo risaliti in macchina e siamo ripartiti, e andarsene è stato come spegnere la televisione.<sup>227</sup>

Dopo questa esperienza a alto tasso di saggismo, nel loro peregrinare curioso lungo le realtà posticce della penisola i narratori si trasfigurano in personaggi trattati in terza persona. La variabilità del punto di vista conferisce allora alla narrazione lo statuto di «racconto di un picaresco viaggio»:<sup>228</sup>

Attraverso la narrazione delle reazioni dei due protagonisti alle esperienze narrate e, soprattutto, attraverso i brevi ma significativi resoconti delle interazioni tra di loro, il lettore acquista familiarità con i pensieri, i tic nervosi, le forze e le debolezze dei due narratori.<sup>229</sup>

Nel corso della visita a Predappio i due reporter, intimoriti dai loro stessi pregiudizi sui fascisti convenuti per la commemorazione della Marcia su Roma, assumono involontariamente l'atteggiamento comico di personaggi da commedia:

Il problema è che siamo vestiti come due elettori di sinistra, e se ridiamo diamo nell'occhio. Perciò non ridiamo, anzi ci diciamo a vicenda cose minacciose per conservare uno sguardo inespressivo e testosteronico che ci permetta di confonderci meglio o almeno di non risaltare.<sup>230</sup>

Dopo la visita alla tomba di Mussolini, dove le sparute camicie nere si sono assiegate tra rituali ripetitivi e

---

piccolo apparecchio digitale. Tutti e due sentiamo un dolore. È stato nel momento dello scatto che abbiamo avuto l'esatta percezione dell'ambiguità del nostro sguardo. [...] Vedere la villetta, in qualche modo, significava a un livello contemporaneamente profondo e superficiale essere *stati* a Cogne. Non vederla significava soltanto essere *andati* a Cogne» Ivi, p. 60.

<sup>227</sup> Ivi, pp. 67-69. Su questo punto Palumbo Mosca dichiara: «Più che fornire risposte, i due autori continuano per tutto il volume a confrontarsi, a porsi domande l'un l'altro e a porle quindi anche al lettore, chiamato a scegliere lui stesso il punto di vista dal quale giudicare ciò che viene raccontato. È una scelta felice, che non solo evita l'appiattirsi della narrazione sui modelli (finto) oggettivi della cronaca, ma movimentata dall'interno la struttura del libro» in R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, cit., p. 224.

<sup>228</sup> Ivi, p. 228.

<sup>229</sup> Ivi, pp. 227-228.

<sup>230</sup> C. De Majo-F. Viola, *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato*, cit., p. 201.



toni nostalgici,<sup>231</sup> Fabio e Cristiano lasciano la cittadina, giocando a calarsi nella parte avversa:

Usciamo dal cimitero con lo sguardo truce, prima di andarcene rivolgiamo un ultimo sguardo alla cripta, pensiamo intensamente al Duce, l'altro di noi fa il saluto romano a una signora ma lei non ricambia. Forse alle donne non è concesso, non lo sappiamo, magari ci hanno visto e pensano che siamo due imbecilli. Ma tanto è uguale. Conta come ci sentiamo noi.<sup>232</sup>

Nella parte conclusiva del reportage dedicato a *L'Italia in guerra* – dopo la meditativa visita alla Risiera di San Sabba e al gioco di immedesimazione a Predappio - i due amici indagano sul funzionamento del *softair*, una pratica a metà tra sport e gioco di ruolo i cui partecipanti, iscritti a squadre e club dai nomi di ispirazione bellica, si ritrovano nel tempo libero per 'giocare alla guerra'. Fabio e Cristiano, dopo aver passato una domenica mattina da osservatori, a tratti stupefatti, a tratti distaccati, vengono loro malgrado coinvolti nel gioco e di nuovo si raccontano, narrativamente, come personaggi semi-seri:

«Spara al tuo amico», intima Travertino, appendendo il fucile al braccio di Fabio. L'arma non è pesante come immaginavamo, anzi è abbastanza maneggevole, e ha qualcosa di inatteso: è bella. [...] Un'arma è una cosa potente. [...] Infine, vedere Cristiano che saltella, tentando invano di schivare i gommini, rende il tutto comico.

«Ah!Ah!», urla Cristiano. «Basta!», insiste, continuando la sua strana danza nel fango. [...] Fabio continua a sparare. Sembra perso dietro al mirino. [...] Cristiano si accuccia e si copre la testa con le braccia. Chiede pietà. I gommini gli rimbalzano addosso come gocce di pioggia, da lontano fanno un simpatico effetto fontanella colorata. [...]

«Ora tocca a me», dice Cristiano col fiatone. [...]

«Bello, eh? », dice Fabio.

Cristiano non risponde. Spara e basta.<sup>233</sup>

Sembra essere l'immedesimazione, qui esplicitamente dichiarata, a costituire la postura discorsiva che rende efficace la prosa narrativa in *Italia 2*: Fabio e Cristiano sono personaggi che si muovono sui 'set' visitati. Il loro viaggio viene a tratti finzionalizzato: la partecipazione soggettiva agli oggetti d'indagine qui si configura, pertanto, come ridefinizione del modo di concepire il rapporto tra soggetto e oggetto, tra autore, narratore e personaggio.

Da questo accostamento, solo abbozzato, tra *Italia 2* e *Campo del sangue* si può notare come il reportage

<sup>231</sup> «Ci sembra che la nostalgia sia diretta a un tempo indefinito, che gli stessi nostalgici secondo noi avrebbero difficoltà a circoscrivere, in cui tutto, o almeno qualcosa, aveva un "senso". [...] Chiediamo scusa ma noi non riusciamo a prendere troppo sul serio questi fascisti che vanno a fare shopping in corso Matteotti a Predappio e poi vanno al cimitero a fare il saluto romano davanti alla tomba del Duce. Non prendiamo sul serio loro né le loro istanze "politiche". Ci sembrano ancora una volta attori, magari inconsapevoli» Ivi, p. 209.

<sup>232</sup> Ivi, p. 210.

<sup>233</sup> Ivi, pp. 241-242.

dell'estremo contemporaneo possa spaziare da un grado zero di intramazione<sup>234</sup> al gusto per la «messinscena narrativa».<sup>235</sup> Affinati, da parte sua, assume pienamente il ruolo testimoniale richiamando «la scrittura alla responsabilità»:<sup>236</sup>

Non posso comunque evitare di ripercorrere le tracce di chi mi ha preceduto: ho già deciso di assumerle in pieno, come se dovessi viaggiare nella matrice delle testimonianze, in un calco memoriale, diventando il modello teorico del deportato.<sup>237</sup>

Una simile narrazione non può prevedere inserti narrativi d'invenzione: a costo di esporsi «a un pericolo di moralismo»,<sup>238</sup> il racconto lascia spazio alla riflessione e al montaggio di citazioni tratte da opere altrui, mentre la progressione temporale della narrazione è garantita dall'itinerario che l'autore va compiendo.

Viola e De Majo, invece, possono lasciare che il racconto del loro viaggio evolva da una modalità riflessiva a una latamente finzionale; in alcune tappe del loro itinerario, insomma, Fabio e Cristiano diventano «figure «vive»»:<sup>239</sup>

L'io narrante è costituito da due diverse individualità (i due autori/narratori) e deve quindi continuamente declinare la sua voce in tonalità differenti per rendere conto dei pensieri di entrambe. [...] i personaggi di Cristiano e Fabio sono esempi di ciò che Enrico Testa [...] ha definito *personaggi relativi*, aperti alla relazione con il mondo e al cambiamento.<sup>240</sup>

La varietà delle scritture narrative meticce degli ultimi vent'anni sembra disporsi, dunque, tra questi due poli: quello dell'io-testimone che si impegna a dire la verità in nome di un patto di natura etica con il suo lettore e quello dell'io-narratore/personaggio che alla responsabilità del racconto unisce l'atteggiamento di chi può anche decidere di interpretare una parte come quella del figurante fascista dallo sguardo truce e minaccioso o del guerriero spietato del *softair*.

---

<sup>234</sup> «Il luogo di comune esplicito incardinamento probabilmente è quello che Paul Ricoeur definisce “messa in intreccio” e Hayden White chiama l'*emplotment* e una sua cultrice italiana traduce con *intramazione*. [...] col concetto di trama può intendersi non solo l'intrigo in senso stretto, ma anche ogni messa in forma significativa, come di storia elementare o affollata di peripezie (parola, per chi non ci pensasse, dotata di originaria dignità aristotelica). Si può essere poeti anche di cose accadute, assicurava Aristotele nella sua *Poetica*» in E. Rossi, *L'undicesima musa. Navigando con Ulisse nel mare della comunicazione di attualità*, Soveria Mannelli (CZ), Rubettino, 2001, p. 131. Rossi considera l'undicesima musa' quella che presiede al giornalismo d'informazione.

<sup>235</sup> S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, cit.,

<sup>236</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 80.

<sup>237</sup> E. Affinati, *Campo del sangue*, cit., pp. 12-13.

<sup>238</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 80.

<sup>239</sup> R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, cit., p. 228.

<sup>240</sup> Ivi, pp. 229-230.

## BIBLIOGRAFIA

### II. UN METICCIATO TRA GENERI LETTERARI

#### OPERE

(Si indicano le edizioni effettivamente utilizzate. Le date di uscita delle prime edizioni sono state inserite nel testo. Le opere straniere vengono segnalate, laddove possibile, in traduzione italiana. La data della prima edizione in lingua originale viene di seguito riportata tra parentesi quadrate.)

- E. Albinati, *Maggio selvaggio. Un anno di scuola in galera*, Milano, Mondadori, 1999.
- S. Aleksievic, *Pregheira per Cernobyl'*, Roma, e/o, 2015 [1997].
- S. Aleksievic, *Ragazzi di zinco*, Roma, e/o, 2015 [1989].
- E. Affinati, *Secoli di gioventù*, Milano, Mondadori, 2004.
- E. Affinati, *Compagni segreti. Storie di viaggi, di bombe e scrittori*, Roma, Fandango, 2006.
- E. Affinati, *Campo del sangue*, Milano, Mondadori, 2009.
- E. Affinati, *Vita di vita*, Milano, Mondadori, 2014.
- F. Arminio, *Viaggio nel cratere*, Milano, Sironi, 2003.
- F. Arminio, *Vento forte tra Macedonia e Candela*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- F. Arminio, *Nevica e ho le prove. Cronache dal paese della cicuta*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- F. Arminio, *Geografia commossa dell'Italia interna*, Milano-Torino, Mondadori, 2013.
- A. Bajani, *Mi spezzi ma non m'impiego. Guida di viaggio per lavoratori flessibili*, Torino, Einaudi, 2006.
- A. Bajani - M. Murgia - P. Nori - G. Vasta, *Presente*, Torino, Einaudi, 2012.
- A. Bertante, *Gli ultimi ragazzi del secolo*, Firenze-Milano, Giunti, 2016.
- G. Bettin, *Sarajevo, Maybe*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- T. Capote, *A sangue freddo*, Milano, Garzanti, 2005 [1965].
- A. Celestini, *La pecora nera*, Torino, Einaudi, 2006.
- E. Carrère, *L'avversario*, Milano, Adelphi, 2013 [2000].
- P. Corrias, *Ghiaccio Blu. L'assassino sepolto nel computer*, Milano, Baldini&Castoldi, 1997.

Modi e forme dell'invenzione

- M. Covacich, *Storia di pazzi e di normali. La follia in una città di provincia*, Roma-Napoli, Theoria, 1993.
- C. De Majo–F. Viola, *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato*, Roma, minimum fax, 2008.
- P. Di Stefano, *La catastrofa. Marcinelle 8 agosto 1956*, Palermo, Sellerio, 2011.
- S. Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- G. Falco, *Pausa caffè*, Milano, Sironi, 2004.
- A. Ferracuti, *Le risorse umane*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- A. Ferracuti, *Il costo della vita. Storia di una tragedia operaia*, Torino, Einaudi, 2013.
- G. Genna, *Dies Irae*, Milano, Rizzoli, 2006.
- H. Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, Parma, Guanda, 2010.
- B. Jones, *Sappiano le mie parole di sangue*, Milano, Rizzoli, 2007.
- N. Lagioia, *Riportando tutto a casa*, Torino, Einaudi, 2011.
- A. Leogrande, *Uomini e caporali. Viaggio tra i nuovi schiavi nelle campagne del Sud*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- A. Leogrande, *Il naufragio*, Milano, Feltrinelli, 2011.
- A. Leogrande, *La frontiera*, Milano, Feltrinelli, 2016.
- M. Mancassola, *Non saremo confusi per sempre*, Torino, Einaudi, 2011.
- A. Pascale, *Il responsabile dello stile* in C. Raimo (a cura di), *Il corpo e il sangue d'Italia. Otto inchieste da un paese sconosciuto*, Roma, minimum fax, 2007.
- L. Rastello, *La guerra in casa*, Torino, Einaudi, 1998.
- E. Rea, *La dismissione*, Milano, Rizzoli, 2002.
- R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2010.
- W. Sebald, *Austerlitz*, Milano, Adelphi, 2002 [2001].
- W. Siti, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2009.
- W. Siti, *Resistere non serve a niente*, Milano, Rizzoli, 2012.
- W. Siti, *Il canto del diavolo*, Milano, Rizzoli, 2013.
- W. Siti, *Il Dio impossibile: Scuola di nudo – Un dolore normale - Troppi paradisi*, Milano, Rizzoli, 2014.
- W. Siti, *Exit Strategy* Milano, Rizzoli, 2014.

- P. Sortino, *Elisabeth*, Torino, Einaudi, 2011.
- C. Stajano, *Un eroe borghese*, Milano, Il Saggiatore, 2016.
- V. Trevisan, *Works*, Torino, Einaudi, 2016.
- G. Vasta, *Spaesamento*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- S. Veronesi, *Occhio per occhio. La pena di morte in quattro storie*, Milano, Bompiani, 2006.
- Wu Ming, *L'armata dei sonnambuli*, Torino, Einaudi, 2014.

#### ARTICOLI, SAGGI E STUDI

- R. Barthes, *L'effetto di reale* in Id., *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988.
- J. Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Milano, Raffaello Cortina, 1996.
- C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.
- A. Bisogno, *La Tv invadente. Il reality del dolore da Vermicino a Avetrana*, Roma, Carocci, 2015.
- C. Bonadonna, *Mauro Covacich su Prima di sparire* in «Rai Letteratura» (<http://www.letteratura.rai.it/articoli/mauro-covacich-su-prima-di-sparire/1483/default.aspx> - Data Ultima Consultazione 2 marzo 2016).
- C. Boscolo – S. Jossa (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2014.
- J. Burns, *Fragments of Impegno. Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative. 1980-2000*, Leeds, Northern University Press, 2001.
- A. Cadioli, *La ricezione*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- P. Chirumbolo, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2013.
- L. Clerici, *Letteratura di viaggio* in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi-C. Di Girolamo, vol. IV: *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 778-805.
- A. Cinquegrani, *Gli Anni Zero: due paradigmi*, in V. Re-A. Cinquegrani, *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84*, Milano-Udine, Mimesi, 2014.
- F. Cordelli, *Lontano dal romanzo*, a cura di M. Raffaelli, Firenze, Le Lettere, 2002.

Modi e forme dell'invenzione

A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma Editore, 2014.

A. Cortellessa, *Questo cielo d'acciaio* in «L'Indice dei libri del mese», 15 luglio 2014 (disponibile al link [http://www.sironieditore.it/sezioni/articolo.php?ID\\_articolo=398](http://www.sironieditore.it/sezioni/articolo.php?ID_articolo=398) - Data ultima consultazione 6 ottobre 2016).

M. Di Gesù, *Palinsesti del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Milano, Franco Angeli, 2005.

M. Di Gesù, *I paralleli. Narratori contemporanei e classici italiani a confronto*, Palermo, Edizioni di Passaggio, 2009.

R. Donnarumma - G. Policastro (a cura di), *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, in «Allegoria», XX, 2008, n. 57, pp. 9- 25.

R. Donnarumma, *Esercizi di esproprio e di riappropriazione. A nome tuo di Covacich* in «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», 2013, n. 1, pp. 17-26 (<http://www.arabeschi.it/esercizi-di-esproprio-e-di-riappropriazione-a-nome-tuo-covacich/> - Data ultima consultazione 19 febbraio 2016).

R. Donnarumma, *Schermi. Narrativa italiana di oggi e televisione* in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, Roma, Aracne, 2013, pp. 45-101.

R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

R. Donnarumma, *La fatica dei concetti. Ipermodernità, postmoderno, realismo* in «Between», IV, n.8, 2014 (<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1377> - Data ultima consultazione 16 agosto 2015).

R. Donnarumma, *Il vero e il reale. Testimonianza e documento nella narrativa italiana di oggi* in «Ricomporre l'infranto. Indagine sulle forme nello spazio letterario contemporaneo» <http://ricomporreinfranto.com/?p=532> - Data ultima consultazione 19 febbraio 2016).

B. Englaro-A. Pannitteri, *La vita senza limiti. La morte di Eluana in uno Stato di diritto*, Milano, Rizzoli, 2009.

F. Fioroni, *Dizionario di narratologia*, Bologna, Archetipolibri, 2010.

P. Gasparini, *Autofiction: une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

G. Genette, *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche Editrice, 1994.

D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.

P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012.

M. Livolsi, *La realtà televisiva: come la TV ha cambiato gli italiani*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

F. Longo, *Le torri simboliche e il collasso della fiction. L'11 settembre 2001 e gli scrittori italiani* in *Apocalissi e letteratura*, a cura di I. De Michelis, in «Studi (e testi) italiani», 2005, n. 15, pp. 241-255.

F. Lorenzi e L. Perrone (a cura di), *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2015.

B. Lounsberry, *The Art of Fact: Contemporary Artists of Nonfiction*, Westport, Greenwood, 1990.

- L. Manconi–V. Calderone, *Quando hanno aperto la cella. Stefano Cucchi e gli altri*, Milano, Il Saggiatore, 2011.
- L. Matt, *Il realismo consolatorio della non-fiction* in «Malacoda», 20 maggio 2016, (<http://www.malacoda.eu/2016/05/20/da-forme-testuali-ibride-reportage-e-pornografia-del-doloreil-realismo-consolatorio-della-non-fictiondi-luigi-matt/> - Data ultima consultazione 14 giugno 2106).
- A. Mazzarella, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Gbraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- M. Mongelli, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea* in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV, 2015, pp. 165-184 ([www.ticontre.org](http://www.ticontre.org) - Data ultima consultazione 2 febbraio 2016).
- M. Mongelli, *Osservare e dire le vite altrui: breve introduzione alla biofiction* in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», 1 luglio 2016 (<http://www.leparoleelecose.it/?p=23591> - Data ultima consultazione 29 ottobre 2016).
- F. Muzzioli, *Teoria e radicalità. Una rassegna non rassegnata tra le posizioni letterarie attuali*, in «Moderna», IV, 2002, 1, pp. 29-44.
- P. Nazio, *Il bambino che sognava i cavalli. 779 giorni ostaggio dei corleonesi. Da un incontro con Santino Di Matteo*, Roma, Sovera Editore, 2010.
- M. Novelli, *Cronache dal declino in Tirature '11. L'Italia del dopobenessere*, a cura di V. Spinazzola, Milano, Il Saggiatore: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2011, pp. 43-49.
- R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014.
- C. Panella, *Raccontare il lavoro. Fiction, reportage e altre formule ibride a confronto nella letteratura italiana dell'ultimo decennio* in L. Somigli (a cura di), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Roma, Aracne, 2013, pp. 409-434.
- D. Papotti, *Racconti di città: strategie di interpretazione urbana nella collana «Contromano»* in D. Papotti e F. Tomasi (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, Bruxelles, P.I.E. Lang, 2014, pp. 35-57.
- P. Pellini, *Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi*, in «Allegoria», XX, n. 57, 2008, pp. 135-163.
- E. Piga, *Mediamorfosi del romanzo popolare: dal Feuilletton al Serial TV* in L. Esposito - E. Piga - A Ruggiero (a cura di), *Tecnologia, Immaginazione e forme del narrare*, «Between», IV, 8, 2014, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1374/1707> (Data ultima consultazione 28 dicembre 2016).
- B. Pischetta, *Modernità del postmoderno*, in «Belfagor», LII, 1997, n. 5, pp. 580-581.
- M. Piva, *Autofiction e autocritique. L'io e il genere letterario nella letteratura francese contemporanea* in A. Gullotta e F. Lazzarin (a cura di), *Scritture dell'io. Percorsi tra i generi autobiografici della letteratura europea contemporanea*, Bologna, I libri di Emil, 2011.
- G. Policastro, *Metastorie di ordinario disimpegno* in «Alfabeta2 », 2010, n. 2, p. 30.

Modi e forme dell'invenzione

M. Raffaelli, *I fascisti di sinistra e altri scritti sulla prosa*, Torino, Aragno Editore, 2014.

C. Raimo, *Ma la nera come va esposta?* in «Il Sole 24 Ore», 26 giugno 2011, ([http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-06-26/nera-come-esposta-081428\\_PRN.shtml](http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-06-26/nera-come-esposta-081428_PRN.shtml) - Data ultima consultazione 15 febbraio 2016).

S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011.

M. Rizzante - W. Nardon - S. Zangrando (a cura di), *Finzione e documento nel romanzo*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2008.

E. Rossi, *L'undicesima musa. Navigando con Ulisse nel mare della comunicazione di attualità*, Soveria Mannelli (CZ), Rubettino, 2001.

S. Salis, *Prefazione* in D. Shields, *Fame di realtà. Un manifesto*, Roma, Fazi, 2010.

A. Sarchi, *Verità, realismo, autenticità* in «Alessandra Sarchi. Archivio di scritture», 17 ottobre 2014, ([http://www.alessandrasarchi.it/verita\\_realismo\\_autenticita/](http://www.alessandrasarchi.it/verita_realismo_autenticita/) - Data ultima consultazione 28 febbraio 2016).

C. Savettieri, *Le finzioni di Mauro Covacich* in «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», 2013, n. 1, pp. 27- 38 (<http://www.arabeschi.it/le-finzioni-di-mauro-covacich/> - Data ultima consultazione 17 febbraio 2016).

R. Saviano, *Così il Nobel della realtà rivoluziona la letteratura* in «R.it», 12 ottobre 2015 ([http://www.repubblica.it/cultura/2015/10/12/news/nobel\\_aleksievic-124875631/](http://www.repubblica.it/cultura/2015/10/12/news/nobel_aleksievic-124875631/) - Data ultima consultazione 19 febbraio 2016).

J.-M. Schaeffer, *Piccola ecologia degli studi letterari. Come e perché studiare la letteratura?*, Torino, Loescher, 2014.

A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, BUR, 2006.

D. Shields, *Fame di realtà. Un manifesto*, Roma, Fazi, 2010.

L. Siegel, *Where have all the Mailers gone?* in «Observer», 22 giugno, 2010, (<http://observer.com/2010/06/where-have-all-the-mailers-gone/> - Data ultima consultazione 19 febbraio 2016).

R. Simonari, *Sappiano le mie parole di sangue e New Italian Epic* in «Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione», 28 settembre 2008, (<http://www.carmillaonline.com/2008/09/28/sappiano-le-mie-parole-di-sang/> - Data ultima consultazione 7 marzo 2016).

G. Simonetti (a cura di), *Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti*, in «Contemporanea», 2003, n. 1, pp. 161-167.

G. Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996 – 2006)* in «Allegoria», XX/2008, n. 57, pp. 95-136.

G. Simonetti, *Declino e fine della letteratura "di una volta". Alcune tendenze del romanzo italiano contemporaneo* in «Ricompore l'infranto. Indagine sulle forme nello spazio letterario contemporaneo», 8 dicembre 2014 (<http://ricomporeinfranto.com/?p=500> – Data ultima consultazione 31 dicembre 2015).



G. Simonetti, *Oltre il desiderio e la competizione* in «L'Indice dei libri del mese», XXXI, 2014, n. 9, p. 18.

G. Simonetti, *Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni* in S. Contarini-M. P. De Paulis-Dalembert-A. Tosatti (a cura di), *Nuovi Realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa Carrara, Transeuropa Edizioni, 2016 (un estratto del saggio è disponibile in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà» al seguente link <http://www.leparoleelecose.it/?p=25124> (Data dell'ultima consultazione 23 gennaio 2017).

W. Siti, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, in «Narrativa», 1999, n. 16, pp. 109-115.

W. Siti, *Il 'recitar vivendo' del talk-show televisivo* in «Contemporanea», 2005, n. 3, pp. 73-79.

W. Siti, *Siete voi che non vedete* in «Nazione Indiana», 17 settembre 2006, (<https://www.nazioneindiana.com/2006/09/17/siete-voi-che-non-vedete/> - Data ultima consultazione 27 febbraio 2016).

W. Siti, *Il realismo è impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013.

V. Spinazzola, *Raccontare senza inventare* in V. Spinazzola (a cura di), *Tirature '92*, Milano, Baldini&Castoldi, 1992, pp. 15-29.

C. Tirinanzi De Medici, *Fatti, politica, fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: Presente e Piove all'insù* in «Between», V, n. 10, 2015 (<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1708> - Data ultima consultazione - 15 febbraio 2016).

F. Tuena, *Lettera sullo stato del romanzo* in «Nazione Indiana» <https://www.nazioneindiana.com/2015/11/12/filippo-tuena-racconta-i-memoriali-sul-caso-schumann/> (Data ultima consultazione 23 gennaio 2017).

G. Vasta, *Il diario in pubblico di quattro scrittori* in «Diario in circolo», 26 gennaio 2011, (<https://diarioincircolo.wordpress.com/2011/01/26/il-diario-in-pubblico-di-quattro-scrittori/> - Data ultima consultazione 20 febbraio 2016).

G. Vasta, *Quando la cronaca diventa letteratura* in «minima&moralia», 28 aprile 2011, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/quando-la-cronaca-diventa-letteratura/> (Data ultima consultazione 2 novembre 2016).

Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

Wu Ming, *L'ArmatadeiSonnambuli, la fiction, l'archivio, il Quinto Atto e #Bioscop «unplugged»* in «Giap», 22 giugno 2014, (<http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=17774> - Data ultima consultazione 11 febbraio 2016).

Wu Ming 2, *Utile per iscopo? La funzione del romanzo storico in una società di retromaniaci*, Rimini, Guaraldi, 2014.

A. B. Yehoshua, *Il potere terribile di una piccola colpa. Etica e letteratura*, Torino, Einaudi, 2000.

E. Zinato, *Autofinzioni occidentali* in «Ricomporre l'infranto. Indagine sulle forme nello spazio letterario contemporaneo», 22 dicembre 2014, (<http://ricomporreinfranto.com/?p=553> - Data ultima consultazione 19 febbraio 2016).

SITOGRAFIA E FILMOGRAFIA

*Intervista a M. Mancassola* (<https://www.youtube.com/watch?v=0hbjO4ZmaeY> - Data ultima consultazione 17 febbraio 2016).

M. Italia, *Videointervista a Mauro Covacich* in «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n., 2013 (<http://www.arabeschi.it/intervista-a-mauro-covacich/> - Data Ultima Consultazione 28 febbraio 2016).

## PARTE SECONDA – LA FINZIONE NARRATIVA: TEORIA LETTERARIA E STRATEGIE RICORRENTI

### III. MIMESI E INVENZIONE NELL'EPOCA DEL RITORNO ALLA REALTÀ

#### 1. Premessa

Nel precedente capitolo ci si è soffermati sulle scritture narrative meticcie e sulla loro rilevanza nel campo letterario degli ultimi vent'anni delineando alcune delle loro linee di forza dovute, come si è visto, al polimorfismo e alle «(affascinanti) ambiguità»<sup>1</sup> che le caratterizzano; tuttavia, nonostante la fortunata ricezione di questi testi, i limiti intrinseci individuati in *Gomorra* sono estensibili a molta narrativa non finzionale contemporanea:

Saviano [...] non dà la parola ai personaggi che evoca [...]. È raro, in *Gomorra*, il ricorso al dialogo [...]; quasi assente quello indiretto libero (che è cifra peculiare – e direi quasi *condicio sine qua non* – del romanzo naturalista); sporadica l'irruzione di voci diverse da quella del narratore [...]. L'io narrante domina il racconto sempre [...] per Saviano non sembra darsi polifonia.<sup>2</sup>

L'effetto complessivo, come è stato detto ampliando le considerazioni alla «letteratura italiana del XXI secolo»<sup>3</sup>, è una «sempre ipertrofica, esposizione dell'io autoriale; e in trasparente saggismo: che spiattella al lettore le risposte che cerca (e che in realtà già conosceva)».<sup>4</sup> Un «Io abnorme»<sup>5</sup> si accampa, insomma, nelle pagine di *Gomorra* e nella cosiddetta «scrittura dell'estremo»<sup>6</sup> senza dare alcuna possibilità ai personaggi, naturali attori di una narrazione, di acquisire fisionomia e spessore. Si tratta, semplificando rozzamente, di modalità narrative che fanno dell'io-testimoniale, impegnato a denunciare o a documentare, il garante della verità raccontata nei testi, in un mondo derealizzato e dominato dai *reality*.<sup>7</sup> Se si fa riferimento ai modelli e

<sup>1</sup> P. Pellini, *Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi*, cit., p. 147.

<sup>2</sup> Ivi, p. 155.

<sup>3</sup> Ivi, p. 159.

<sup>4</sup> Ivi, p. 160.

<sup>5</sup> D. Giglioli, *Senza trauma. Scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, cit., p. 62.

<sup>6</sup> Ivi, p. 7.

<sup>7</sup> Cfr. P. D'Angelo, *Verità e finzione nella narrativa contemporanea* in Id., *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccide la poesia*, Bologna, Il Mulino, 2013 ( si fa riferimento all'estratto dal saggio consultabile al link <http://www.leparoleelecose.it/?p=10816> -Data ultima consultazione 14 aprile 2016). Va tuttavia rilevato che sulla questione del rapporto tra verità e finzione nelle scritture dell'estremo contemporaneo si accampano posizioni diverse, come quelle, solo per esemplificare, di D'Angelo e di Donnarumma. Secondo il primo nell'ampia galassia delle narrazioni non finzionali italiane si confida «così tanto nell'autoevidenza di quella realtà che agitano come un vessillo che si guardano bene dal farne un problema, e pensano d'altra parte che la forza della realtà sia così grande da rendere irrilevanti le difficoltà che nascono dal suo convivere con qualcosa che non è 'vero' allo stesso modo» P. D'Angelo, *Verità e finzione nella narrativa contemporanea*, cit. Il secondo, invece, riflette soprattutto sulla postura veridica dell'io-testimone: «Con orgoglio o con incertezza, e per come la conosce, il soggetto ipermoderno vuol dire la verità: che rivendichi il proprio diritto a parlare, o che dica 'io' perché non ha la presunzione dell'onniscienza, questo narratore chiede al suo lettore un'attenzione fondata non sulla complicità ludica o sullo smarrimento ermeneutico (come

agli antecedenti novecenteschi, si nota, insomma, come l'autore di «scritture a bassa finzionalità»<sup>8</sup> si presenti più come intellettuale erede dell'«egotismo eroico e sacrificale di Pasolini»<sup>9</sup> che come narratore-affabulatore incantato dalla scrittura d'invenzione, come avviene nell'esperienza creativa di Elsa Morante.<sup>10</sup>

In questo capitolo, allora, si cercherà di rispondere alla più cruciale delle domande formulate dalla critica sul caso Saviano:

Ma è davvero utopia, o sterile passatempo da *turris eburnea*, scommettere ancora su una resistenza della scrittura, capace di sottrarsi alla coazione della *docufiction*? su una funzione conoscitiva della letteratura, fuori da ogni (facile, e oggi perfino gregario) automatismo tematico?<sup>11</sup>

Di seguito si prenderanno in considerazione le peculiarità del romanzo, genere narrativo e d'invenzione che, per eccellenza, dal Settecento in poi ha saputo penetrare nei «due strati ontologici» entro cui si muovono gli uomini: «il piano delle azioni visibili» e «le entità che non prendono forma pubblica [...] i pensieri, le passioni».<sup>12</sup>

Passando in rassegna alcuni elementi di teoria letteraria riguardanti la finzione narrativa, si cercherà di verificare l'«adattamento a mutate circostanze mediali»<sup>13</sup> di questo genere letterario, la sua persistenza (o dissolvenza) nella capacità di rappresentazione della realtà, in una temperie culturale controcorrente come quella attuale, in cui tanto le scritture narrative meticce quanto il romanzo di genere<sup>14</sup> sembrano aver incorporato quel «grumo di reale che non si lascia catturare e sciogliere da nessuna finzione»<sup>15</sup>:

---

avveniva tra i postmoderni), ma - e il sostantivo è scelto apposta per la sua semplicità – sulla fiducia.» R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 210.

<sup>8</sup> C. Tirinanzi De Medici, *Fatti, politica, fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: Presente e Piove all'insù*, cit., p. 6.

<sup>9</sup> P. Pellini, *Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi*, cit., p. 163. Sulla persistenza del modello pasoliniano tra gli intellettuali italiani si veda anche P. Antonello, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, cit., pp. 97-123.

<sup>10</sup> «Il romanziere, al pari di un filosofo-psicologo, presenta, nella sua opera, un proprio, e completo, sistema del mondo e delle relazioni umane. Solo che, invece di esporre il proprio sistema in termini di ragionamento, è tratto, per sua natura, a configurarlo in una finzione poetica, per mezzo di simboli narrativi» E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 46-47.

<sup>11</sup> P. Pellini, *Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi*, cit., p. 163.

<sup>12</sup> «Nella maggior parte delle storie raccontate a parole, gli esseri si muovono tra due strati ontologici: il piano delle azioni visibili, dei discorsi udibili, degli eventi e degli oggetti che si percepiscono per via sensibile, e che il narratore traduce in parole, e lo spazio silenzioso occupato dalle entità che non prendono forma pubblica, se non per segni o sintomi: i pensieri, le passioni, le regolarità invisibili cui possiamo ricorrere per spiegare le vite e i comportamenti» G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 66 -67.

<sup>13</sup> P. GiovanNetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., 2012, p. 286.

<sup>14</sup> Sul romanzo di genere cfr. V. Spinazzola, *Chi ha paura della narrativa di genere?* in *Tirature 2000. Romanzi di ogni genere. Dieci modelli a confronto*, a cura di V. Spinazzola, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2000, pp. 10- 18; D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, cit., pp. 27-52; G. Simonetti, *Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni Zero*, cit.; R. Polese, *Ritorno al reale. In principio fu il noir in Il romanzo della politica. La politica nel romanzo*, a cura di R. Polese, Parma, Guanda, 2008, pp.7-13.

<sup>15</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 89.

le due forme di maggior successo negli anni Zero sono state proprio le forme a bassa finzionalità da un lato e, all'interno delle forme pienamente d'invenzione, varie tipologie di romanzi "di genere".<sup>16</sup>

L'egemonia di queste due forme nella narrativa dell'estremo contemporaneo non esclude, tuttavia, che una parte significativa dei romanzi e dei racconti<sup>17</sup> continui a mostrare la capacità di inglobare e rappresentare il reale e quella di dare voce allo «spazio silenzioso», alle «regolarità invisibili»<sup>18</sup> degli esseri umani.

Sarà opportuna, dunque, una messa a punto, seppur sintetica, dei concetti di finzione narrativa, di invenzione e di mimesi.

## 2. La finzione narrativa

### 2.1 Questioni terminologiche

Il primo problema che si pone a chi voglia occuparsi del dominio narrativo finzionale è di tipo terminologico: la parola inglese *fiction*<sup>19</sup> e il suo corrispettivo francese,<sup>20</sup> ampiamente diffusi con i loro derivati, definiscono, infatti, le opere di fantasia, d'invenzione, quelle fondate sul principio del 'fare finta', 'del fare come se'. Il termine non ha equivalenti ben assestati in italiano, soprattutto per la contiguità semantica, nella nostra lingua, tra il concetto di finzione e quello di menzogna.<sup>21</sup> Se il verbo latino  *fingere*  significava originariamente *plasmare, modellare* oltre che *rappresentare*, il suo esito semantico italiano, *simulare*, ha fatto slittare il significato complessivo del termine, recidendo l'originario rapporto tanto con l'idea di artefatto quanto con il concetto di mimesi. Pertanto l'assunzione di questo termine in italiano non è senza conseguenze: i nostri vocabolari

<sup>16</sup> C. Tirinanzi De Medici, *Fatti, politica, fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: Presente e Piove all'insù*, cit., p. 7

<sup>17</sup> In questo lavoro non ci si occuperà della forma breve del narrare, che viene però valorizzata in particolare nei seguenti saggi: G. Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, cit., pp. 67-80; A. Cortellessa, *Introduzione in La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, cit., p. 37 e ss. Particolarmente aperta alla pubblicazione di antologie di racconti si è mostrata in questi anni la casa editrice minimum fax, impegnata anche in un'acuta attività di *talent scouting*. Cfr. *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*, a cura di N. Lagioia e C. Raimo, cit.; *Voi siete qui*, a cura di M. Desiati, Roma, minimum fax, 2007; *Tu sei lei*, a cura di G. Genna, Roma, minimum fax, 2008; *L'età della febbre. Storie di questo tempo*, a cura di C. Raimo e A. Gazoia, Roma, minimum fax, 2015.

<sup>18</sup> G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 67.

<sup>19</sup> «Fiction refers to books and stories about imaginary people or events, rather than books about real people or events» in Collins Cobuild, *English dictionary*, Harper Collins Publisher, 1995, p. 619; «Literature in the form of prose, especially novels, that describes imaginary events and people» in <http://www.oxforddictionaries.com/it/definizione/inglese/fiction> (Data ultima consultazione 31 marzo 2016).

<sup>20</sup> «Livre de fiction» corrisponde infatti a un'«opera di fantasia» in *il Boch. Dizionario francese-italiano, italiano-francese*, a cura di R. Boch, Bologna, Zanichelli – Le Robert, 2008, p. 481.

<sup>21</sup> «Ecco la prima difficoltà a cui il saggio di Pavel ci espone: tradurne, e quindi comprenderne appieno, quel titolo – *Fictional Worlds* - che richiama sia la nozione di «fingere» [...] sia quella di «creare». [...] il traduttore [...] si è visto costretto alla resa riduttiva della nozione di *fiction* al solo aspetto creativo che l'idea di «mondi d'invenzione» porta con sé» A. Crosso, *Nota introduttiva* in T. G. Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1992, pp.VII-VIII.

tendono a legare la parola *fiction* all'intrattenimento televisivo costituito dagli sceneggiati o dalle serie-TV e a un'idea di letteratura d'evasione.<sup>22</sup>

In area anglosassone, invece, l'uso del termine *fiction* riferito al racconto d'invenzione è assodato e accompagnato, nell'analisi di opere come i romanzi, dal frequente ricorso al verbo *to make-believe*. Facendo riferimento in particolare alla posizione di Kendall Lewis Walton che ha dedicato alla questione il saggio *Mimesis as Make-Believe* (1990),<sup>23</sup> tale espressione significa 'fingere senza intenzione di ingannare', ossia emulare i giochi di simulazione dei bambini:

I bambini dedicano un'enorme quantità di tempo e di sforzo alle attività di far finta. E questa preoccupazione sembra essere quasi universale, non specifica di alcuna cultura particolare o di alcun gruppo sociale. Il bisogno di impegnarsi nel far finta e i bisogni che tale attività riguarda sembrerebbero bisogni assai fondamentali. Se lo sono, non ci si aspetterebbe che i bambini li perdano, quando crescono; sarebbe sorprendente se il far finta scomparisse senza lasciare traccia all'inizio dell'età adulta.

Non scompare. Continua, affermo, nella nostra interazione con le opere d'arte rappresentazionali.<sup>24</sup>

A scapito del termine *fiction*, dilagante e usato prevalentemente in accezione «svalutativa»,<sup>25</sup> di seguito si utilizzeranno, dunque, sia 'finzione', con riferimento alla contiguità tra sospensione dell'incredulità e patto ludico, che 'invenzione', impiegato anche da Giovanetti, di recente, per definire «la dimensione *finzionale*» del racconto: l'«invenzione del narratore»<sup>26</sup> si esplica nella messa in forma del racconto, vero o inventato che sia (*fictio*) e, ancor più, nella capacità di «*accedere ad aspetti dell'esperienza umana come in particolare il pensiero*» (*suppositio*).<sup>27</sup>

Del resto il concetto di invenzione appare dotato, nella riflessione teorica, poetica ed estetica, di una lunga

---

<sup>22</sup> «Genere letterario, cinematografico e televisivo a carattere romanzesco, basato sulla pura invenzione» in *il Sabatini-Coletti. Dizionario della lingua italiana*, Milano, Rizzoli Laorusse, pp. 971-972; «Letteratura amena, narrativa e con accentuato carattere romanzesco, spec. in contrapposizione ad altri generi letterari» in G. Devoto- G. C. Oli, *Dizionario della lingua italiana Edizione 2004-2005*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 1088; «Genere letterario, cinematografico o televisivo che si basa sulla narrazione di fatti inventati» in *loZingarelli2008. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zingarelli, 2007, p. 871. L'attestazione e la diffusione del termine nel mondo televisivo per definire gli sceneggiati non fa altro che ribadire il tono svalutativo con cui il termine *fiction* viene usato nella nostra lingua: si vedano a questo proposito le molte voci riportate nel sito dell'enciclopedia Treccani <http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/fiction/> (Data ultima consultazione 31 marzo 2016).

<sup>23</sup> K. L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, 1990; alcune parti del testo sono state tradotte in italiano da S. Zucchi, *Finzione e verità. Letture di semiotica 2003-2004*, The Robin Hood Online Press, pp. 23-66 in <http://www.filosofia.unimi.it/zucchi/robin.html> (Data ultima consultazione 17 aprile 2016).

<sup>24</sup> S. Zucchi, *Finzione e verità. Letture di semiotica 2003-2004*, cit., pp. 23-24.

<sup>25</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 167.

<sup>26</sup> P. Giovanetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 24.

<sup>27</sup> Ivi, p. 26.

tradizione<sup>28</sup> e risulta centrale in un'ipotesi di ricerca di Francesco Orlando.<sup>29</sup>

## 2.2 Lo statuto teorico della finzione narrativa: cinque approcci

Le teorizzazioni novecentesche sulle scritture d'invenzione risentono della centralità della linguistica strutturale nell'epoca in cui ogni testo letterario veniva letto, descritto oggettivamente e valutato per l'«organicità della sua struttura formale».<sup>30</sup> Di seguito si delinearanno per cenni i differenti assunti che le caratterizzano, prendendo a riferimento i loro principali teorici, alla luce delle riflessioni di Jean-Marie Schaeffer sul rapporto tra narrazione finzionale e fattuale<sup>31</sup> e del saggio di Paolo Giovannetti che prende in considerazione, tra altri aspetti della moderna narratologia, gli effetti del mutato contesto mediale sul racconto.<sup>32</sup> Entrambi si aprono, inoltre, con prudente interesse, agli apporti delle ricerche cognitive.

### A. La teoria narratologica di Gérard Genette

In virtù del loro approccio descrittivo-analitico, gli studi di Gérard Genette<sup>33</sup> sono quelli che hanno avuto maggior seguito sia in ambito specialistico che nell'applicazione didattica. La struttura genettiana del discorso narrativo, tripartita nelle categorie essenziali del tempo, del modo e della voce, ha i suoi pilastri rispettivamente nelle anacronie e nella velocità del testo, nella distanza e nel punto di vista del narratore e, infine, nell'individuazione della voce che racconta la storia:

Genette sembra essere stato sempre condizionato da un'idea di *narratore* incarnato, personalizzato, in quanto garante appunto del racconto. Si darebbe narrazione, vale a dire, nel momento in cui è possibile identificare una voce narrante, *qualcuno che racconta*. [...] Genette tende e vedere nel narratore

<sup>28</sup> Basti pensare, a partire dalla riflessione di Manzoni, alla commistione di 'storia e invenzione' ritenuta fondante nel romanzo storico: Cfr. A. Manzoni, *Scritti di teoria letteraria*, a cura di A. Sozzi Casanova, Milano, Rizzoli, 1981.

<sup>29</sup> Cfr. *Infra* Cap. III, 4 al paragrafo intitolato *Mimesi e scritture d'invenzione*.

<sup>30</sup> «La perfezione della macchina strutturalista è al contempo affascinante, per i suoi crismi di scientificità, e perturbante, per la sua rigidità e (soprattutto) per il rischio, ricercato proprio dal volersi un metodo "scientifico" e assoluto, di una eccessiva standardizzazione della prassi critica [...]: la pratica strutturalista esclude dal testo non solo tutti i fattori extra-testuali, ma anche intere catene di senso: "è realmente difficile" nota Pavel in riferimento al quadrato semiotico, "credere che tutti i miti, tutti i racconti e tutti i testi possano venire ridotti a semplici strutture semantiche basate su quattro termini in relazione proporzionale"» C. Tirinanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, Novara, UTET Università, 2012, p. 10.

<sup>31</sup> Cfr. J. M. Schaeffer, *Fictional vs. Factual Narration* in «The living handbook of narratology», 19 agosto 2012, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/fictional-vs-factual-narration> (Data ultima consultazione 31 marzo 2016) e J. M. Schaeffer, *Piccola ecologia degli studi letterari. Come e perché studiare la letteratura?*, cit.

<sup>32</sup> «In un mondo in cui tutto si narrativizza, il rischio è proprio di non capire più che cos'è davvero, nelle pratiche sociali più significative, un racconto, qual è la percezione più diffusa di un vero e appagante testo narrativo. Cercheremo dunque di mettere a fuoco una specie di *nucleo forte* del mondo del racconto: quello che passa attraverso le opere narrative più spesso riconosciute come tali dal grande pubblico. E quindi: testi letterari (romanzi e racconti), cinematografici e televisivi» P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 24.

<sup>33</sup> Cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino Einaudi, 1976; Id., *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987; Id., *Finzione e disjone*, Parma, Nuove pratiche Editrice, 1994.

qualcosa di assai simile a un'entità corporeizzata, erede della tradizione orale degli antichi aedi.<sup>34</sup>

Si tratta di un'impostazione metodologica rigorosa, volta a dare una descrizione complessiva dell'«officina del racconto», una sorta di «neoretorica»<sup>35</sup> poco incline, tuttavia, a dare spazio agli 'esistenti' della narrazione – ossia allo «spessore dei personaggi e degli ambienti»<sup>36</sup> - e alla cooperazione interpretativa del lettore.

## B. La teoria della mediazione di Franz Karl Stanzel

Per lo studioso austriaco Franz Karl Stanzel, impegnato dagli anni Cinquanta all'elaborazione della posizione teorica che ha costituito, con Genette, un punto di riferimento per gli studi di area germanica, il tratto distintivo del racconto è il concetto di *Mittelbarkeit*, difficilmente traducibile in italiano e reso con il termine inglese *mediacy*. La mediazione implica, per Stanzel, l'esistenza di un meccanismo narrativo che filtra i fatti del racconto attraverso un'istanza interna modellata su tre tipologie:

1. la situazione narrativa autoriale, che prevede la presenza di un narratore onnisciente (*die auktoriale Erzählsituation*);
2. la situazione narrativa in prima persona, in cui il personaggio che narra appartiene alla realtà raccontata nella duplice forma dell'«io esperiente e io narrante»<sup>37</sup> (*die Ich Erzählsituation*);
3. la situazione narrativa figurale in cui un personaggio 'riflettore', in apparenza scomparso agli occhi del lettore, offre un presentazione diretta, non mediata, dei fatti (*die personale Erzählsituation*).

Per Stanzel, in sostanza, tre sono le «forme narrative storicamente invarianti»<sup>38</sup> e ricorrenti nella tradizione occidentale, soggette tuttavia a una serie di inevitabili variazioni legate alla persona, alla prospettiva e al modo. Lo schema, raffigurante «una disposizione ideale, frutto di una progressiva astrazione», mutuato dal saggio di Giovannetti, è il seguente:<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 30.

<sup>35</sup> «Ci si chiede, tuttavia, se il complesso delle puntuali indicazioni sviscerate da Genette sia di per sé in grado di cogliere il *sensu* del racconto, superando i limiti di un puro descrittivismo [...] Il fatto è che la semiosi del testo appare al livello della lingua ma si produce al livello profondo: sicchè ogni descrittiva deve essere intenzionata e orientata alla produzione del senso, all'integrazione dei diversi codici che intessono la scrittura e che motivano, in ultima analisi, le soluzioni tecnico-formali e stilistiche.» A. Marchese, *L'officina del racconto. Semiotica della narrazività*, Milano, Mondadori, 1983, 50.

<sup>36</sup> P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 13.

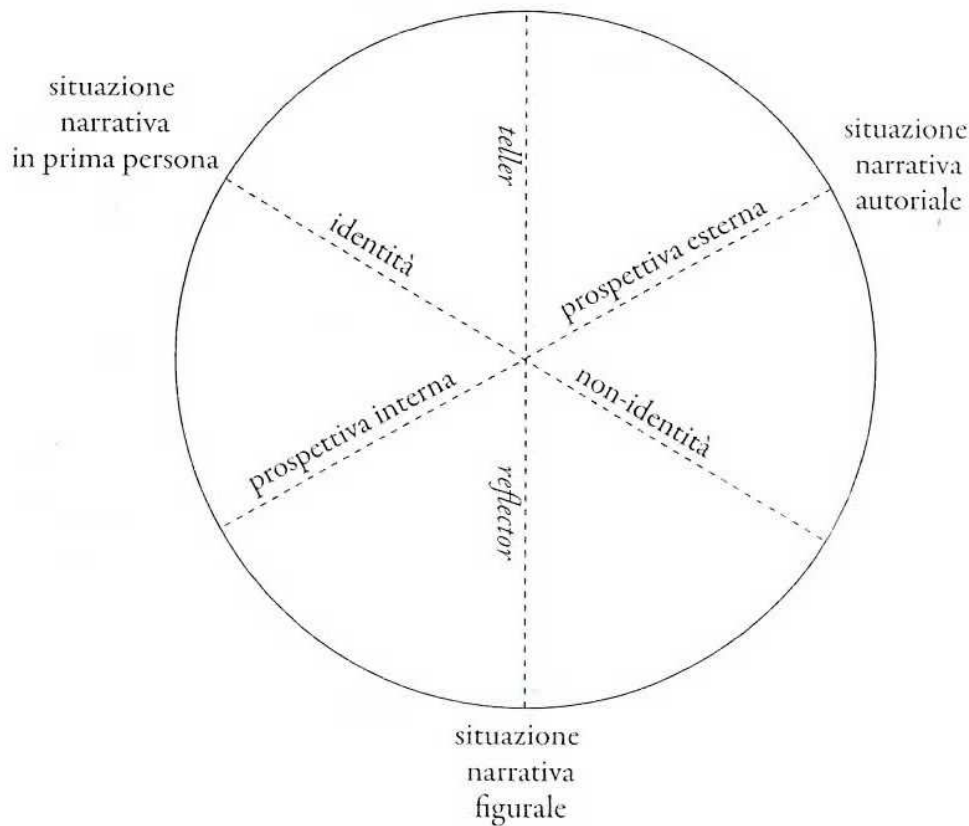
<sup>37</sup> P. Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto. Teoria e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli, 1985, p. 103.

<sup>38</sup> P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 34.

<sup>39</sup> Ivi, p. 221.



FIGURA I



Persona, modo e prospettiva – intersecati come nello schema – costituiscono i tre assi della teoria di Franz Karl Stanzel

la situazione narrativa in prima persona si dispone là dove è collocata la polarità positiva dell'asse identitario, mentre l'estremo opposto designa una radicale alterità – letteralmente, una *non-identità* – di mondo del narratore e mondo dei personaggi. L'asse modale, che taglia verticalmente il cerchio, configura invece il dominio della situazione narrativa figurale nella parte inferiore dello schema, e specularmente quella del puro *telling* nella parte superiore. Infine, l'asse prospettico indica a un'estremità, diciamo a nord-est del cerchio – la situazione narrativa autoriale, e a quella opposta uno spazio provvisoriamente designabile come “narrazione dell'interiorità”.<sup>40</sup>

Più pragmaticamente, nella visione di Stanzel i romanzi e i racconti si configurano come «*prototipi storici* [...] “prodotti medi”, che si legano a una particolare società letteraria»,<sup>41</sup> rispetto a un modello ideale cui tendere. I settori del cerchio tipologico di Stanzel vengono fittamente riempiti di casistiche concrete da parte dello

<sup>40</sup> Ivi, p. 220.

<sup>41</sup> Ivi, p. 221.

studioso che traccia, in questo modo, anche una sorta di diacronico sviluppo del genere romanzo:<sup>42</sup> essi sono quindi costellati di tutte le possibili forme intermedie che concretamente possono venire realizzate rispetto all'ideal tipo.

### C. La teoria pragmatica di Jean-Marie Schaeffer

Lo studioso cui generalmente si fa risalire la definizione pragmatica di finzione narrativa è il filosofo del linguaggio John Searle<sup>43</sup> che la collega alla teoria dei presunti atti linguistici e, in particolare, degli atti illocutivi:

Pensiamo alle convezioni dell'opera di finzione come a un insieme di convenzioni orizzontali che spezzano le connessioni stabilite dalle regole verticali [...] raccontar storie è un gioco linguistico a sé; per essere giocato richiede un insieme di convenzioni separate, anche se esse non sono regole di significato; e il gioco linguistico sta a cavalcioni dei giochi di linguaggio illocutivi, ne è parassita.<sup>44</sup>

L'aspetto sul quale si è maggiormente dibattuto, per quanto riguarda le proposte di Searle, è quello relativo all'intenzionalità dell'autore: coloro che hanno preso le distanze da questa posizione negano che essa sia un requisito essenziale per il riconoscimento di un'invenzione narrativa.<sup>45</sup> Secondo lo studioso del linguaggio, invece, una storia d'invenzione risponde sempre a una funzione strutturale intenzionale anche quando essa non sia esplicitamente dichiarata dall'autore, ma venga riconosciuta e condivisa dal lettore attraverso mezzi convenzionali quali possono essere gli usi verbali o altri segnali linguistici. Applicando all'ambito letterario alcuni punti salienti dell'ossatura teorica di Searle, Jean-Marie Schaeffer conclude:

most of the time narrative texts which publicly function as props in a game of make-believe or as playful pretenses are intended to function in this way and, more importantly, have been specifically designed to do so.<sup>46</sup>

L'intenzionalità dell'autore e l'idea di finzione narrativa come messinscena giocosa stanno alla base della

---

<sup>42</sup> Cfr. Ivi, pp. 228 – 238.

<sup>43</sup> Cfr. J. R. Searle, *The logical status of fictional discourse*, in «New Literary History», VI, 1975, n. 2 ora parzialmente leggibile in traduzione italiana in S. Zucchi, *Finzione e verità. Lezioni di semiotica 2003-2004*, cit., pp. 7-22. Per un approccio prevalentemente, ma non solo, filosofico cfr. A. Voltolini, *Finzioni. Il far finta e i suoi oggetti*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

<sup>44</sup> Ivi, p.14.

<sup>45</sup> «La *fiction* quindi non fa sentire la propria validità solamente per mezzo di enunciati “seri” inseriti dall'autore a quello scopo. Direi invece che è la commistione di asserzioni false e autentiche a farla rassomigliare fortemente alla nozione di teoria proposta da Quine, secondo la quale “la referenza è una nozione di priva di senso se non è relativa a un sistema omogeneo” e i singoli elementi di una teoria non possono venir messi indipendentemente in relazione alle parti corrispondenti dell'universo. Al pari delle teorie, i testi di invenzione costituiscono un sistema referenziale e così come in fisica è spesso impossibile isolare “autenticamente” gli elementi referenziali dall'impianto matematico con cui vengono elaborati, nella *fiction* non c'è sempre bisogno di tenere a mente quali asserzioni sono simulazioni e quali autentiche, dal momento che la loro validità globale si manifesta malgrado tali distinzioni» T. G. Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, cit., pp. 39-40. Cfr. G. Genette, *Gli atti di finzione in Finzione e dizione*, cit., pp. 37-53.

<sup>46</sup> J. M. Schaeffer, *Fictional vs. Factual Narration*, cit.

concezione pragmatica di Schaeffer che, dopo il passaggio di paradigma avvenuto negli anni Ottanta dalle teorie testualiste basate sull'*intentio operis* a quelle ermeneutiche fondate sull'*intentio lectoris*,<sup>47</sup> si è aperto anche agli apporti delle scienze cognitive:

In recent years, theories of fiction and narratology have been renewed by cognitive science. The notion of simulation and its cognate immersion seem especially fruitful and may well lead to a better understanding of both the distinction between fact and fiction in narrative and their interplay. Simulation and playful pretense are basic human capacities whose roots are situated in mental simulation, a partly sub-personal process.<sup>48</sup>

Fermo restando che «ogni finzione è il risultato di un processo di simulazione mentale»,<sup>49</sup> i pilastri su cui lo studioso fonda la competenza finzionale sono dunque tre: il mascheramento ludico, l'immersione mimetica e la modellizzazione analogica.<sup>50</sup> Tuttavia, nella sua visione, la *fiction* è ben più di una simulazione giocosa del mondo reale; le capacità cognitive che essa mette in moto sono straordinariamente potenti e concernono la possibilità di realizzare dei modelli di realtà finzionale plausibili ma non sovrapponibili con l'esperienza reale:

Lo scopo del processo finzionale non sta quindi nel mascheramento in quanto tale, ma in ciò a cui dà accesso: gli universi finzionali. [...] L'immersione mimetica negli universi finzionali ci permette di costruire modelli cognitivi potenti, proprio grazie alla distanza che essi mantengono dalla realtà nella quale vivono. Non richiamano una reimmissione (*réinjection*) diretta nel reale, ma ci mettono a disposizione dei percorsi di trattamento mentale endogeno, che consistono in scenari o *script* di azioni possibili, concepibili, che possiamo percorrere con l'immaginazione prima di prendere una decisione pratica.<sup>51</sup>

#### D. Dalla teoria semantica ai 'mondi possibili' di Lubomir Doležel

<sup>47</sup> «nel 1968, proprio nel periodo del seminario su *Sarrasine*, la conferenza *La mort de l'auteur* di Barthes, insieme a quella di Michel Foucault *Qu'est-ce qu'un auteur?*, avevano segnato l'allontanamento dalla prassi strutturalista. Barthes segnala "la nascita del lettore" come membro attivo nel processo di significazione, rendendo impossibile l'applicazione della metodologia strutturalista, legata all'idea di un testo, per così dire, "stabile" e sempre uguale a se stesso almeno nella sua dimensione sincronica» in C. Tirinanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, cit., p. 11.

<sup>48</sup> J. M. Schaeffer, *Fictional vs. Factual Narration*, cit. Cfr. anche J. M. Schaeffer, *Piccola ecologia degli studi letterari. Come e perché studiare la letteratura?*, cit., p. 79 e ss.

<sup>49</sup> «Basically it can be said that if every fiction results from a process of mental simulation, the opposite is not the case, i.e. that every simulation produces a fiction» in J. M. Schaeffer, *Fictional vs. Factual Narration*, cit.

<sup>50</sup> «Il mascheramento ludico si traduce nella costruzione di approcci mimetici, che riproducono questa o quella modalità con cui accedere al reale. [...] Questi approcci portano il ricevente (lettore, spettatore) a trattare la rappresentazione finzionale "come se" fosse una rappresentazione "fattuale" (essendo impedita la confusione tra i due settori dal contratto del mascheramento ludico) e facilitano il consolidamento di un processo di immersione mimetica nell'universo fittizio. [...] In altri termini, la fiction non è un'immagine del mondo reale, è una "semplificazione" virtuale di un possibile essere-nel-mondo» J. M. Schaeffer, *Piccola ecologia degli studi letterari. Come e perché studiare la letteratura?*, cit., pp.81- 82.

<sup>51</sup> Ivi, p. 82. Cfr. a questo proposito P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., pp. 239-286, la parte relativa a *Come agisce il lettore*.

Coloro che hanno cercato, invece, di dare una definizione semantica della finzione narrativa si sono imbattuti inevitabilmente nella problematica attribuzione di valore di verità a ogni affermazione, tanto più quando a questa corrisponda un vuoto a livello di referente e viceversa:

The semantic definition [...] emphasizes the ontological status of represented entities and/or the truth value status of the proposition or the sequence of proposition which assert these entities. [...] But it is important to bear in mind, firstly, that some types of fiction assign 'fictive' properties and actions to proper names that refer to existing entities.<sup>52</sup>

La teoria semantica, dal punto di vista strettamente linguistico, è stata definita 'segregazionista'<sup>53</sup> per il rigore con cui «l'esistenza, lungi dal costituire un mero predicato, può venire ascritta solamente agli oggetti del mondo reale»;<sup>54</sup> tuttavia nel corso degli anni Settanta, grazie a Lubomir Doležel, Thomas G. Pavel e Umberto Eco, essa ha generato la teoria dei mondi possibili.<sup>55</sup>

la nozione logico-filosofica di "mondo possibile" (*possible world*) è stata tradotta – benché in modo parziale e approssimativo – nella nozione teorico-letteraria di "mondo finzionale" (*fictional world* o anche *fictional possible world*). Se "il nostro mondo attuale è circondato da un'infinità di mondi possibili", e se un mondo possibile rappresenta "un modo in cui le cose sarebbero potute andare", uno stato di cose possibile generato dagli "atteggiamenti proposizionali di qualcuno, che lo afferma, lo crede, lo sogna, lo desidera, lo prevede", allora ogni testo può essere considerato una sorta di 'macchina' proposizionale che produce un mondo alternativo a quello attuale, cioè un insieme finito di *individui* forniti di *proprietà* e passibili di *cambiamenti*, governato da determinate *regole, modalità e restrizioni*.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> J. M. Schaeffer, *Fictional vs. Factual Narration*, cit. Per esemplificare basti pensare alla figura di Napoleone che compare in molti romanzi storici e ai problemi che essa induce negli studiosi: secondo alcuni di essi il Napoleone presente in queste narrazioni non fa riferimento a quello reale, ma a una controparte finzionale; secondo altri, invece, il lettore che si imbatte in Napoleone in un racconto d'invenzione pensa inevitabilmente al personaggio storico realmente esistito.

<sup>53</sup> «Secondo i segregazionisti classici, non vi è alcun universo del discorso esterno al mondo reale; l'esistenza, lungi dal costituire un mero predicato, può venire ascritta solamente agli oggetti del mondo reale; e siccome le pratiche linguistiche umane offrono così tanti esempi di riferimenti a oggetti immaginari [...] deve esserci qualcosa di anomalo nel linguaggio umano tale da consentire l'infinito proliferare di *entia rationis*.» T. G. Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, cit., pp. 21-22.

<sup>54</sup> «La posizione strutturalista, da questo punto di vista, è paragonabile a quella assunta dai filosofi del linguaggio che negano agli enti d'invenzione, come i personaggi di romanzo, valore di verità, e che Thomas Pavel definisce "segregazionista". Il testo può riferirsi alla realtà soltanto attraverso una serie di marche linguistiche, di dettagli, che dicono al lettore "noi siamo la realtà": ma appunto lo dicono e basta.» C. Tirinanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, cit., p. 10.

<sup>55</sup> «La teoria dei mondi possibili, adattamento moderno di un concetto leibniziano, è stata originariamente sviluppata dai filosofi analitici (Kripke, Lewis, Rescher, Hintikka) come un mezzo per risolvere problemi di semantica formale; solo negli anni Settanta un gruppo di teorici della letteratura vicini allo strutturalismo (Eco, Pavel, Doležel) hanno scoperto il potere esplicativo della teoria dei mondi possibili per la teoria narrativa» in F. Fioroni, voce *Teoria dei mondi possibili* in *Dizionario di narratologia*, Bologna, ArchetipoLibri, 2010, pp. 426-430. Cfr. anche M. Bernini - M. Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013, pp. 53-56 e F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, pp.101 e ss. e la sezione *Mondi possibili e supposizioni controfattuali* in S. Zucchi, *Finzione e verità. Lezioni di semiotica 2003-2004*, cit., pp.113-168.

<sup>56</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, p. 102. Cfr. P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 27 e p. 114.

Questo tipo di impostazione prevede il coinvolgimento di un lettore collaborativo che costruisca il mondo finzionale in cui si immerge con la *fiction* secondo un «principio di scostamento minimo»,<sup>57</sup> ossia in sostanziale conformità rispetto al proprio.

#### E. La teoria sintattica di Käte Hamburger

I tentativi di definire l'invenzione letteraria per via sintattica, messi a punto da Käte Hamburger,<sup>58</sup> mirano a giungere a una sua definizione puramente formale: è come se esistesse «un dispositivo narrativo in qualche misura "automatico", suscettibile quasi di funzionare da sé perché iscritto nella lingua».<sup>59</sup> Tuttavia, il rigore strutturale di queste posizioni restringe la scrittura d'invenzione solo ed esclusivamente alla narrazione in terza persona:

Nella sua teoria, è mostrato a chiare lettere, anche attraverso una serie di considerazioni tecniche sui tempi verbali, che ogni racconto mediato da un narratore in terza persona realizza quasi automaticamente un vero e proprio spazio cognitivo che permette l'accesso alla soggettività delle persone, altrimenti preclusa alla conoscenza umana.<sup>60</sup>

Una teoria fondata su elementi squisitamente sintattici, attenta alla funzione dei verbi dei processi interiori,<sup>61</sup> dell'indiretto libero,<sup>62</sup> dell'uso del preterito narrativo in presenza di deittici<sup>63</sup> dà senz'altro ragione della

<sup>57</sup> Cfr. M. Bernini-M. Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, cit., pp. 55-56; F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit. p. 111; P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 34.

<sup>58</sup> K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1977 ora parzialmente disponibile in «Allegoria», XXI, 2009, n. 60, pp. 13-41 con il titolo *La finzione narrativa* (per questo lavoro si è fatto riferimento alla traduzione realizzata da Alessio Baldini per la rivista citata). Anche Ann Banfield si è mossa lungo questa linea di ricerca: cfr. A. Banfield, *A grammatical Definition of the genre "Novel"* in [http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Polyphonie\\_IV/Banfield\\_IV.htm](http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Polyphonie_IV/Banfield_IV.htm) (Data ultima consultazione 17 aprile 2016).

<sup>59</sup> P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 30.

<sup>60</sup> Ivi, p. 27. Scrive la stessa Hamburger: «La finzione narrativa è il solo luogo gnoseologico in cui l'originarietà (o soggettività) di una terza persona può essere rappresentata come una terza persona. I verbi dei processi interiori offrono la prova più stringente e sono allo stesso tempo anche la causa della perdita della funzione di passato del preterito, il tempo verbale di questi e degli altri verbi della finzione.» K. Hamburger, *La finzione narrativa*, cit., p. 32.

<sup>61</sup> Cfr. Ivi, pp. 19- 35. In particolare a pp. 31-32 si legge: «Andare, sedere, stare, ridere, ecc. sono verbi che designano processi esterni, di cui possiamo accertarci a partire da ciò che possiamo percepire – per così dire - dall'esterno delle persone [...]. Ma al narratore di una storia raccontata in terza persona non bastano questi verbi; ha bisogno dei verbi dei processi interiori – come pensare, riflettere, credere, intendere, sentire, sperare, ecc. – di cui si serve in un modo proprio a lui solo, come non potrebbe fare nessun altro emittente o narratore (oralmente o per iscritto)».

<sup>62</sup> «nel corso dello sviluppo del romanzo il discorso indiretto libero è stato il migliore mezzo artistico per finzionalizzare la narrativa in terza persona. Considerato dal punto di vista della logica e della teoria letterarie, oggi è un mezzo particolarmente efficace per chiarire la funzione apretentiva, e anzi [...] atemporale in genere, del preferito narrativo. [...] Conta solo il significato del verbo stesso, che enuncia qualcosa sui pensieri e i sentimenti che occupano i personaggi in questo istante immaginario delle loro esistenze» Ivi, p. 34.

<sup>63</sup> «In un romanzo, la frase su Federico che suona il flauto può avere la forma: "Questa sera il re voleva suonare nuovamente il flauto". Eccoci di fronte a un sintomo grammaticale oggettivo, che per quanto sia anodino fornisce la

dinamica immersiva che si genera nel lettore di un racconto eterodiegetico,<sup>64</sup> ma produce due conseguenze atipiche dal punto di vista dell'analisi narratologica: l'una è la scomparsa del figura del narratore che «sarebbe da concepire come proiezione dell'autore»<sup>65</sup> e l'altra è l'esclusione dal dominio finzionale dei testi narrati in prima persona che, invece, lo hanno caratterizzato soprattutto a partire dal XX sec.

Per Schaeffer non è possibile liquidare come 'anomalie' queste narrazioni:

why did verbal fiction in the course of its evolution develop devices aimed at neutralizing the enunciative structure of language in favour [sic] of a purely "presentational" use? To our best knowledge, the answer to this question has to do with the processes of immersive simulation induced by narrative and maximized by fictional narrative.<sup>66</sup>

Per tale ragione, pur considerando essenziale attingere in modo versatile alle varie posizioni cui si è fatto cenno<sup>67</sup> e approfondirne la reciproca interazione, lo studioso ha guardato anche al contributo delle scienze cognitive; a suo parere sono queste a poter dare ragione in futuro, con qualche probabilità, di quelle 'devianze grammaticali' o delle 'irregolarità' della focalizzazione interna che, secondo la prospettiva sintattica, dominano nella narrativa contemporanea:

It could therefore be hypothesized that they are the result of deep-level linguistic rearrangements due to cognitive-representational pressures stemming from the immersive process of mental simulation. If such were the case, and if these linguistic anomalies were to be read as a co-optation of language by fictional simulation, this would imply that at some deep level the immersion induced by verbal narrative is never only propositional, but also phenomenological and imaginative.<sup>68</sup>

Considerare l'immersione negli universi finzionali un'esperienza fenomenologica e immaginativa che, «come in un simulatore di volo [...] ci offre l'opportunità di vivere esperienze forti rimanendo vivi»,<sup>69</sup> ci consente di riprendere la riflessione sull'elemento che, dall'epoca romantica in poi, è stato considerato essenziale e

---

prova decisiva del fatto che l'imperfetto del racconto finzionale non marca qui un enunciato sul passato: gli avverbi di tempo deittici possono trovarsi in relazione con l'imperfetto» Ivi, p. 24.

<sup>64</sup> «Nella vita reale non si può avere accesso ai pensieri e alle sensazioni di qualcun altro: non li si possono raccontare direttamente, come si può fare con i propri pensieri e sensazioni. L'interiorità è il privilegio della prima persona: è una regola della nostra grammatica dell'esistenza. Il venire meno di questa regola produce di per sé un effetto di irrealtà: è quello che accade nella narrativa di finzione, dove il narratore ha libero accesso alla vita psichica degli altri. Il narratore di un romanzo o di un racconto letterario può scrivere frasi che nella realtà sono indicibili: con esse può raccontare i pensieri e le sensazioni degli altri direttamente; può persino raccontare la storia e il mondo da punti di vista diversi, dall'interno di altre menti» in A. Baldini *Narrativa e vita psichica* in «Allegoria», XXI, 2009, n.60, p. 11.

<sup>65</sup> K. Hamburger, *La finzione narrativa*, cit., p. 39

<sup>66</sup> J. M. Schaeffer, *Fictional vs. Factual Narration*, cit.

<sup>67</sup> «The interplay of the semantic, syntactic and pragmatic aspects of fictionality need to be further clarified. Historical and comparative studies of the way they co-evolved differently historical and cultural contexts are still too rare» *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> J. Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, Torino, Bollati, Boringhieri, 2012, p. 74

imprescindibile nella scrittura d'invenzione: la sospensione volontaria dell'incredulità,<sup>70</sup> regola fondante del patto narrativo tra autore e lettore.

### 3. Il patto narrativo e la sospensione volontaria dell'incredulità

«La fondazione della civiltà romanzesca»<sup>71</sup> avviene in Europa, come è noto, con l'affermazione e il consolidamento della società borghese-mercantile: la sostanziale modifica degli assetti politico-sociali che per secoli avevano dominato nel continente ha i suoi effetti anche sul sistema dei generi letterari e sul rapporto tra autore, opera e pubblico<sup>72</sup>. Tra gli esiti essenziali di questi mutamenti va evidenziata la fine del principio d'imitazione nell'atto creativo e l'istaurarsi di un differente rapporto tra il destinatario dell'opera, ormai solitario e silente nella sua fruizione, e l'autore. Il primo, infatti, non è più al centro delle apostrofi dello scrittore, ma diviene piuttosto complice di un tacito patto, «di un sentimento di comunanza profonda fra chi scrive e chi legge»:<sup>73</sup>

Questa intimità confidente, che struttura il resoconto romanzesco, si traduce nelle articolazioni morfologiche del patto narrativo: anche il lettore s'affaccia, infatti, tra le maglie del testo e, posto sullo stesso piano assiologico del narratore e dei personaggi, con essi familiarizza e interloquisce. Il dialogismo di cui è intrisa la parola romanzesca ha qui la sua prima origine: capace di riecheggiare nelle cadenze del plurilinguismo i discorsi di un mondo libero e aperto, la moderna epopea borghese postula innanzitutto una relazione persuasiva e interessante fra scrittore e io leggente.<sup>74</sup>

---

<sup>70</sup> «In questa idea ebbe origine il progetto delle *Ballate liriche*, nel quale si concordò che i miei sforzi sarebbero stati rivolti a persone e caratteri soprannaturali, o per lo meno romantici; ma in modo tale da proiettare su di loro, dalla nostra intima natura, un interesse umano e una parvenza di verità sufficienti a conferire a queste larve dell'immaginazione quel momento di volontaria sospensione dell'incredulità nel quale consiste la fede poetica» in S. T. Coleridge, *Biographia literaria ovvero Schizzi biografici della mia vita e opinioni letterarie* a cura di P. Colaiacomo, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 236. Il principio della sospensione volontaria dell'incredulità è stato illustrato con un arguto aneddoto da Francesco Orlando, coniugando il principio del gioco di simulazione con quello della finzione narrativa: «sono stato a suo tempo uno zio portato all'inventiva giocosa; e so come, per elettrizzare i miei nipotini, bastasse annunciare: "adesso lo zio fa il lupo", prima di cominciare a inseguirli per la camera a passi subdoli flessuosamente lenti. Non c'era bisogno d'una maschera per *essere* subito il lupo; non c'era bisogno di temperare con rassicurazioni la delizia del terrore, per *restare* nello stesso tempo lo zio. I bambini accettavano fulmineamente e senza incertezze la convenzione fondante di ogni arte, la "volontaria sospensione dell'incredulità" come la chiamò Coleridge. La sostituzione dell'interrogativo ordinario, se qualcosa è *vero* o *non è vero*, con l'ipotesi, naturale per eredità magica e onirica, che qualcosa *sia vero pur non essendolo*. Voler troppo ravvisare lo zio nel lupo immaginario avrebbe significato sciupare, sospendere o terminare il gioco. [...] Allora i miei nipotini fra cinque e dieci anni mostravano di capire cos'è finzione artistica molto meglio di Saint-Beuve» F. Orlando, *Da distanze diverse in Ricordo di Lampedusa (1962) seguito da Da distanze diverse*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 83-84.

<sup>71</sup> Cfr. G. Rosa, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008.

<sup>72</sup> Cfr. I. Watt, *Le origini del romanzo borghese: studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 1991.

<sup>73</sup> G. Rosa, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, cit., p. 30. Cfr. P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., pp. 277-278.

<sup>74</sup> G. Rosa, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, cit., pp. 30-31.

È evidente che le clausole del patto narrativo, mentre impegnano sia lo scrittore a mettere in gioco la sua personalità creativa sia il lettore a accettare incondizionatamente il confronto, possono essere più o meno larghe: si può variare dall'amichevole invito ai «venticinque lettori» di manzoniana memoria o da quello incipitario, più secco ma fiduciario, del *Moby Dick* di Melville («Call me Ishmael») per giungere alla scomparsa della voce autoriale nelle opere naturalistiche; si può incorrere in frequenti richiami rivolti a un fantasmatico pubblico, come nelle *Memorie del sottosuolo* o ne *Il giovane Holden* o incrociare provocazioni e scarti in cui «la tecnica dello straniamento è compensata da una strategia interattiva che induce l'io leggente a cimentarsi in una sfida volutamente provocatoria»,<sup>75</sup> come nell'esordio del romanzo di Verga *Eva*.<sup>76</sup> Il lettore, insomma, nel sottoscrivere il contratto con il suo autore, accetta in generale di investire un capitale psichico che non dovrebbe andare disperso, pur di avere accesso a un «mondo possibile, il limite oltre il quale deve scattare la «deliberata e temporanea sospensione dell'incredulità»».<sup>77</sup>

La narrativa dell'estremo contemporaneo sembra mettere in crisi questo patto consolidato:<sup>78</sup> uno degli esiti impliciti nelle scritture narrative meticce è l'accrescimento dell'incredulità del lettore che «dovrà giocoforza stabilire un criterio di validità di ciò che legge, sarà costretto, cioè, a uscire dal testo [...] per confrontare rappresentazione e rappresentato».<sup>79</sup> Anche nella letteratura di genere<sup>80</sup> l'effetto complessivo della sospensione dell'incredulità viene smorzato; in quanto esibito e fin troppo riconoscibile, finisce per provocare un'impressione rassicurante, a tratti perfino 'esotica' sul lettore: nel giallo, nel *noir*, nel *polar*,<sup>81</sup> nella fantapolitica e anche nel romanzo storico «l'estremo è un ingrediente obbligatorio, l'eccezionalità è di casa».<sup>82</sup>

---

<sup>75</sup> Ivi, p. 33.

<sup>76</sup> «Eccovi una narrazione – sogno o storia poco importa – ma vera, com'è stata o come potrebbe essere, senza retorica e senza ipocrisie. Voi ci troverete qualche cosa di voi, che vi appartiene [...] Però non maledite l'arte che è la manifestazione dei vostri gusti. I greci innamorati ci hanno lasciato la statua di Venere, noi lasceremo il *cancan* litografato sugli scatolini da fiammiferi. Non discutiamo nemmeno sulle proporzioni: l'arte allora era una civiltà, oggi è un lusso: anzi un lusso da scioperati. [...] Viviamo in un'atmosfera di Banche e Imprese industriali, e la febbre dei piaceri è l'esuberanza di tal vita. [...] Non accusate l'arte, che ha il solo torto di aver più cuore di voi, e di piangere per i dolori dei vostri piaceri. Non predicate la moralità, voi che ne avete soltanto per chiudere gli occhi sullo spettacolo delle miserie che create [...] voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivali inverniciati dove folleggiano ebbrezze amare, o gemono dolori sconosciuti, che l'arte raccoglie e vi getta in faccia» G. Verga, *Una peccatrice. Storia di una capinera. Eva. Tigre reale*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 253-254.

<sup>77</sup> «l'entrata nel regno della finzione dischiude un universo tanto più fascinoso quanto maggiore è l'acconsentimento di chi vi soggiorna alle specifiche regole di formalizzazione, il cui ordine non è immediatamente compatibile con il sistema percettivo-concettuale che ci guida nella dimensione fenomenica della realtà quotidiana» G. Rosa, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, cit., p. 42.

<sup>78</sup> Cfr. *Supra*, Cap. II, 1.1.

<sup>79</sup> R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, cit., p. 62.

<sup>80</sup> «I generi letterari prendono visibilità in quanto ci siano scrittori e lettori disposti a identificarli come tali, constatando che in un certo gruppo di opere sussistono delle affinità di impianto narrativo, in base alle quali si determina un coordinamento tra scelte tematiche e moduli di linguaggio» in V. Spinazzola, *Chi ha paura della narrativa di genere? in Tirature 2000. Romanzi di ogni genere. Dieci modelli a confronto*, a cura di V. Spinazzola, cit., p. 12

<sup>81</sup> Il *polar* è un genere narrativo e cinematografico nato negli anni Quaranta in Francia dalla fusione dei termini *policier* e *noir*: si tratta del cosiddetto 'romanzo dell'intrigo'.

<sup>82</sup> D. Giglioli, *Senza trauma. Scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, cit., p. 27.



Il lettore può sottrarsi alla negoziazione della sospensione dell'incredulità poiché le emergenze della Storia, della cronaca e della criminalità diventano materia seriale di un genere d'evasione: è come se 'il Male' esistesse solo e esclusivamente dentro alle storie, in un mondo lontano anni luce da quello in cui si vive. Da parte sua il romanzo rosa, tanto nella sua versione sentimentale quanto in quella erotica, ripropone le forme elementari della morfologia della fiaba: «A soddisfare, più che il lieto fine, è l'andamento stesso del racconto, ovvero la certezza che ogni passaggio narrativo è funzionale a un ordine».<sup>83</sup>

Il romanzo di genere, insomma, disinnescava le potenzialità problematiche e conoscitive proprie del *novel* e richiede al lettore un basso investimento di energia psichica:

Testi che si accontentano di intrattenere il lettore, per poco tempo e con poco sforzo, sono ormai così numerosi, così ingombranti socialmente, così frequentemente scambiati per 'arte vera' da indurci sempre più spesso a pensare che la letteratura sia proprio quella cosa lì, incatenata alla finitudine se non alla mediocrità dei *propri* desideri. [...] Un'immagine da consumare, da possedere – non da conoscere.<sup>84</sup>

Il campo letterario dell'estremo contemporaneo, tuttavia, non si esaurisce nelle scritture narrative meticce e nel romanzo di genere, e comprende scritture d'invenzione dotate non solo di capacità gnoseologiche di lettura del mondo ma anche di «potere onomaturgico»<sup>85</sup> su di esso, ossia della capacità di nominarlo, di 'battezzarne' personaggi e situazioni, emozioni e avvenimenti. Nei dispositivi di patteggiamento e di mediazione che questi testi istituiscono con il lettore, la formula della 'sospensione volontaria dell'incredulità' torna a funzionare e a esplicare sul lettore tanto il suo potere di incantamento quanto quello di svelamento:

Sia nella sua forma primitiva di gioco, sia nei suoi sviluppi di espressione artistica, la finzione richiede un'organizzazione mentale complessa, grazie alla quale la coscienza lascia libero corso alle illusioni e evita di smascherarle, ma ne inibisce alcune ripercussioni, psichiche e pratiche. In questo modo possono convivere la vigilanza razionale e l'abbandono immaginativo, l'intenzione consapevole e la fantasia, la disponibilità a provare emozioni e la riserva critica. E così prende forma quella che Coleridge chiama la «fede poetica», *poetical faith*: alle ombre dell'immaginazione (*shadows of imagination*) si crede e non si crede allo stesso tempo.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> G. Simonetti, *Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni Zero*, cit., pp. 7-8.

<sup>84</sup> Ivi, p. 3 e p. 5.

<sup>85</sup> «Tra le proprietà che le opere letterarie possono avere c'è infatti anche quella di dar forma e nome alle congiunture esistenziali: di "battezzare" (come ha scritto Debenedetti in un celebre saggio) "le immagini con cui la vita si presenta nelle nostre vite". Questo potere onomaturgico si applica in primo luogo ai personaggi, ma non solo: ogni frangente, ogni intreccio di rapporti, ogni costellazione psicologica è suscettibile di trovare nella letteratura una definizione esatta e definitiva. Nominando una realtà, la letteratura la identifica: la rende percepibile e riconoscibile. La finzione - l'invenzione - assurge così al rango di scoperta» M. Barengi, *La débâcle delle parentesi ovvero l'involontario tracollo dell'incredulità* in «La modernità letteraria», 2010, n. 3, p. 41.

<sup>86</sup> Ivi, p. 34.

Proprio nell'ambivalenza che il lettore sperimenta tra 'credere' e 'non credere' sta il cuore della *suspension of disbelief*: la verità che viene raccontata dalla letteratura non è «soggetta a verifiche empiriche».<sup>87</sup> Del resto, da Omero in poi, le finzioni narrative non sono state sottoposte dai lettori a un controllo di 'veridicità' volto a discriminare il vero dal falso: la libertà con cui si può credere a un 'mondo d'invenzione' piuttosto che a un altro, l'accoglienza che si riserva alle differenti rappresentazioni letterarie, la convergenza tra le intenzioni dell'autore e l'orizzonte d'attesa dei lettori fanno sì che un testo di finzione venga percepito come letterario. Ogni lettore, posto a contatto con le vicende di Gregor Samsa, di Madame Bovary, di Zeno Cosini, di Don Chiscotte, di Robinson Crusoe o di Seymour Levoy, si è immerso in universi finzionali che «possono avere maggiori o minori aree di intersezione con il mondo attuale»,<sup>88</sup> ma rispetto ai quali si istaura una 'credenza' assoluta per quanto temporanea:<sup>89</sup>

Non ha nessun senso, in effetti, dire che un romanzo rappresenta (copia, imita, descrive...) il mondo reale, per il semplice fatto che il mondo rappresentato non preesiste all'atto stesso della rappresentazione, all'atto testuale che lo istituisce: è un mondo unico, irripetibile, inondato da una specifica "tonalità di luce", portato all'esistenza da quell'atto doppiamente creativo che è il rapporto tra l'autore e il suo lettore.<sup>90</sup>

Proprio in virtù della persistenza o della dissolvenza di questa peculiarità della finzione, si è tornato a discutere, negli anni Zero, dei 'realismi' narrativi e, più specificamente, del rapporto tra mimesi e finzione.

#### 4. Mimesi e scritture d'invenzione

Non è un caso che sia gli scrittori che i critici<sup>91</sup> tentino di ricomporre la vicenda romanzesca contemporanea ripartendo dal *novel* sette-ottocentesco:

Il romanzo come lo concepiamo modernamente, *novel* cioè e non *romance* secondo la distinzione che si fa in inglese, nasce al termine d'un processo di trasformazione di tutto il sistema simbolico della cultura europea, per effetto del quale il nostro mondo non saprà più riconoscersi nel proprio passato se non

---

<sup>87</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 172.

<sup>88</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., p. 107.

<sup>89</sup> «Il gioco della finzione [...] è tanto più gratificante quanto maggiore è la garanzia offerta dal romanziere che la sospensione dell'incredulità non solo si fonda su presupposti concordati ma è sempre reversibile: comunque voluttuosi siano gli inabissamenti nei vortici dell'immaginario e le menzogne del linguaggio producano sortilegi, abbagli e voragini di senso, la "deliberazione" è un gesto di scelta attiva che assicura all'io leggente un biglietto di andata e ritorno» in G. Rosa, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, cit., p. 44.

<sup>90</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., p.106.

<sup>91</sup> Cfr. A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit.; Id., *Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea* in *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa contemporanea* a cura di H. Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 3-21 ; R. Donnarumma, "Storie vere": *narrazioni e realismi dopo il postmoderno* in *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*, a cura di S. Contarini e G. Colucci, «Narrativa», 2010, n.31/32, pp. 39-60; W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit.

per vederci i residui d'una imperfezione da cancellare per sempre.<sup>92</sup>

Genere di scrittura d'invenzione mimetica affermatosi nella modernità, il *novel* non ha smesso di esercitare la sua attrazione, tanto verso l'autore quanto presso il lettore per la problematica ambizione a fornire una copia del reale: «l'autore [...] lascia intuire una sua visione del mondo, una rappresentazione seria del quotidiano che entra nel merito degli sviluppi sociali, li descrive e li valuta attraverso le avventure dei suoi personaggi».<sup>93</sup> Tuttavia si è già visto<sup>94</sup> come sia divenuta egemone l'indistizione tra fittizio e reale nella nostra epoca, elemento che oggi rende meno scontato il concetto di mimesi.

Ciò che allora non sembra superato dal contesto della virtualità mediatica è l'idea di mimesi come sperimentazione, 'effetto del reale' e sua ricodificazione, a scapito di un concetto di rispecchiamento o di riproduzione documentaria. Se nel contesto presente «parlare del realismo come trasgressione e rottura di codici può apparire contraddittorio rispetto alla cantilena che nei secoli si è ripetuta, del realismo come copia del reale e dell'artista mimetico come scimmia della natura»,<sup>95</sup> si dà ormai per assodato che nell'opera letteraria la dimensione creativa del poeta sia inevitabile:

La sua è un'opera di selezione, di riadattamento e di "sistemazione degli eventi": è un attento dosaggio di scarti e inclusioni, di connessioni ed equilibri che reinventa il mondo secondo un ordine possibile, che traduce la casuale e indifferenziata molteplicità dei fenomeni in una struttura delimitata, coerente e significativa, se è vero che una buona trama [...] non deve "cominciare né finire come capita" ma deve avere un "inizio", un "mezzo" e una "fine".<sup>96</sup>

Rispetto alla questione della mimesi, dunque, l'estetica occidentale ha fatto propria l'impostazione aristotelica della questione cercando di confutare l'asserzione platonica che i poeti mentano. Se la mimesi è rimasta, nel corso dei secoli, un modo poliforme ma duraturo di rappresentazione della realtà ciò è forse dovuto alla sua duplice capacità di dire «il mondo sublunare»<sup>97</sup> e di trascenderlo. Essa ha attraversato i secoli raffigurando «i modi reali o possibili che la regione della particolarità può assumere»<sup>98</sup> ma ha anche dato diritto di cittadinanza a alcune strutture primarie di tipo ontologico e antropologico che rendono ugualmente intelligibili narrazioni assai lontane nel tempo e altre contemporanee: le epopee di popolazioni scomparse, i miti, le forme brevi del narrare, la nascita e la disseminazione di una specie 'infestante' come il romanzo presentano «forme elementari della *Lebenswelt* [...] come se la mimesi contenesse una grammatica sovratemporale dell'esperienza

<sup>92</sup> G. Celati, *Finzioni occidentali. Tabulazione comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986, p. 5.

<sup>93</sup> A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 17.

<sup>94</sup> Cfr. *Supra*, Cap. II, 2.2.

<sup>95</sup> W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., pp. 12-13.

<sup>96</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., p. 51.

<sup>97</sup> G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 43.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 46.

finita»:<sup>99</sup>

L'imitazione è dunque al centro di un doppio movimento: da un lato, suggerisce la persistenza immobile di una *Lebenswelt* che attraversa le epoche e le culture; dall'altro, ci mostra le forme che la vita particolare ha preso nelle diverse epoche e nelle diverse culture, dispiegando i modi che ricoprono lo scheletro ontologico del realismo ingenuo, e soffermandosi sugli aspetti transitori (fattezze, lineamenti, gesti, caratteri, usi, costumi, ambienti, schemi di pensiero). Naturalmente le opere imitative sono un'interpretazione della superficie, non una copia.<sup>100</sup>

Quindi guardare alla mimesi da questa prospettiva significa non restringere il suo campo a quello della pura *imitatio naturae*, a quello di un piatto rispecchiamento della realtà. In primo luogo, infatti, la scrittura offre una rappresentazione del mondo mediata dalle parole, mezzo espressivo che, di necessità, opera una deformazione del vero, per quanto essa possa essere minima:

Perché sono tanti e tali i filtri, gli schermi, le lenti deformanti che allontanano la scrittura dall'esperienza vissuta, dal mondo percepito (per non parlare della 'realtà' in quanto tale), che la conclusione sembra davvero obbligata: "non può esistere una letteratura 'realista', anche se essa si proclama e pretende di essere tale".<sup>101</sup>

In secondo luogo, come ha evidenziato Genette, i materiali 'grezzi' che vengono attinti dall'universo circostante subiscono inevitabilmente, nel passaggio dal fattuale al finzionale, «una metamorfosi sulla soglia tra i due mondi»:<sup>102</sup>

Se *Napoleone* indica un componente effettivo della specie umana, *Sherlock Holmes* o *Gilbert Swann* non designano nessuno al di fuori dei testi di Doyle o di Proust; è una designazione che si avvolge su se stessa e non esce dalla propria sfera. Il testo di *finzione* non conduce ad alcuna realtà extratestuale, ogni elemento che mutua ("Sherlock Holmes abitava al 221 B di Baker Street", "Gilbert Swann aveva gli occhi neri" ecc.) si trasforma in elemento di finzione, come Napoleone in *Guerra e pace* o Rouen in *Madame Bovary*.<sup>103</sup>

A lungo nell'estetica occidentale l'idea di mimesi e la convinzione che la letteratura sia capace di rappresentare il reale (quasi) come la pittura<sup>104</sup> ha fatto proliferare, nei discorsi teorici, le metafore relative al 'vedere', come

---

<sup>99</sup> Ivi, p. 45.

<sup>100</sup> Ivi, p. 46.

<sup>101</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., p. 85.

<sup>102</sup> Ivi, p. 109.

<sup>103</sup> G. Genette, *Finzione e dizione*, cit., p. 32.

<sup>104</sup> Cfr. Orazio, *Epistularum libri*, II, 3, vv.361-365 in *Tutte le opere*, a cura di M. Beck, Milano, Mondadori, 2007, pp. 704-705.

se «il discorso fosse tributario dell'occhio».<sup>105</sup> Lo specchio, il vetro, lo schermo, la finestra, la lente fotografica sono stati sentiti, in varie occasioni, come figure che possono restituire l'idea di trasparenza del realismo, come ha argomentato Bertoni:

La pura trasparenza, oltre che un'utopia, è una categoria instabile e reversibile: nemmeno il testo più neutro e oggettivo può sfuggire a dinamiche di *opacizzazione*, nel momento in cui l'autore o il lettore spostano l'attenzione sul piano espressivo e il *medium* linguistico torna a manifestarsi nella sua densità significante, nella sua materialità di suoni e grafemi, finendo di fatto per bloccare (o sospendere) il circuito referenziale.<sup>106</sup>

La presunta fedeltà del realismo al vero è dunque un'illusione: la mimesi porta con sé, connaturato, uno scarto rispetto alla realtà che è essenziale alla sua 'quiddità' e che fa percepire al lettore, fin dal luogo soglia per eccellenza, l'incipit,<sup>107</sup> l'incontro con un altro mondo anche in presenza di referenti di realtà autentici; la selezione di alcuni materiali piuttosto che di altri – ossia la cruciale fase dell'*inventio* - e, conseguentemente, l'attenzione al dettaglio,<sup>108</sup> realizzano uno spazio e un luogo 'altro', dotato inevitabilmente di peculiari 'effetti di realtà' ma generatore di tanti realismi quanti sono i mondi possibili:

il particolare trascurabile, privo di funzione, non appena viene *riconosciuto* come tale comincia viceversa a svolgere la sua funzione. Produce cioè un *effetto di senso* interno a un sistema di convenzioni, che risulta preziosissimo e anzi irrinunciabile proprio perché agli occhi del lettore segnala la presenza del reale vero, del reale-reale.<sup>109</sup>

Sull'*inventio* come aspetto della relazione letteratura-mondo ha riflettuto Francesco Orlando in un'ipotesi di ricerca sul rapporto tra 'mimesi e convenzione' e sulle 'figure dell'invenzione' rimasta allo stadio d'intenzione per la morte dello studioso:

Questi due concetti, la coppia oppositiva "mimesi" e "convenzione", tutti e due onnipresenti, e l'idea che esistano anche "figure dell'invenzione" sono quasi la stessa idea vista da due lati differenti. "Mimesi e convenzione" è un concetto che guarda più fuori dall'opera d'arte, al rapporto col mondo,

<sup>105</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, p. 91. A questo proposito scrive Siti: «La metafora che ha accompagnato, con declinazioni diverse, il percorso del realismo è quella dello specchio: ma bisogna ammettere che si tratta di uno strano specchio, costruito senza vetro e senza pellicola argentata. Con materiali del tutto inadatti allo scopo» in W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 13.

<sup>106</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., p. 96

<sup>107</sup> Cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., pp. 107-110 e G. Rosa, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, cit., pp. 37-41.

<sup>108</sup> «Il dettaglio non è mai insignificante per la semplice ragione che il contesto in cui è inserito è un contesto di semiosi illimitata, dove la mancanza di senso è la cosa più innaturale che ci sia. Ogni dettaglio è come un ordigno inesplosivo che esiste, beato lui, mentre l'autore non è affatto sicuro di esistere» W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., pp. 48-49.

<sup>109</sup> P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 197.

“figure dell'invenzione” è lo stesso concetto formulato in maniera più interna all'opera d'arte.<sup>110</sup>

Le linee portanti di tipo gnoseologico e di tipo metodologico di questa importante indagine che doveva costituire, nella volontà dell'autore, una *summa* e un ripensamento complessivo del suo lavoro,<sup>111</sup> si leggono in un'intervista rilasciata dal critico nel 2009<sup>112</sup> e nella rielaborazione degli appunti dell'ultimo corso tenuto a Pisa curata da Gianni Iotti.<sup>113</sup> Nell'intervista, a partire dall'esempio di un romanzo emblematico per la sua linea di ricerca, *Il Processo* di Kafka, Orlando individua nell'*inventio* «una certezza di *alterazione*, una minaccia di *deformazione*, una promessa di *trasfigurazione*, nella rappresentazione del mondo»:<sup>114</sup>

Chiedersi se in letteratura ci possono essere figure dell'invenzione significa far rientrare dalla finestra quello che si era voluto cacciare dalla porta, cioè il problema del rapporto tra letteratura e realtà, fra letteratura e mondo. Mentre la disposizione e l'elocuzione esistono solo per l'opera d'arte, i referenti della realtà della letteratura esistono anche prima e fuori dalla letteratura salvo l'assimilazione che la letteratura ne fa rendendoli qualcosa di completamente unico.<sup>115</sup>

Dunque l'idea di realismo, tornata a essere centrale nelle recenti dispute critico-letterarie, è ben più poliedrica e singolare di quanto il lessema italiano non suggerisca.<sup>116</sup>

## 5. Effetti di realtà e realismi

Da più parti, tra la fine degli anni Novanta e gli inizi del nuovo millennio si è considerata conclusa la parabola del postmodernismo, non solo nelle sue poetiche e espressioni artistiche ma anche come peculiare visione del mondo.<sup>117</sup> Dal punto di vista della critica letteraria il dibattito, che ha preso avvio dalle contrapposte posizioni di Donnarumma e Cortellessa per proseguire poi in numerosi convegni e pubblicazioni,<sup>118</sup> ha

---

<sup>110</sup> *Conversazione con Francesco Orlando*, a cura di A. Diazzi e F. Pianzola, in «Enthymema», I, 2009, p. 207.

<sup>111</sup> Cfr. G. Iotti, *Sul progetto di una ricerca intitolata «Figure dell'invenzione»* in *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria e ermeneutica della letteratura*, a cura di P. Amalfitano e A. Gargano, Pisa, Pacini Editore, 2014, p. 275.

<sup>112</sup> Cfr. *Conversazione con Francesco Orlando*, a cura di A. Diazzi e F. Pianzola, cit., pp. 188-217.

<sup>113</sup> Il corso era titolato *Universalità artistica e classi logiche. Soggettività del lettore e forme del linguaggio [Figure dell'invenzione]* e sugli appunti si è basato G. Iotti, *Sul progetto di una ricerca intitolata «Figure dell'invenzione»*, cit., pp. 272-289.

<sup>114</sup> G. Iotti, *Sul progetto di una ricerca intitolata «Figure dell'invenzione»*, cit., p. 278.

<sup>115</sup> *Conversazione con Francesco Orlando*, a cura di A. Diazzi e F. Pianzola, cit., pp. 206-207.

<sup>116</sup> Cfr. Ivi, pp. 204-205; F. Orlando, *I realismi di Auerbach* in «Allegoria», XIX, 2007, n. 56, pp. 36-51.

<sup>117</sup> M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012; *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, a cura di M. De Caro e M. Ferraris, Torino, Einaudi, 2012.

<sup>118</sup> L'inchiesta ha suscitato un vivace dibattito ora sintetizzato da M. Ganeri, *Reazioni allergiche al concetto di realtà. Il dibattito intorno al numero 57 di Allegoria in Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa contemporanea*, a cura di H. Serkowska, cit., pp. 51-68. Il volume in cui è contenuto raccoglie gli atti del convegno tenutosi a Varsavia sul rapporto tra fiction e faction. Sul 'ritorno alla realtà' si vedano anche gli atti del convegno tenutosi a Toronto nel 2010: *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, cit.. L'inchiesta di «Allegoria» ha dato avvio anche al confronto tra le posizioni del collettivo Wu Ming, ideatore della formula New Italian Epic e quelle di Spinazzola che ha dedicato al New Italian Realism il volume di Tirature '10. Cfr. a questo proposito

segnato un netto cambio di passo rispetto alla fase precedente.<sup>119</sup> L'inchiesta pubblicata sul n. 57 di «Allegoria» e dedicata al cosiddetto 'ritorno alla realtà' ha dato modo di ripensare il ruolo dello scrittore e della narrativa nella società del nuovo millennio. Nell'editoriale del numero Donnarumma ha ravvisato in due tendenze prevalenti i segni tangibili del cambiamento in atto dagli anni Novanta in poi: da una parte un uso più radicale e spinto di moduli postmodernisti volti a «un'aggressione ironica dei miti massmediatici»,<sup>120</sup> dall'altra il recupero di modi realistici, in un contesto storico in cui «molte storie vere italiane suonano sedicenti o dubbie».<sup>121</sup> Il realismo cui pensa il promotore dell'inchiesta, condotta con Gilda Policastro, è allora «una misura d'igiene», «un'operazione sociale».<sup>122</sup>

La misura d'igiene che esso rappresenta, il suo acquisto di pensiero è che, al di là di ogni mimesi, le cose oppongono resistenza alla scrittura, e il senso dei nostri destini si gioca ben fuori dalla pagina. [...] Non un realismo di scuola, ma una tensione realistica è forse oggi ciò che più di tutto può restituire alla narrativa il suo senso, in primo luogo contro la stanchezza che le superfetazioni e le autoassoluzioni postmoderne hanno generato in molti.<sup>123</sup>

Cortellessa, dal supplemento settimanale «Lo Specchio» e dal blog «Nazione Indiana», ha respinto con decisione la tesi della redazione di «Allegoria», a favore di un'idea di letteratura che trascenda il reale, grazie in particolare al lavoro sulla forma:

Se «qui» non succede più niente, allo scrittore un mandato sociale resta, in effetti: quello di trasformarsi in bracconiere di atrocità, collezionista di disagi, sommelier di efferatezze. [...] Il punto è che tutto questo, in sé, non è né un bene, né un male. Il punto è cosa succede quando questo scrittore torna, e ci proietta l'horror movie del suo safari nel Reale.<sup>124</sup>

Al di là dell'occasione contingente, la discussione ha focalizzato l'attenzione sulla narrativa dell'estremo contemporaneo e, in particolare, è tornata a far spazio a un rilevante concetto rimosso negli ultimi decenni,

---

rispettivamente Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009 e *Tirature '10. Il New Italian Realism*, a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2010.

<sup>119</sup> «Che qualsiasi discorso sulla sorte che l'impegno intellettuale è andato progressivamente patendo in questi trent'anni non possa prescindere dalla questione del postmodernismo [...] se non ovvio, parrebbe quantomeno plausibile [...]. Anzi, semmai, la riflessione da fare riguarderebbe piuttosto l'ostinata riluttanza con la quale, compatta e unisona, salvo rare defezioni, un'intera generazione (o forse due) di critici accademici si è rifiutata di affrontare il problema delle trasformazioni della produzione e della ricezione letteraria della postmodernità, e quindi di ragionare sulla sorte della letteratura, tanto in termini di memoria quanto in funzione di progetto, optando semmai per le ciarle nostalgiche sul bel tempo che fu» M. Di Gesù, *Palinsesti del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, cit., pp. 11-12

<sup>120</sup> R. Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne* in «Allegoria», XX, 2008, n. 57, p. 27.

<sup>121</sup> Ivi, p.44.

<sup>122</sup> Ivi, p. 54

<sup>123</sup> *Ibidem*. Cfr. anche R. Donnarumma, «Storie vere»: narrazioni e realismi dopo il postmoderno, cit., pp. 39-60.

<sup>124</sup> A. Cortellessa, *Reale, troppo reale* in «Nazione Indiana», 29 ottobre 2008, <http://www.nazioneindiana.com/2008/10/29/reale-troppo-reale/> (Data ultima consultazione 11 aprile 2016).

il Realismo, «demonizzato ideologicamente, soprattutto in quanto realismo sociale».<sup>125</sup> Tornare a parlarne, invece - anche alla luce delle sollecitazioni offerte dalla *Auerbach Renaissance*<sup>126</sup> e dal saggio di Bertoni<sup>127</sup> - significa recuperare una categoria di interpretazione di capitale importanza nella storia letteraria occidentale, ossia «un'idea di realismo (o di *mimesis*, o di rappresentazione) in quanto presupposto sostanziale, terreno di semina e di raccolta del fare poetico».<sup>128</sup>

Tutte le definizioni di realismo che si sono succedute nel tempo, e di cui Bertoni fornisce una sorta di catalogo assai interessante e plurivoco,<sup>129</sup> non solo confermano l'esistenza di «realismi di diversi tipi»,<sup>130</sup> ma sono la riprova che «esistono diverse *concezioni* del realismo, storicamente, culturalmente e ideologicamente condizionate [...] senza nessuna possibilità di confluire in un sistema univoco».<sup>131</sup> La lettura dei «realismi di Auerbach»<sup>132</sup> proposta da Orlando è l'ulteriore conferma del necessario «scetticismo operativo» con cui guardare a tutti quegli '-ismi' che «pretendono di cogliere grandi costanti di portata generale».<sup>133</sup> Una ripresa della categoria del realismo volta a «cambiare l'orizzonte di conoscenza del lettore, rompere le censure di vecchi codici»<sup>134</sup> implica allora, nelle scritture d'invenzione dell'estremo contemporaneo, la necessità di fare i conti anche con la stagione del modernismo e con le sue forme di «reale invisibile»,<sup>135</sup> dimensione del narrare capace di mettere in relazione percezione del mondo, interiorità e vita psichica:

gli scrittori modernisti, quindi, non si differenziano dai loro predecessori per le scelte di contenuto, ma per aver tentato di rendere “quel vagare e ondeggiare della coscienza che è mosso dal variare delle impressioni”.<sup>136</sup>

---

<sup>125</sup> V. Spinazzola, *Chi ha paura della narrativa di genere?* in *Tirature 2000. Romanzi di ogni genere. Dieci modelli a confronto*, a cura di V. Spinazzola, cit., p. 10-11. Cfr. anche R. Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, cit., p. 53: «pare che la categoria di realismo suscitò negli scrittori italiani una certa diffidenza. [...] Contro il realismo congiurano sia il discredito che su di esso ha gettato tanta produzione neorealistica, ormai illeggibile o di fatto non letta, sia un'eredità neoavanguardistica che non ha saputo fare i conti con il realismo dell'avanguardia stessa, sia la polemica e l'irrisione postmoderne, sia, ancora una volta, la fragilità della tradizione romanzesca del nostro paese. [...] Realistico, così, è quasi un titolo d'infamia; e se si vuole apprezzare uno scrittore che lo è, lo si farà a forza di entusiasmi per le sue invenzioni di stile, la sua mitopoiesi, la sua visionarietà: insomma, smentendone a ogni modo il realismo».

<sup>126</sup> Si pensi ai convegni e alle pubblicazioni dedicati alla sua figura in questi ultimi anni limitatamente all'area italiana: *Mimesis: l'eredità di Auerbach*, convegno interuniversitario Bressanone-Innsbruck organizzato nel 2007; *La rappresentazione della realtà: studi su Erich Auerbach* organizzato dalla Scuola di Dottorato di Siena nel 2008; R. Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a "Mimesis"*, Roma, Artemide, 2013; G. Tinè, *Erich Auerbach. Una teoria della letteratura*, Roma, Carocci, 2013.

<sup>127</sup> Cfr. F. Orlando, *I realismi di Auerbach*, cit.

<sup>128</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., p. 36.

<sup>129</sup> Ivi, pp. 24-26

<sup>130</sup> T. G. Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, cit., p. 70.

<sup>131</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., pp. 26-27.

<sup>132</sup> F. Orlando, *I realismi di Auerbach*, cit.

<sup>133</sup> Ivi, p. 40.

<sup>134</sup> R. Donnarumma, *"Storie vere": narrazioni e realismi dopo il postmoderno*, cit., p. 43.

<sup>135</sup> Cfr. V. Baldi, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Venezia, Marsilio, 2010.

<sup>136</sup> Ivi, pp. 53-54.



Un'interpretazione non 'dogmatica' del realismo è del resto indotta dall'acquisizione che ogni discorso sul mondo è intriso di una figuralità e di un'ambivalenza che induce il lettore a farne una lettura duplice, l'una letterale e l'altra 'profonda': la prima conforme agli 'effetti di realtà' ricercati, la seconda volta a «leggere i sintomi di conflitti sociali, ideologici e privati».<sup>137</sup> La letteratura ha, insomma, un suo statuto che prende le mosse dalla «meravigliosa pluralità delle convenzioni da cui, lungo tre millenni di letteratura occidentale, la mimesi è stata regolata»<sup>138</sup> ma offre anche

visioni del mondo di cui farsi interiormente partecipi. E vere mediatrici ne sono le ambivalenti o polivalenti figure, caratteristiche del linguaggio letterario: tanto più densamente e segretamente coerenti, quanto più della letteratura è alto il livello.<sup>139</sup>

In questo senso Orlando propone di 'integrare' le figure narratologiche legate alla *dispositio* e le forme di espressione inerenti l'*elocutio* con quelle figure che realizzano nel testo una rete associativa di ordine semantico e che sono individuabili nelle 'figure d'invenzione':

nel testo letterario, delle "unità" più ampie della parola (a loro volta specificate in personaggi, situazioni, immagini e più generalmente e problematicamente in *temi*) si organizzano e si articolano in "paradigmi" testuali, sistemi di significato percepibili dalla funzione-destinatario come reti semantiche peculiari.<sup>140</sup>

---

<sup>137</sup> V. Baldi, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet, 2015 (estratto dal saggio consultabile al link <http://www.leparoleelecose.it/?p=20604> - Data ultima consultazione 18 aprile 2016).

<sup>138</sup> F. Orlando, *A che cosa serve la letteratura?* in *Per Francesco Orlando. Testimonianze e ricordi*, a cura di D. Ragone, Pisa, Edizioni ETS, 2012, p. 12.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>140</sup> G. Iotti, *Sul progetto di una ricerca intitolata «Figure dell'invenzione»*, cit., p. 274.

## BIBLIOGRAFIA

### III. MIMESI E INVENZIONE NELL'EPOCA DEL 'RITORNO ALLA REALTÀ'

#### OPERE

(Si indicano le edizioni effettivamente utilizzate. Le date di uscita delle prime edizioni sono state inserite nel testo. Le opere straniere vengono segnalate, laddove possibile, in traduzione italiana. La data della prima edizione in lingua originale viene di seguito riportata tra parentesi quadrate.)

M. Desiati (a cura di), *Voi siete qui*, Roma, minimum fax, 2007.

G. Genna (a cura di), *Tu sei lei*, Roma, minimum fax, 2008.

N. Lagioia e C. Raimo (a cura di), *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*, Roma, minimum fax, 2004.

C. Raimo e A. Gazoia (a cura di), *L'età della febbre. Storie di questo tempo*, Roma, minimum fax, 2015.

#### ARTICOLI, SAGGI E STUDI

P. Antonello, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2012.

V. Baldi, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Venezia, Marsilio, 2010.

V. Baldi, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet, 2015 (estratto dal saggio leggibile al link <http://www.leparoleele cose.it/?p=20604> - Data ultima consultazione 18 aprile 2016).

A. Baldini, *Narrativa e vita psichica* in «Allegoria», XXI, 2009, n. 60, pp. 7-12.

A. Banfield, *A grammatical Definition of the genre "Novel"* ([http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Polyphonic\\_IV/Banfield\\_IV.htm](http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Polyphonic_IV/Banfield_IV.htm) - Data ultima consultazione 17 aprile 2016).

M. Barenghi, *La débâcle delle parentesi ovvero l'involontario tracollo dell'incredulità* in «La modernità letteraria», 2010, n. 3, pp. 27-43.

M. Bernini - M. Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013.

F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.

A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.

A. Casadei, *Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea* in H. Serkowska (a cura di), *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 3-21.

R. Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a "Mimesis"*, Roma, Artemide, 2013.

G. Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986.

- S. T. Coleridge, *Biographia letteraria literaria ovvero Schizzi biografici della mia vita e opinioni letterarie*, a cura di P. Colaiacomo, Roma, Editori Riuniti, 1991.
- A. Cortellessa, *Reale, troppo reale* in «Nazione Indiana», 29 ottobre 2008, (<http://www.nazioneindiana.com/2008/10/29/reale-troppo-reale/> - Data ultima consultazione 11 aprile 2016).
- A. Cortellessa, *Introduzione* in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma Editore, 2014.
- P. D'Angelo, *Verità e finzione nella narrativa contemporanea* in Id., *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia*, Bologna, Il Mulino, 2013 (estratto dal saggio scaricabile al link <http://www.leparoleelecose.it/?p=10816> - Data ultima consultazione 14 aprile 2106).
- M. De Caro e M. Ferraris (a cura di), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Torino, Einaudi, 2012.
- A. Diazzi e F. Pianzola (a cura di), *Conversazione con Francesco Orlando*, in «Enthymema», I, 2009, pp. 187-215.
- M. Di Gesù, *Palinsesti del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Milano, Franco Angeli, 2005.
- R. Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne* in «Allegoria», XX, 2008, n. 57, pp. 26-54.
- R. Donnarumma, «*Storie vere*»: *narrazioni e realismi dopo il postmoderno* in S. Contarini e G. Colucci (a cura di), «Narrativa», 2010, n. 31/32 *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*, pp. 39-60.
- R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- G. Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- F. Fioroni, *Dizionario di narratologia*, Bologna, Archetipolibri, 2010.
- M. Ganeri, *Reazioni allergiche al concetto di realtà. Il dibattito intorno al numero 57 di Allegoria* in H. Serkowska (a cura di), *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa contemporanea*, cit., pp. 51-68.
- G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino Einaudi, 1976.
- G. Genette, *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987.
- G. Genette, *Finzione e dizione*, Parma, Nuove pratiche Editrice, 1994.
- D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- D. Giglioli-G. Policastro, *A partire da Senza trauma. Conversazione sulla critica* in «Allegoria», XXIII, 2011, n. 64, pp. 125-134.

Modi e forme dell'invenzione

P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012.

J. Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, Torino, Bollati, Boringhieri, 2012.

K. Hamburger, *La finzione narrativa* in «Allegoria», XXI, 2009, n. 60, pp. 13-41 (Il testo costituisce una traduzione parziale del saggio *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1977, pp. 53-78 e 111-117 curata da A. Baldini).

G. Iotti, *Sul progetto di una ricerca intitolata «Figure dell'invenzione»* in P. Amalfitano e A. Gargano (a cura di), *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria e ermeneutica della letteratura*, Pisa, Pacini Editore, 2014, pp. 272-289.

A. Manzoni, *Scritti di teoria letteraria*, a cura di A. Sozzi Casanova, Milano, Rizzoli, 1981.

A. Marchese, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, Mondadori, 1983.

G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987.

F. Orlando, *Da distanze diverse* in *Ricordo di Lampedusa (1962) seguito da Da distanze diverse*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

F. Orlando, *I realismi di Auerbach*. Intervista a cura di G. Tinè in «Allegoria», XIX, 2007, n. 56, pp. 36-51.

F. Orlando, *A che cosa serve la letteratura?* in D. Ragone (a cura di), *Per Francesco Orlando. Testimonianze e ricordi*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, pp. 9-12.

R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014.

T. G. Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1992.

P. Pellini, *Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi*, in «Allegoria», XX, n. 57, 2008, pp. 135-163.

R. Polese, *Ritorno al reale. In principio fu il noir* in R. Polese (a cura di), *Il romanzo della politica. La politica nel romanzo*, Parma, Guanda, 2008, pp.7-13.

P. Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto. Teoria e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli, 1985.

G. Rosa, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008.

J. M. Schaeffer, *Fictional vs. Factual Narration* in «The living handbook of narratology», 19 agosto 2012, (<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/fictional-vs-factual-narration> - Data ultima consultazione 31 marzo 2016).

J.-M. Schaeffer, *Piccola ecologia degli studi letterari. Come e perché studiare la letteratura?*, Torino, Loescher, 2014.

J. R. Searle, *The logical status of fictional discourse*, in «New Literary History», VI, 1975.

- G. Simonetti, *Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni Zero* in «Between», III, n. 5, 2013 (<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1004> Data ultima consultazione 17 dicembre 2015).
- G. Simonetti, *Declino e fine della letteratura "di una volta". Alcune tendenze del romanzo italiano contemporaneo* (<http://ricomporreinfranto.com/?p=500> – Data ultima consultazione 31 dicembre 2015).
- W. Siti, *Il realismo è impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013.
- L. Somigli (a cura di), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Roma, Aracne, 2013.
- V. Spinazzola, *Chi ha paura della narrativa di genere?* in V. Spinazzola (a cura di), *Tirature 2000. Romanzi di ogni genere. Dieci modelli a confronto*, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2000.
- V. Spinazzola (a cura di), *Tirature '10. Il New Italian Realism*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2010.
- G. Tinè, *Erich Auerbach. Una teoria della letteratura*, Roma, Carocci, 2013.
- C. Tirinanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, Novara, UTET Università, 2012.
- C. Tirinanzi De Medici, *Fatti, politica, fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: Presente e Piove all'insù* in «Between», V, n. 10, 2015 (<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1708> - Data ultima consultazione - 15 febbraio 2016).
- A. Voltolini, *Finzioni. Il far finta e i suoi oggetti*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- K. L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, 1990.
- I. Watt, *Le origini del romanzo borghese: studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 1991.
- Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.
- S. Zucchi, *Finzione e verità. Letture di semiotica 2003-2004*, The Robin Hood Online Press (consultabile al link in <http://www.filosofia.unimi.it/zucchi/robin.html> - Data ultima consultazione 17 aprile 2016).



#### IV. I MONDI POSSIBILI NEI ROMANZI DEL NUOVO MILLENNIO: STRATEGIE FINZIONALI RICORRENTI

##### 1. Premessa

In questo capitolo ci si propone di verificare, sul piano teorico<sup>1</sup> e critico,<sup>2</sup> la persistente capacità di rappresentazione della narrativa di finzione degli ultimi vent'anni, solo in apparenza depotenziata dal successo dei romanzi di genere e dall'espansione delle prose narrative meticce. Nell'attraversamento per campioni che seguirà si mira a individuare le principali strategie narrative adottate dagli autori (l'attenzione alla cruciale zona-soglia dell'incipit, la scelta della prima o della terza persona, il trattamento del tempo, l'accoglimento di alcuni elementi di genere) e la costruzione di forme di figuratività «semantica»,<sup>3</sup> quali lo statuto del personaggio. Si tratta, insomma, di elementi da sempre costitutivi del *novel* e ancora oggi ricorrenti ed efficaci.

I prelievi testuali saranno volti a offrire uno sguardo d'insieme necessariamente provvisorio e parziale, data la vicinanza temporale con gli oggetti che si descrivono e la sovrabbondanza della produzione libraria attuale, ma ambiscono tuttavia a diminuire l'arbitrarietà con cui ci si avvicina a queste scritture:

da qualsiasi punto di vista la si affronti, la narrativa di oggi appare refrattaria a ogni tentativo di visione semplificante. L'immagine d'insieme che pure si può cercare di restituire rivela una frammentazione del quadro tale da rendere vana ogni ipotesi di valutazione cumulativa.<sup>4</sup>

Dal momento che «in ogni contesto socio-culturale esiste un'idea di letteratura comunemente condivisa, sulla quale si fondano le esperienze estetiche concrete, individuali e collettive»,<sup>5</sup> la pulviscolarità dell'insieme non impedisce di vedere la durevole funzione che i generi di invenzione - il romanzo ma anche il racconto che in questa sede non verrà analizzato - rivestono oggi nella produzione narrativa. Lo stesso curatore dell'antologia *La terra della prosa*, prendendo le distanze da una fase di «nausea critica»,<sup>6</sup> ribadisce infatti il «valore decisivo

---

<sup>1</sup> P. Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Firenze, Zanichelli, 1985; G. Turchetta, *Il punto di vista*, Roma-Bari, Laterza, 1999; A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Grassano (Fi), Le Monnier Università, 2004; G. Antonelli, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni, 2006; F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit.; E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009; M. Dardano, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, Roma, Carocci, 2010; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit.; P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit..

<sup>2</sup> A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit.; M. Di Gesù, *I paralleli. Narratori contemporanei e classici italiani a confronto*, cit.; D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, cit.; A. Cortellessa, *Introduzione in La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, cit.; R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit.; L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, cit.

<sup>3</sup> Cfr. G. Iotti, *Sul progetto di una ricerca intitolata «Figure dell'invenzione»*, cit.

<sup>4</sup> L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, cit., p. 19.

<sup>5</sup> M. Barenghi, *La débâcle delle parentesi ovvero l'involontario tracollo dell'incredulità*, cit., p. 31.

<sup>6</sup> A. Cortellessa, *Introduzione in La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, cit., p. 9.

delle forme narrative nel campo letterario [...] e persino della rappresentazione simbolica, in esso, della forma-romanzo».<sup>7</sup>

Per quanto concerne il metodo, le osservazioni di ordine più squisitamente narratologico sui testi e sui campioni prescelti si accompagneranno a «provvisori»<sup>8</sup> ed essenziali rilievi di lingua e di stile. Questi ultimi, importanti indicatori di ricerca sulla forma e di scarto rispetto alla norma d'uso,<sup>9</sup> non danno indizi sullo statuto finzionale ma restituiscono il tasso di letterarietà delle opere prese in considerazione.

## 2. La prima mossa: l'incipit del romanzo

Sulla funzione di ponte, di «soglia magica»<sup>10</sup> dell'incipit verso uno dei tanti mondi possibili della narrazione finzionale è qui il caso di insistere; l'incipit di un romanzo si configura sia come *limen* da cui si delinea il perimetro della vicenda, sia come luogo in cui il narratore lancia le sue 'esche' al lettore per farlo collaborare al gioco finzionale, per farlo sentire «partecipe, in modo da proiettarsi al suo interno»:<sup>11</sup>

L'inizio del testo è paragonabile alla prima mossa del gioco degli scacchi. Con la scelta e l'uso delle prime parole alcune evoluzioni possibili diventano molto più probabili di altre e in ogni caso viene lasciata una traccia non eliminabile nello svolgimento della narrazione.<sup>12</sup>

È in questa zona liminare che si stabilisce il primo contatto con la voce deputata alla narrazione e con la strategia prescelta dall'autore a partire dall'uso della prima o della terza persona:

L'incipit è un nucleo narrativo che, se può avere in sé [...] pienezza e compiutezza, allo stesso tempo contiene una sua densità fatta di micro-moduli narrativi espandibili a piacimento. È comunque una soglia, una zona di transito, dove si gettano le fondamenta su cui poggerà l'intero edificio narrativo.<sup>13</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> L'aggettivo è mutuato dal titolo di M. Dardano, *Stili provvisori*, cit.

<sup>9</sup> «Nell'analisi del testo letterario, la linguistica rappresenta, a pieno titolo, uno strumento di ricerca, come è dimostrato dai progressi compiuti negli ultimi anni in varie direzioni: dalla tipologia dei testi alla pragmatica letteraria, dall'enunciazione ai modi del narrare e dell'argomentare, dalla sintassi del periodo alla retorica, rivisitata con nuovi metodi e intenti» Ivi, p. 10. Di Dardano, autore di questa interessante disamina sulla narrativa recente, non si condivide tuttavia la posizione riduttiva nei confronti della capacità gnoseologica insita nel romanzo dell'estremo contemporaneo: «oggi il romanzo tende a non produrre più idee e valori, non ha più una vera e propria funzione propositiva; dovrebbe fornire stimoli per far comprendere come si muove il mondo di oggi; invece negli ultimi tempi ha ridotto drasticamente la sua capacità di rappresentazione, le sue potenzialità cognitive. In particolare, il romanzo trova difficoltà nel rappresentare quelli che sono diventati aspetti preminenti del mondo di oggi: l'"artificialità", la virtualità, la continua mutevolezza degli orizzonti, l'insignificanza di molti progetti» Ivi, p. 11.

<sup>10</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., p. 108.

<sup>11</sup> M. Barenghi, *La débâcle delle parentesi ovvero l'involontario tracollo dell'incredulità*, cit., p. 33.

<sup>12</sup> A. Nemesio, *Le prime parole. L'uso dell'«incipit» nella narrativa dell'Italia unita*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990, p. 17.

<sup>13</sup> M. Curcio, *Il gioco dell'incipit: il racconto in sé* in *Le forme della brevità*, a cura di M. Curcio, Milano, Franco Angeli Editore, 2014, p. 29.



Utilizzare l'esordio di un romanzo quale modalità d'indagine, come si intende fare in questa parte del capitolo, implica in via preliminare una questione inerente i confini:

L'inizio testuale non sembra avere caratteristiche tali da potersi definire in modo forte [...]. una pausa può indicare che qualcosa è terminato e che la porzione di testo percorsa è ritenuta dall'utente in qualche modo e per qualche scopo sufficiente. Questa parte del testo può essere considerata, per i lettori che la delimitano, un incipit, cioè una quantità sufficiente di parole tale da determinare – in prima approssimazione – le regole di base del gioco di lettura in corso, il rapporto tra ciò che è noto e ciò che presumibilmente sarà svelato.<sup>14</sup>

L'incipit, che nella narrativa contemporanea «non sente più il bisogno di segnare l'ingresso nell'opera con un rito»<sup>15</sup> e che sembra sottrarsi a ogni regola,<sup>16</sup> può essere addirittura considerato, almeno in alcuni casi, «una struttura narrativa [...] a sé stante, che non è esterna al testo (come il titolo) ma ne fa parte»;<sup>17</sup> in certi romanzi esso assumerebbe addirittura la fisionomia della 'forma breve del narrare', di per sé autonoma, e un'estensione la cui fine è difficilmente delimitabile:

L'incipit finisce dove lo scrittore (perché il racconto più che a se stesso si affida innegabilmente al suo artefice) ha deciso di farlo finire, e dunque non c'è un criterio universalmente e oggettivamente valido. L'incipit può quindi terminare dopo un periodo, una pagina, più pagine.<sup>18</sup>

Dunque, al di là della sua 'compiutezza' e della sua estensione, l'incipit di un romanzo, oltre a comportare la

<sup>14</sup> A. Nemesio, *Le prime parole. L'uso dell'«incipit» nella narrativa dell'Italia unita*, cit., p.88. Se Nemesio nel suo lavoro ha esplorato «per scelta metodologica arbitraria [...] prevalentemente i primi due o tre paragrafi», in questa sede si è preferito privilegiare, seppur altrettanto arbitrariamente, una pausa tipografica evidenziata da uno spazio bianco anche quando in tal modo l'incipit del romanzo assuma dimensioni piuttosto ampie.

<sup>15</sup> I. Calvino, *Cominciare e finire* in *Saggi*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1999, vol. II, p. 738.

<sup>16</sup> «Ma com'è strutturato e quanto è lungo un incipit? La voce *incipit*, nella terminologia canonica, è propriamente “la parola o frase iniziale di un qualsiasi componimento”, ma nell'uso più esteso che se ne fa oggi è passata a designare l'intera ‘tranche d'avvio’ di un testo, ha lunghezza variabile e coincide grosso modo con il classico *exordium* (o *proemium*) latino. Nella poesia epica [...] l'incipit coincideva col proemio che, finalizzato all'opera, conteneva due elementi convenzionali imprescindibili: la dichiarazione di argomento e l'invocazione alla Musa [...]. Nella narrazione moderna le cosiddette categorie dell'inizio e della fine – come chiarisce Jurij M. Lotman – hanno un'altra funzione (non più codificante quella dell'inizio e mitologizzante dell'intreccio quella della fine): il lettore può non essere informato in quale sistema è codificato il testo, anzi addirittura può avvenire che “la fine assume il ruolo di contro-inizio”, parodiando e distorto l'intero testo. L'incipit nella letteratura contemporanea disobbedisce tanto alla retorica classica quanto alle moderne teorie della letteratura, pur mantenendo talvolta del tutto inconsapevolmente alcuni topoi tradizionali, ad esempio la *captatio benevolentiae*» M. Curcio, *Il gioco dell'incipit: il racconto in sé* in *Le forme della brevità*, a cura di M. Curcio, cit., pp. 32-33. A conferma di ciò, Nemesio afferma: «Non trovando – come sarebbe forse accaduto se ci fossimo occupati di altri tipi testuali – forme rigide come le invocazioni alle Muse, le dediche ai potenti, l'uso evidente della *captatio benevolentiae* o, in generale, caratteristiche costanti, non ci siamo chiesti che cosa è un incipit, ma piuttosto che cosa accade nelle prime parole di un testo narrativo» A. Nemesio, *Le prime parole. L'uso dell'«incipit» nella narrativa dell'Italia unita*, cit., p. 88.

<sup>17</sup> M. Curcio, *Il gioco dell'incipit: il racconto in sé* in *Le forme della brevità*, a cura di M. Curcio, cit., p. 24.

<sup>18</sup> Ivi, p. 33.

collaborazione tra autore e lettore,<sup>19</sup> può risultare esemplare per dar conto delle strategie narrative adottate dagli scrittori e dei difforni mondi possibili cui danno vita: è, infatti, il momento topico in cui il narratore decide di «allontanare da sé la molteplicità delle storie possibili, in modo da isolare e rendere raccontabile la singola storia che ha deciso di raccontare».<sup>20</sup>

### 3. Strategie narrative

#### 3.1. La mediazione narrativa nel luogo-soglia dell'incipit

«Ogni storia, osserva Stanzel, è mediata da un narratore»<sup>21</sup> e questo tipo di mediazione determina la situazione narrativa di ciascun romanzo. Tre sono le possibili forme che, secondo il narratologo tedesco, la mediazione può assumere:<sup>22</sup> quella «di autore (*die auktoriale Erzählsituation*) strategia onnisciente nella quale il narratore interviene con i suoi commenti imponendo la propria interpretazione della storia»,<sup>23</sup> quella «della prima persona (*die Ich Erzählsituation*) nella quale il tratto distintivo è l'identità del dominio di esistenza del narratore e del mondo fittizio»<sup>24</sup> e, infine, quella «del personaggio (*die personale Erzählsituation*), la cui strategia di presentazione è la narrazione attraverso la coscienza del personaggio».<sup>25</sup> Se i primi due tipi di mediazione «sono i più antichi ed è quasi intuitivo capire di che cosa si tratta (Manzoni e Nievo rispettivamente, per far riferimento a modelli italiani); il terzo prende forma alla fine dell'Ottocento e caratterizza il modernismo; in Italia ha una memorabile realizzazione già nei capolavori di Verga in cui la voce del narratore si spersonalizza, assumendo su di sé il punto di vista di una comunità o di personaggi singoli».<sup>26</sup>

Una ricognizione relativa a queste istanze in alcuni romanzi dell'estremo contemporaneo permette di avanzare una prima osservazione, ossia che le mediazioni narrative ricorrenti in questi testi sono quella d'autore, quella di prima persona e quella del personaggio erede del modernismo. Sembra pertanto fortemente ridotta, nella produzione narrativa di finzione contemporanea, la mediazione del personaggio secondo il modello naturalista, funzione che, sulla base dell'analisi transmediale delle forme odierne di narratività operata da Giovannetti, sarebbe stata assorbita in buona parte dal cinema:

Nel racconto figurale, il testo registra visioni, percezioni, sensazioni di una persona letteraria: ma «che racconti quella storia, che la stia dicendo, è difficile stabilirlo perché la voce si discioglie tutta nel

---

<sup>19</sup> «Le prime informazioni si attivano per mezzo della loro collocazione all'interno di variabili sistemi di aspettative di chi legge, fino al punto che una parte rilevante dell'atto di lettura consiste proprio nella costruzione di successive ipotesi e nel loro continuo aggiustamento» A. Nemesio, *Le prime parole. L'uso dell'«incipit» nella narrativa dell'Italia unita*, cit., p. 24.

<sup>20</sup> I. Calvino, *Cominciare e finire*, cit., p. 735.

<sup>21</sup> P. Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, cit., p. 103.

<sup>22</sup> Cfr. *Supra* Cap III, 2.2 B.

<sup>23</sup> P. Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, cit., p. 103.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 14.

personaggio o personaggi riflettore. [...] ci rendiamo perfettamente conto che la letteratura narrativa ha “preparato” il cinema, lo ha anticipato. Con la sua sempre più accentuata propensione a far scomparire il narratore, a collocarlo in uno spazio deittico indefinibile, ha aperto la strada al tipo di racconto – quello filmico – che ha reso del tutto palpabile una simile situazione.<sup>27</sup>

‘Chi parla’, dunque, nei romanzi italiani di inizio millennio sembra essere soprattutto un narratore extradiegetico, disposto a variare la distanza da cui racconta e a assumere punti di vista diversi, o un narratore intradiegetico, coinvolto nella vicenda come protagonista o come testimone; nell’uno e nell’altro caso è come se la successione di un racconto fosse il frutto del percorso di un «occhio che cammina».<sup>28</sup>

quest’occhio che cammina, questo sguardo [...] letteralmente crea lo spazio della storia, che comincia a esistere all’attacco della narrazione, e viene progressivamente delineato con sempre maggiore ricchezza di dettagli via via che il testo prende corpo.<sup>29</sup>

Di seguito si passeranno in rassegna una serie di esordi che sembrano esibire modalità ricorrenti o significative nel pulviscolo narrativo dell’estremo contemporaneo. Oltre agli incipit in senso proprio, che immettono il lettore nel primo capitolo del romanzo, si registra in questi anni, con una certa frequenza, la presenza dell’«esordio rallentato»: l’inizio vero e proprio della storia è «preceduto da un testo dallo statuto incerto, ora chiamato *prologo* o *antefatto*, ora privo di titolo o in corsivo».<sup>30</sup> La campionatura seguente prende avvio proprio da questi brani posti a cavallo tra paratesto e inizio della narrazione.<sup>31</sup>

### 3.1.1. Romanzi dall’esordio rallentato

In numerosi romanzi dell’estremo contemporaneo sono presenti pagine che precedono l’avvio vero e proprio della vicenda narrata, «un incontro preliminare con il lettore prima del suo incontro con il corpo del testo: un inizio prima di un altro inizio».<sup>32</sup> Anteposte al racconto, queste sequenze mimano ora il ruolo del prologo nell’antico teatro ora quello più tipicamente saggistico della prefazione allo scopo di creare i presupposti per l’ingresso nel mondo di finzione. È una fase di «lusinga e allettamento»<sup>33</sup> tra autore e lettore,

<sup>27</sup> Ivi, pp. 70-71.

<sup>28</sup> G. Turchetta, *Il punto di vista*, cit., p. 7.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> E. Suomela-härmä, *Gli incipit romanzeschi: definizioni e tendenze nella narrativa italiana di oggi*, p. 8 in <http://conference.hi.is/rom14/files/2015/08/ELINASUOMELAHARMA.pdf> (Data ultima consultazione 22 maggio 2016).

<sup>31</sup> «Negli ultimi venti o trent’anni, nei romanzi è aumentato non solo il numero dei paratesti (dediche, citazioni, ringraziamenti e note varie), ma sono anche state introdotte tecniche narrative e abitudini tipografiche che rendono più sfumato il limite tra paratesto e finzione vera e propria» Ivi, pp. 5-6. Per un inquadramento teorico complessivo sugli apparati paratestuali si veda G. Genette, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.

<sup>32</sup> A. Nemesio, *Le prime parole. L’uso dell’«incipit» nella narrativa dell’Italia unita*, cit., p. 39.

<sup>33</sup> M. Barengi, *La débâcle delle parentesi ovvero l’involontario tracollo dell’incredulità*, cit., p. 33.

in cui la «linea di credito» viene variamente mediata e patteggiata:

Il patto implicato dalla finzione ludica non è strutturalmente diverso da quello che sottostà alla definizione di Coleridge. Il lettore acconsente all'invito del poeta (o del narratore) a comportarsi in un certo modo. Accetta di condividere una determinata visione, rinunciando all'esercizio del controllo razionale. [...] In sostanza, apre all'autore una linea di credito – pronto beninteso a revocarla, qualora non ne tragga in termini di piacere estetico una remunerazione adeguata.<sup>34</sup>

L'esordio rallentato può assolvere dunque a diverse funzioni, a seconda del tipo di narratore cui viene deputato, degli 'ammiccamenti di genere' indotti nel lettore e delle riprese dei propri modelli da parte dello scrittore. I testi campione che di seguito vengono analizzati rappresentano un insieme di 'assaggi' paradigmatici per la varietà nella postura della voce narrante, in apparenza protocollare in Trevisan, gnomica in Missiroli, epico-lirica in Fois; per il differente uso dei generi letterari, narrativo in Vinci, incline al saggismo e all'apologo straniante in Siti, decisamente digressivo in Pecoraro; infine, per le differenze stilistiche caratterizzanti ciascuna scrittura autoriale.

Vitaliano Trevisan, che annovera tra i suoi modelli Thomas Bernhard e Samuel Beckett, antepone una *Prefazione* al romanzo in prima persona narrato da Thomas Boschiero. Il protagonista de *I quindicimila passi. Un resoconto* (2002) è un vero e proprio discendente della genealogia dei personaggi assoluti<sup>35</sup> che popolano le pagine dei 'maestri' di Trevisan. La voce narrante dell'esordio è la medesima del romanzo e non può certo essere fatta coincidere con quella dell'autore, nonostante questi non rinunci «del tutto a un principio di extralocalità»<sup>36</sup> soprattutto nelle parti in cui denuncia l'abbruttimento urbanistico del territorio nell'arricchito nord-est. Quella che Trevisan rappresenta ne *I quindicimila passi* è la «fragilità del soggetto narrante»<sup>37</sup> e l'inconciliabile dissidio tra questi e il mondo, dissidio che, pertanto, deve essere chiaro al lettore fin da questa premessa. Thomas, «affetto da evidenti turbe psichiche [...] maniacalmente concentrato sul computo dei passi necessari a compiere un determinato percorso»,<sup>38</sup> offre nelle due pagine d'avvio la giustificazione, solo apparentemente lucida e razionale, del successivo «resoconto», termine che funge da sottotitolo al romanzo:

N.B. I numeri indicati tra parentesi a fianco dei luoghi, numeri che esprimono il numero di passi che questi luoghi distano dalla mia casa, sono il risultato della media calcolata sulla totalità dei miei rilevamenti.<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 31.

<sup>35</sup> Cfr. E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, cit.

<sup>36</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa italiana*, cit., pp. 87-88.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> F. Tomasi-M. Varotto, «Non sono un fottuto flâneur»: *Vicenza diffusa ne «I quindicimila passi» di Vitaliano Trevisan*, in *La città e l'esperienza del moderno*, a cura di M. Barenghi - G. Langella - G. Turchetta, Tomo II, Pisa, ETS, 2012, p. 330.

<sup>39</sup> V. Trevisan, *I quindicimila passi. Un resoconto*, Torino, Einaudi, 2002, p. 6.

L'eccezionale coincidenza tra il numero di passi conteggiati nel percorso di andata e ritorno tra la propria casa e lo studio dell'avvocato gli appare, dunque, un motivo sufficiente per raccontare gli «eventi intercorsi durante detto spostamento»<sup>40</sup> e farne una narrazione compiuta:

L'intero congegno narrativo del romanzo, del resto, costruito attraverso una complessa articolazione di piani narrativi e digressivi, è sorretto proprio dal resoconto dettagliato che il narratore compie; si tratta di un'architettura narrativa nella quale si intersecano e interferiscono discorsi riportati, riflessioni del narratore, scarti analettici, ampie volute digressive di carattere più generale, secondo una strategia discorsiva che mira a produrre una "mimesi della nevrosi".<sup>41</sup>

Del tutto divergente dalla strategia di Trevisan, ma oltremodo emblematico è il caso di Marcello Fois che titola *Invocazione e protasi* l'avvio di *Memoria del vuoto* (2007), rifacendosi al più tradizionale degli incipit, quello dell'epica classica. Del resto la vicenda romanzata<sup>42</sup> del bandito sardo Samuele Stochino, la cosiddetta 'tigre dell'Ogliastra', esige l'adozione di toni lirici e di modi che guardano ai modelli più antichi del racconto:<sup>43</sup>

E ora dammi le parole.

La notte dell'eccidio la luna piena, grassa e sudata, se n'era stata appollaiata per ore sulla schiena delle montagne. Pochi fili di nubi facevano l'effetto di capelli scomposti sulla sua fronte. Se n'era stata così la luna, a bersi l'orizzonte frastagliato come il bordo di un guscio d'uovo spaccato in due, pigra di una pigrizia quasi Morte, quasi fosse al primo sonno.  
Poi, a un certo punto, si era sollevata, indolente, alitando contro la terra.<sup>44</sup>

Il narratore si rivolge a un'imprecisata musa, chiedendole di concedergli il dono della parola. La notte della strage viene poeticamente anteposta alla libera ricostruzione della vicenda della bandito sardo: illuminata dal plenilunio, come nelle sortite notturne dei poemi classici, è presentata come una scena piena di presagi. In queste righe introduttive la fine del bandito è solo allusa, preferendo l'autore creare un'atmosfera consona

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> F. Tomasi-M. Varotto, «Non sono un fottuto flâneur»: *Vicenza diffusa ne «I quindicimila passi» di Vitaliano Trevisan*, cit., nota 11, p. 331.

<sup>42</sup> «Samuele Stochino è un personaggio storico e al tempo stesso leggendario. Samuele Stocchino (con due c) è il personaggio doppiamente leggendario raccontato in queste pagine. Quella che avete letto non è la verità. Nomi reali e nomi falsi servono all'inganno del raccontare fingendo che sia vero quello che non lo è in parte, o non lo è del tutto» M. Fois, *Memoria del vuoto*, Torino, Einaudi, 2007, p. 213.

<sup>43</sup> «Fois utilizza tutto l'armamentario a disposizione senza remora alcuna ma con equilibrio: e sono pagine dove l'esperto d'arte fa capolino, poi lo sceneggiatore, lo scrittore d'appendice, lo sperimentatore, il dialettologo, l'archivista, il drammaturgo, l'agiografo popolare. E la Sardegna inizio Novecento che ne scaturisce è del tutto estranea al cascame folkloristico di molti altri scrittori di un sud che è solo negli occhi e nella testa dei lettori di un nord distratto. Il dato magico, l'elemento arcaico, è rilevato con una potenza evocativa che appare persino razionale, ineluttabile» B. Biondillo, *Memoria del vuoto* in «Nazione Indiana», 22 novembre 2006, <https://www.nazioneindiana.com/2006/11/22/memoria-del-vuoto/> (Data ultima consultazione 8 giugno 2016).

<sup>44</sup> M. Fois, *Memoria del vuoto*, cit., p. 5.

alla vicenda: il tono lirico della protasi è evidente nelle invocazioni («Oh se lo fece! [...] Ah!, una luna maledetta»),<sup>45</sup> nei frequenti e ricercati accostamenti tra aggettivo e nome, spesso giocati su toni cromatici («pelo fosforescente delle bestie», «un nero gologota di piante crocifisse», «febrile di luce il rosso dei tetti»),<sup>46</sup> nella personificazione della pigrizia in «Morte».<sup>47</sup> Le parti successive in cui è strutturato il romanzo ricalcano il modello narratologico della tragedia greca, mescolato con l'agiografia popolare e il racconto mitico;<sup>48</sup> inoltre un narratore intradiegetico si alterna con uno extradiegetico:

L'abilità dello scrittore sta anche nell'utilizzare vari registri stilistici e molteplici angolazioni nella narrazione, ora in prima persona, ora corale, ora quasi esterna alla vicenda. Una sorta di mosaico a più voci, insomma, come si conviene per raccontare chi, più che un semplice uomo, è diventato una leggenda.<sup>49</sup>

Il breve avvio del romanzo di Marco Missiroli, *Il senso dell'elefante* (2012), «serrata meditazione sui temi dell'amore, della paternità, della sofferenza, della presenza, o meglio, dell'assenza del divino»,<sup>50</sup> presenta il taglio sentenzioso dell'apologo:

C'era un uomo, all'uomo in questione andava così così, c'era il diluvio universale e lui stava sul tetto della casa per non affogare, chiede a Dio con tutta la sua fede di essere salvato e nel suo cuore sa che Dio lo salverà.

Arriva un'imbarcazione, l'uomo la rifiuta perché è sicurissimo che verrà il Signore a salvarlo per cui dice no grazie, nel mentre l'acqua cresce, arriva un'altra imbarcazione ma lui aspetta Dio. Intanto l'acqua gli sale al collo, passa una terza imbarcazione, no grazie. Allora affoga. Quando in paradiso vede finalmente il Signore gli dice: tu avevi promesso di salvarmi! Dio lo guarda, senti un po' ti ho mandato tre barche, sa vot adés?<sup>51</sup>

---

<sup>45</sup> Ivi, pp. 5-6.

<sup>46</sup> Ivi, p. 5.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> «Il protagonista del romanzo, ad ogni modo, è per molti versi una figura reinventata [...]. È un uomo con un suo senso di giustizia, impegnato in una lotta titanica contro tutto e contro tutti. Per prima cosa contro una società ingiusta e spietata, vigliacca al punto da incarcerare la sua anziana madre per tentare di stanarlo. Lo scrittore non nasconde la ferocia del bandito, ma ne evidenzia anche i tratti più nobili (per esempio, la generosità dimostrata nel rischiare la fucilazione per salvare un giovane commilitone accusato ingiustamente di diserzione)» in M. Barbonaglia, *Memoria del vuoto* in «Il Sole 24 ore Online» [http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnline4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2008/10/fois-memoria-del-vuoto.shtml?uuid=518bfb76-911d-11dd-89af-bfeff0c5b928&DocRulesView=Libero&refresh\\_ce=1](http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnline4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2008/10/fois-memoria-del-vuoto.shtml?uuid=518bfb76-911d-11dd-89af-bfeff0c5b928&DocRulesView=Libero&refresh_ce=1) (Data ultima consultazione 31 maggio 2016).

<sup>49</sup> G. Biondillo, *Memoria del vuoto*, cit.

<sup>50</sup> R. Carnero, *Padri e figli, dilemma inevitabile* in «La Domenica de Il Sole 24 Ore», 6 maggio 2012.

<sup>51</sup> M. Missiroli, *Il senso dell'elefante*, Parma, Guanda, 2012, p. 9.

Tuttavia la gravità del tono risulta smorzata dall'impiego di un parlato informale<sup>52</sup> (si notino in particolare la sintassi, l'uso dei tempi verbali e della punteggiatura) e dal *fulmen in clausula* espresso in un romagnolo dal tono stizzito. La parabola è insomma narrata da una voce onnisciente ma celata, un «world-maker»<sup>53</sup> che non promette salvezza a nessuno dei suoi personaggi, almeno non a quelli che credono ciecamente in una divinità in grado di palesarsi ai loro occhi.

Anche Simona Vinci pare particolarmente incline a far uso degli esordi rallentati; in *Come prima delle madri* (2003), romanzo di ascendenza morantiana fin dal titolo e dalla citazione del paratesto,<sup>54</sup> il lungo *Prologo* narrato in terza persona racconta come una tranquilla scampagnata riservi al giovane protagonista del romanzo una macabra scoperta. Nel momento del riposo pomeridiano dei familiari, infatti, camminando lungo il greto del fiume in secca, il ragazzo si imbatte in un cadavere dalla testa fracassata:

Ecco lo slargo, era arrivato. Tra le ciglia abbassate, il taglio del sole arrivò netto come una ferita. Sbatté le palpebre, le chiuse. Poi spalancò gli occhi.  
Disteso nel greto asciutto del fiume, a due passi di distanza, c'era un uomo. Un uomo disteso che dormiva. Era quasi nudo, addosso aveva solo un paio di pantaloni sdruciti. Le dita dei piedi scalzi, nere di polvere e fango, puntavano dritte verso il cielo. Una nuvola di mosche gli ronzava sopra e il ragazzo si chiese come facesse a dormire con quel frastuono nelle orecchie. Se non gli pizzicava la pelle con tutte quelle zampette che gli camminavano addosso. Era un sonno che faceva paura.<sup>55</sup>

Vinci, impropriamente considerata 'una cannibale'<sup>56</sup> alla pubblicazione della sua prima opera e nota per i richiami di genere al *thriller* psicologico e al *noir*, sembra confermare, fin dall'esordio, un'adesione a questi due 'filoni' narrativi, ravvisabile sia nell'attenzione ai dettagli raccapriccianti del corpo sia nell'atmosfera misteriosa e tesa:

Gli girò attorno lentamente e allora vide che l'uomo non stava dormendo. Aveva il cranio fracassato. Il sangue aveva imbrattato le pietre fossili e si era raggrumato nelle volute di una grossa conchiglia. Aveva sporcato le foglie dei bassi cespugli che le circondavano e si era asciugato, fino a diventare

<sup>52</sup> «La prosa che si rifà al parlato, per riuscire nei suoi intenti, non può insomma avere nulla di ingenuo o spontaneo, ma deve essere il frutto di una consapevole ricerca stilistica» in L. Matt, *Narrativa in Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, a cura di A. Afribo e E. Zinato, cit., p. 122.

<sup>53</sup> P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 225.

<sup>54</sup> «[...] beati, come prima delle madri, quando / tutto il sangue terrestre è ancora una vena del mare.» E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini* in Id., *Opere*, a cura di C. Cecchi-C. Garboli, vol. II, Milano Mondadori, 1990, p. 121.

<sup>55</sup> S. Vinci, *Come prima delle madri*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 4-5.

<sup>56</sup> Cfr. S. Cesari, *Dopo i cannibali* in «Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione», 4 giugno 2003, <http://www.carmillaonline.com/2003/06/04/dopo-i-cannibali/> (Data ultima consultazione 27 maggio 2016); P. Di Paolo, *Simona Vinci. La zona d'ombra* in in «L'Unità», 18 agosto 2012 (ora disponibile al link <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/2450000/2447023.xml?key=Paolo+Di+Paolo+Dipaolo.Paolo%40Gmail.Com&first=1&orderby=1&f=fir> (Data ultima consultazione 27 maggio 2016); E. Grassi, *Simona Vinci. Dell'anima non si sa niente. Intervista* in [http://www.oblique.it/images/interviste/intervista\\_vinci.pdf](http://www.oblique.it/images/interviste/intervista_vinci.pdf) (Data ultima consultazione 27 maggio 2016).

quasi nero. [...] L'uomo non aveva più una faccia. Solo una poltiglia rossa e bianca. I lineamenti erano appiattiti, dalla carne spappolata sporgeva un unico frammento di osso bianco e lucido. Il naso, forse. Qualcosa all'improvviso brillò tra il rosso. Un bagliore. Come si mosse per avvicinarsi a guardare, si spense. Cercò ancora, e finalmente lo vide. Era un dente d'oro.<sup>57</sup>

Tuttavia la narrazione acquisisce, nel corso dei capitoli successivi, i tratti di un *Bildungsroman* sulla violenza storica della seconda guerra mondiale, a tratti debitore di Calvino e Morante per l'adozione del punto di vista infantile.<sup>58</sup> Il Prologo, in questo caso, suggerisce come «la relazione tra genere letterario e modalità di *incipit*»<sup>59</sup> non sia così lineare e scontata: il ricorso a 'esche' di genere costringe il lettore a un dispendio di tempo e di energie per 'ritarare' l'iniziale patto narrativo, fatica che, tuttavia, verrà ripagata dal piacere estetico dell'incontro con il testo.

Altrettanto depistante è il «vezzo, tutto metaletterario e così tipico di Siti, di introdurre due incipit alternativi [...] che verranno entrambi lasciati senza seguito».<sup>60</sup> In *Resistere non serve a niente* (2012) si susseguono,<sup>61</sup> infatti, due esordi: un apologo, in corsivo, dal titolo *Prima e dopo, per sempre* e un saggio, in carattere Tahoma, intitolato *La prostituzione percepita*. Solo in apparenza questi costituiscono un «inizio balbettante»,<sup>62</sup> come dichiara il narratore in prima persona: infatti, sono legati a filo doppio con la vicenda di cui sarà protagonista Tommaso Aricò, «ricco bankster d'assalto»<sup>63</sup> che commissiona al Siti testimone e personaggio «la storia della propria ascesa sociale, garantendogli i denari, i materiali e i documenti anche psicologici per farlo».<sup>64</sup>

Nella prima 'falsa partenza' dell'opera si rappresenta l'uccisione di un malavitoso considerato un traditore dal clan; la scena avviene all'interno di un caseificio sperduto nella campagna laziale e mima il giustizialismo 'casereccio' di tante narrazioni di genere «a tema criminale» che finiscono per rendere rassicurante e distanziante la narrazione sulla malavita organizzata:

In effetti, va puntualizzato come la narrativa a tema criminale - [...] dalla metà degli anni Duemila in poi - abbia espresso più limiti che potenzialità sociali del genere. Essenzialmente si è imposto un

<sup>57</sup> S. Vinci, *Come prima delle madri*, cit., p. 5.

<sup>58</sup> Cfr. M. Jansen, *Il mondo salvato dai ragazzini: un'ottica infantile sulla guerra e sulla violenza in Come prima delle madri di Simona Vinci* in «Cahiers d'études italiennes», 2005, n. 3, pp. 9-21.

<sup>59</sup> E. Suomela-härmä, *Gli incipit romanzeschi: definizioni e tendenze nella narrativa italiana di oggi*, cit., p. 13.

<sup>60</sup> M. R. Fadda, *Le voci di Walter Siti narratore e personaggio* in *La letteratura degli italiani, 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, a cura di G. Baldassarri-V. Di Iasio-P. Pecci-P. Pietrobon-F. Tomasi, Roma, Adi Editore, 2014, p. 3.

<sup>61</sup> W. Siti, *Resistere non serve a niente*, Milano, Rizzoli, 2012, pp. 9-17.

<sup>62</sup> Dichiara l'io-narrante quando il romanzo ha davvero inizio: «Mi scuso per l'inizio balbettante, prima il corsivo, poi il tahoma; ma non era questo il romanzo che avevo in testa. La condanna di Antonio Franchini (l'editor della Mondadori) a proposito del mio ultimo era stata esplicita, lapidaria nella sua rozzezza: «sei tornato a scrivere un libro per froci». Così m'ero proposto di non deludere più nessuno, avrei espulso l'eroticismo sessuale dal mio orizzonte letterario» W. Siti, *Resistere non serve a niente*, cit., p. 19.

<sup>63</sup> G. Simonetti, *La lettura e il male. Resistere non serve a niente* in «Allegoria», XXIV, 2012, n. 65-66, p. 179. (un estratto dal saggio è consultabile al link <http://www.leparoleele cose.it/?p=11253&> - Data ultima consultazione 28 maggio 2016).

<sup>64</sup> *Ibidem*.



modello di poliziesco dal basso tasso di problematicità, basato sulla costante rielaborazione dell'indagatore più o meno istituzionale e delle possibilità date dal meccanismo della *detection* [...]. Temi e problemi d'attualità quali immigrazione, crimine organizzato, traffico di droga ecc. non mancano in questo tipo di romanzo, sono però generalmente "innestati" sul corpo narrativo senza che vengano sviluppati in maniera articolata fino a rivelarne l'incidenza profonda nel tessuto sociale.<sup>65</sup>

Nel caso di Siti l'esecuzione viene narrata con secchezza e verosimiglianza, pur ricalcando i più vieti luoghi comuni sull'argomento:

Viene avanti il volontario, l'esecutore che deve riscattarsi; sputa due volte per terra e calpesta i propri sputi. Quando è alle spalle del condannato estrae dalla tasca la corda cerata, una di quelle con cui si appendono i caciocavalli [...]. Un rivolo sottile di sangue esce dall'orecchio sinistro del garrotato; con fretta forse eccessiva si affollano in parecchi a controllare. Temendo che il cadavere si irrigidisca, o più probabilmente per sfregio, gli tolgono pantaloni e mutande mentre ancora sta seduto; nessuno ride più, si guardano per confermarsi l'un l'altro di essere nel giusto.<sup>66</sup>

Nel brano lo scarto da un tipo di narrazione prevedibile e stereotipata, rispetto alla quale Siti vuole prendere evidentemente le distanze,<sup>67</sup> avviene nel lapidario e lucido giudizio espresso nei confronti del regolamento di conti: «infamia e espiazione si accavallano per dare somma zero».<sup>68</sup> Inoltre viene inserita una scena caratterizzata dal cinismo dei sicari; uno di questi fa il verso, infatti, alle parole pronunciate durante le esequie da Rosaria Schifani, vedova dell'agente ucciso nell'attentato a Giovanni Falcone:

Approfittando del siparietto uno dei più buffoni sale sulla seggiola e declama, mimando un microfono, «io vi perdóno, ma voi dovete mettervi in ginocchio, tutti, in ginocchio...» - fa la voce da castrato o da donna, parodiando l'accento siciliano; poi finge di svenire tra le braccia e le risate degli altri.<sup>69</sup>

Il secondo prologo, *La prostituzione percepita*, un breve saggio apparso in precedenza su un quotidiano

<sup>65</sup> M. Amici, *La narrativa a tema criminale: poliziesco e noir per una critica politica* in *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, a cura di C. Boscolo e S. Jossa, cit., pp. 147-148.

<sup>66</sup> W. Siti, *Resistere non serve a niente*, cit., p. 10.

<sup>67</sup> «L'ipotesi che qui si propone è che i generi della letteratura a tema criminale abbiano naturalmente intercettato esigenze diffuse e soddisfatto bisogni narrativi esaltati da un simile contesto, quelli di un pubblico/audience introdotto a un eccezionale ampliamento della sfera dell'illegalità. [...] Questo genere di considerazioni circa l'*appeal* della narrativa a tema criminale e del poliziesco in particolare, si sposa naturalmente con un altro aspetto a cui spesso critici o studiosi del fenomeno fanno riferimento: la vocazione sociale di tale narrativa» M. Amici, *La narrativa a tema criminale: poliziesco e noir per una critica politica* in *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, a cura di C. Boscolo e S. Jossa, cit., pp. 136-137.

<sup>68</sup> W. Siti, *Resistere non serve a niente*, cit., p. 10.

<sup>69</sup> Ivi, p. 9.

Modi e forme dell'invenzione

autonomamente,<sup>70</sup> anticipa il nodo tematico su cui è costruito l'intero romanzo, quello dell'incrocio tra denaro e biopoteri:

Più il denaro e il lusso vengono investiti di sovrasensi metafisici, più il cosmo, come illustra la parabola etologica [...], viene ridotto a carcere e biologia – carcere autoimposto e biologia 'in situazione', sottoposta agli stimoli di misteriosi scienziati nell'ombra.<sup>71</sup>

Il tema più rilevante del libro, vale a dire la mutazione mercificata dei corpi nella contemporaneità, viene anticipato al lettore mediante il resoconto dell'esperimento effettuato sulle scimmie cappuccine volto a mostrare la tendenza di queste «alla cessione del proprio corpo in cambio di un bene».<sup>72</sup> I risultati del test vengono in seguito estesi dal mondo animale a quello delle *escort*:

Nell'universo delle escort, e nella zona di alta gamma della Rete, è davvero il corpo quello che si vende? Molti pensano che sia piuttosto l'immagine, tant'è vero che il medesimo corpo, quando è valorizzato da foto o passerelle o tivù, aumenta di prezzo; e le donne (o gli uomini) che si vendono lo sanno talmente bene che affollano le palestre per migliorare la loro immagine assai più che le loro prestazioni sessuali. Il valore d'uso della merce (l'atto sessuale) è largamente superato dal suo valore di scambio, come icona del lusso e status symbol. E dunque si paga il lavoro che è stato necessario per produrre la merce, compreso il trasporto (vedi il successo di molte escort esotiche, che portano con sé il brivido di lingue e Paesi lontani).<sup>73</sup>

Pertanto sia l'uno che l'altro incipit preparano e anticipano, ritardandola, la vicenda di Aricò, figlioccio di un 'Padrino' per conto del quale diviene '*trickster*' della finanza abilissimo nel riciclaggio di denaro sporco:

L'ambiente che esploriamo attraverso Tommaso Aricò è quello della finanza internazionale, investigata nei suoi nessi organici con il mondo del crimine organizzato: un rapporto che non è più di semplice e occasionale alleanza, ma di vera e propria complementarità, di collaborazione anche filosofica.<sup>74</sup>

La contiguità tra finanza, malavita organizzata e prostituzione, intensificatasi e innalzata di livello nella contemporaneità, viene rappresentata nel romanzo di Siti in «strutture dense, fatte di strati, parallelismi,

---

<sup>70</sup> L'articolo è stato pubblicato con il titolo *Il corpo delle scimmie* su «Il Foglio quotidiano» il 27 maggio 2011 ed è reperibile nella sua prima versione al link [http://www.ilfoglio.it/articoli/2011/05/27/il-corpo-delle-scimmie\\_1-v-109241-rubriche\\_c368.htm](http://www.ilfoglio.it/articoli/2011/05/27/il-corpo-delle-scimmie_1-v-109241-rubriche_c368.htm) (Data ultima consultazione 10 giugno 2016).

<sup>71</sup> G. Simonetti, *La lettura e il male. Resistere non serve a niente*, cit., p. 183.

<sup>72</sup> A. Casadei, *La globalizzazione vista dalla borgata-Italia: su Resistere non serve a niente* in «Narrativa», a cura di G. Colucci, 2014, n. 35-36, p. 271.

<sup>73</sup> W. Siti, *Resistere non serve a niente*, cit., pp. 12-13.

<sup>74</sup> G. Simonetti, *La lettura e il male. Resistere non serve a niente*, cit., p. 183.

corrispondenze; di legami che creano e moltiplicano i livelli di senso».<sup>75</sup>

Anche *La vita in tempo di pace* (2013) di Francesco Pecoraro si apre su un lungo Prologo digressivo che, mentre evidenzia i tratti caratteriali del protagonista Ivo Brandani - un ingegnere nevrotico, ossessionato «dal senso della catastrofe»<sup>76</sup> - anticipa con una prolessi la sua sorte:

Forse da qui era passato un antenato della *Naegleria fowleri* che avrebbe ucciso l'ingegner Brandani. Forse l'ameba fatale proveniva dalle acque stagnanti del Centro Europa, annidata nell'organismo di un guerriero di professione che ne sarebbe morto di lì a poco nella sua tenda, senza poter vedere la meraviglia di cui si diceva, la grande chiesa di Santa Sofia, costruita quasi mille anni prima. Oppure era già nei tessuti di un mercenario nordafricano o di uno schiavo nero addetto ai cavalli del Sultano.<sup>77</sup>

Il *Leitmotiv* serpeggiante nel Prologo è il tema del disfacimento, rappresentato allegoricamente dalla caduta di Costantinopoli del 29 maggio 1453: l'«inconcepibile trapianto di civiltà»<sup>78</sup> realizzatosi da quel momento storico in poi non è che un caso emblematico, per Brandani, del «normale picco di sopraffazione e assoggettamento»<sup>79</sup> che domina l'universo dagli essere meno evoluti - «pidocchi, tenie, amebe, plasmodi, zecche, vermi»<sup>80</sup> - fino all'uomo. Quest'ultimo, in particolare, vive nella superbia di essere «al di fuori e al di sopra delle vite infime e repellenti»,<sup>81</sup> mentre proprio da queste può venire annientato, come capiterà allo stesso Ivo:

*Homo*, che si considera al di fuori e al di sopra del brulichio delle vite infime e repellenti, che si conferisce un'anima e un destino ultraterreno, è anche lui un universo in cui sopravvivere e proliferare. Ed è tale anche per altre specie di amebe, che possono infestare a migliaia le anse del nostro intestino, ulcerandone le parti, lesionandone i tessuti fino a sfondarli, per penetrare ovunque, nel fegato come negli organi uro-genitali, utilizzandoci come fonte di nutrimento, come habitat dove risiedere nei secoli che sono durati i tempi passati, che dureranno i tempi futuri.<sup>82</sup>

Nel caso di Pecoraro il Prologo, dall'andamento saggistico, preannuncia al lettore il sostanziale nichilismo del protagonista e la cinica accettazione della vulnerabilità del genere umano, rappresentata agli antipodi delle 'magnifiche sorti e progressive'; come è stato scritto, infatti, nel giro di poche pagine introduttive

Ci è stata presentata la nevrosi del protagonista [...], e ci è stata offerta la chiave per interpretare una vicenda che, capitolo dopo capitolo, e soprattutto crollo dopo crollo, verifica con precisione

---

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, Milano, Salani, 2013, p. 9.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

scientifico una implacabile morale neodarwiniana.<sup>83</sup>

Dunque, nell'epoca dell'«estetica della velocità»<sup>84</sup> l'esordio rallentato sembra assolvere a diverse funzioni:<sup>85</sup> anticipare, seppur ellitticamente, temi, motivi e stile del romanzo; attivare «una serie di schemi percettivi»<sup>86</sup> in grado di mettere a fuoco gli 'esistenti' (personaggi e spazio, *in primis*); promettere una strategia narrativa per poi intraprenderne un'altra,<sup>87</sup> lasciare dei *blanks*,<sup>88</sup> dei vuoti da riempire. Sono tutte modalità che, mentre richiedono un investimento di energie mentali da parte del lettore, mettono concretamente alla prova la *narrativehood* di un romanzo.<sup>89</sup>

### 3.1.2. Mediazione narrativa della prima persona

La *situazione narrativa in prima persona* presuppone che esista una relazione di omologia tra mondo del narratore e mondo dei personaggi. Il narratore – chi dice *io* – è parte attiva dello *storyworld*, posto sullo stesso livello dei personaggi: è, in altri termini, del tutto personificato, *embodied* (con Stanzel, «un Ich mit Leib», qualcosa come un “io corporeizzato”).<sup>90</sup>

Stanzel interpreta il rapporto tra l'io narrante e l'io narrato come una relazione 'bilanciata' in cui il primo, ormai anziano e saggio, ricostruisce e giudica i fatti vissuti in gioventù da un io inesperto e incauto, fornendo alcune informazioni relative al suo stato attuale: il modello romanzesco italiano che per eccellenza sembra

---

<sup>83</sup> G. Pedullà, *La vita in tempo di pace di Francesco Pecoraro* in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», 13 febbraio 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=13823> (Data ultima consultazione 31 maggio 2016).

<sup>84</sup> G. Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996 – 2006)*, cit., p. 97.

<sup>85</sup> Si segnalano di seguito, a titolo di esempio, altri interessanti esempi di esordi rallentati: W. Siti, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2008; L. Funetta, *Dalle rovine*, Roma, Tunuè, 2015; S. Vinci, *La prima verità*, Torino, Einaudi, 2016. Nel caso di quest'ultimo romanzo si registra la presenza di ben tre prologhi, ciascuno dei quali titolato (*Non ti scordar di me – L'ultimo a morire è il corpo – Luce delle anime e dei corpi nostri*), volti a segnare i molteplici filoni narrativi che si intrecciano e si riannodano nel corso della narrazione.

<sup>86</sup> P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p.181 e ss.

<sup>87</sup> «L'incipit – come le regole stampate sul retro di cartone delle scatole che contengono giochi – pare stabilire il funzionamento del testo. A differenza degli altri giochi, il corpo del testo offre però la possibilità di rinegoziare, violare o ridicolizzare ciò che è stato pattuito anche solo poche pagine prima» A. Nemesio, *Le prime parole. L'uso dell'«incipit» nella narrativa dell'Italia unita*, cit., p. 44.

<sup>88</sup> «Ogni volta che il lettore colma gli spazi vuoti, la comunicazione comincia. I vuoti funzionano come una specie di cardine sul quale gira tutta la relazione testo-lettore. Ne segue che i blanks strutturati del testo stimolano ad eseguire il processo di rappresentazione nei termini stabiliti dal testo. [...] i blanks lasciano aperte le connessioni fra le prospettive del testo, e così spronano il lettore a coordinare queste prospettive: in altre parole, essi inducono il lettore ad eseguire operazioni fondamentali all'interno del testo.» W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 249

<sup>89</sup> Cfr. P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 261 e ss. In particolare si legge a p. 263, nota 1: «Se la narratività (ingl. *narrativity*) è una realtà variabile quantitativamente e qualitativamente, per cui posso dire che un testo ha un tasso maggiore o minore di narratività, *narrativehood*, invece, è l'essere narrativo di un testo nella sua totalità. Qualsiasi testo (verbale o audiovisivo indifferentemente) o manifesta la *narrativehood* o non la manifesta: l'opposizione è binaria.»

<sup>90</sup> F. Pennacchio, *Approfondimenti II. La teoria del racconto di Franz Stanzel* in P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 222.

esemplificare questa tipologia è il romanzo di Nievo, *Le confessioni di un italiano*. Tuttavia, in alcuni studi successivi lo studioso ha messo a fuoco anche situazioni ‘sbilanciate’ in cui uno dei due ‘io’ predomina rispetto all’altro. In particolare nel corso del secondo Novecento si moltiplicano a dismisura, per Stanzel, i casi in cui predomina l’io narrato (basti pensare, a titolo d’esempio, a *Il giovane Holden* (1951) di Salinger):

Consustanziale a questo progressivo avvicinamento tra io narrante e io narrato è l’enfasi posta sulla soggettività – meglio sull’interiorità del protagonista. In altri termini, quanto è narrato nei romanzi [di questo tipo] viene per lo più filtrato attraverso la coscienza (o lo sguardo) di un personaggio riflettore. Due, secondo Stanzel, sono le tecniche che consentono di ottenere questo effetto. Il *monologo interiore* (e più radicalmente il *flusso di coscienza*) oppure il cosiddetto *camera-eye*<sup>91</sup>.

Questo tipo di mediazione narrativa è probabilmente la più diffusa nei romanzi dell’estremo contemporaneo: la narrazione in prima persona si configura quasi sempre come proiezione di un io concentrato su se stesso, attento alla propria interiorità, teso a restituire il presente o un passato rivissuto come “in simultanea”.<sup>92</sup>

Un caso di io narrante pressoché coincidente con l’io narrato è quello del protagonista de *Il dipendente* (1995) di Sebastiano Nata, «romanzo breve steso alla maniera di un verbale o di un memoriale autobiografico». <sup>93</sup> Il racconto della progressiva alienazione di un giovane manager, sempre più schiacciato tra *target* aziendali e brutali logiche neoliberiste, ha riproposto nella letteratura italiana contemporanea il tema del lavoro, ben prima della cosiddetta stagione dell’epica del precariato. Dopo una lunga rimozione,<sup>94</sup> la rappresentazione del lavoro torna «come una zona liminale, ancora in gestazione nell’immaginario»<sup>95</sup> e declinato in termini di distacco traumatico dall’iniziale adesione passionale del protagonista.<sup>96</sup>

Nel lungo incipit, che può a ragione essere considerato il racconto breve di un’odierna esistenza fallimentare, il narratore intradiegetico offre le coordinate necessarie a seguire la sua storia; sia la vita professionale sia

<sup>91</sup> Ivi, p. 233. Giovannetti definisce *camera eye* il tipo di focalizzazione narrativa ‘alla Hemingway’ in cui ‘l’occhio che cammina’ registra in maniera impassibile quello che ha di fronte. Si tratta, in buona sostanza, di quella focalizzazione esterna che si è particolarmente diffusa nei racconti dagli anni Sessanta in poi. Tuttavia in un successivo articolo lo studioso mette in discussione tale concetto narratologico coincidente, secondo la canonica formulazione genettiana, con un narratore eterodiegetico a focalizzazione esterna o, per dirla con Stanzel, con un “personaggio-riflettore”. Sulla base delle sue ricerche, lo studioso ipotizza che il *camera eye* corrisponda, più che a un «mero ricettore passivo», a «un narratore costretto a vivere dentro una contraddizione: padrone della temporalità (il *teller* non limitato dalla spazialità è infatti in grado – per definizione – di gestire meglio la diacronia), è però anche dotato di una soggettività corporeizzata, attraverso la quale i fatti ‘passano’». Cfr. P. Giovannetti, *Il digitale del romanzo. Primi appunti sulla narrativa “camera eye”* in *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, a cura di L. Esposito – E. Piga, A. Ruggiero, «Between», IV, 8, 2014, p. 21 <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1345> (Data Ultima Consultazione 09/09/2016).

<sup>92</sup> P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 215.

<sup>93</sup> M. Raffaelli, *I fascisti di sinistra e altri scritti sulla prosa*, Torino, Aragno Editore, 2014, pp. 195-196.

<sup>94</sup> Cfr. Ivi, p. 150.

<sup>95</sup> E. Zinato, *Il lavoro non è (solo) un tema letterario: la letteratura come antropologia economica* in *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet Studio, 2015, p. 77.

<sup>96</sup> Cfr. M. Marsilio, *Dalla sconfitta operaia all’immaterialità del comando: la dialettica servo/padrone nelle prose degli anni Zero* in «La critica sociologica», vol. L, 2016, n. 199, pp. 129-140.

quella affettiva appaiono fin dalle prime righe segnate dalla sconfitta, nonostante la resistenza che Michele Garbo intende opporre:

L'ho sempre detto. Per me gli spogliarelli sono come le corride per Hemingway. Solo che dopo quello che m'è capitato sul lavoro e con Laura anche lì non me la godo. Partecipo niente. Mi distraigo. Una catastrofe. Arriveranno tempi migliori però. La grande rivincita di Michele Garbo. I giochi sono appena iniziati. Io mi piego ma non mi spezzo.<sup>97</sup>

La figura di Ben, il suo superiore, domina tutta la prima parte del paragrafo, suscitando odio e rabbia: rimandando anche a un'alterità dovuta alla differente nazionalità («grugno fiammingo [...] Il ciuffo biondo cenere al vento di Bruxelles»),<sup>98</sup> la figura di 'quadro' aziendale che domina su Michele sembra amplificare potenza e protervia in virtù della distanza da cui opera. È come se la sua assenza dalla sede romana della Transpay lo rendesse per questo al contempo più influente e invisibile, e lo destinasse, perciò, a essere il naturale destinatario di aggressivi desideri di rivalsa:

Cancellargli per sempre quel ghignetto. Gran soddisfazione. Ecco, per Ben ci vorrebbe un giapponese. Un capo giapponese voglio dire. Quelli non li fotte nessuno. Lo metterebbero in riga. Al primo sgarro, zac. [...] Croce sopra. Vicenda conclusa. Normale. [...] Ben avrà pane per i suoi denti. Anzi dovrà ubbidire come un cagnetto che appena preso a calci guaisce e poi si mette a cuccia. Cuccia, Ben, cuccia.<sup>99</sup>

Non mancano poi, nella parte successiva del testo, riferimenti ai disastrosi antefatti di ordine esistenziale e affettivo della vita di Michele: il fallimento di ben due relazioni amorose lo costringono a vivere in una stanza d'albergo e a fare i conti con la lontananza della figlioletta trasferitasi in Brasile con la madre e la mancanza di veri amici.<sup>100</sup> Lo «stile teso, senza respiro, claustrofobico»<sup>101</sup> mima tanto l'affanno dell'io-narrante, volto a reggere i ritmi del capitalismo finanziario contemporaneo, quanto la sua solitudine esistenziale: il richiamo in apertura a Hemingway, ripreso più volte nel corso del romanzo con cenni ad *Addio alle armi*,<sup>102</sup> mira a istituire identificazione tra due realtà in apparenza tanto lontane, la guerra e la finanza, con un medesimo

---

<sup>97</sup> S. Nata, *Il dipendente*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 11.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> Ivi, pp. 11-12.

<sup>100</sup> Si leggano i seguenti brevi brani: «Bello schifo non avere un posto dove allungare le ossa nella propria città»; «Conosci una brasiliana. La porti in Italia. La sposi. Avete una bambina. Dopo tre anni ci litighi. La lasci tornare in Brasile con Maria. Maria che è pure figlia tua, Michele. Sangue nostro. E non la vediamo più. Solo d'estate. Poi risparisce in un Paese straniero»; «Sarebbe una storia degna d'un racconto dettagliato a un amico. Ad avercelo. Perché dopo i trent'anni gli amici non esistono più» Ivi, pp. 12-13.

<sup>101</sup> P. Chirumbolo, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino Editore, 2013, p. 39

<sup>102</sup> «Sono fuori dai giochi. Come questo vecchio seduto sulla panchina [...] Legge beato. Vediamo. Che libro è? *Addio alle armi*. Anche lui Hemingway. Un intenditore» S. Nata, *Il dipendente*, cit., p. 145.

«mondo crudele e impietoso».<sup>103</sup>

Evocativo ed essenziale risulta, invece, l'incipit del romanzo di Bajani, *Se consideri le colpe* (2007); i precedenti libri dell'autore, *Cordiali saluti* (2005) e *Mi spezzo ma non m'impiego. Guida di viaggio per lavoratori flessibili* (2006) affrontavano, seppure attraverso la contaminazione di generi, la deformazione grottesca e l'ironia, il tema del lavoro. Anche in questo romanzo questo torna nel motivo della delocalizzazione della produzione in una Romania post-comunista in cui «i nostri connazionali travestiti da capitani d'industria»<sup>104</sup> esibiscono tracotanza e rozzezza, ma è destinato a fare da sfondo a una 'questione privata'. Un narratore intradiegetico giunge, spaesato, nell'aeroporto di questa «gigantesca terra delle ombre»,<sup>105</sup> dove, ad attenderlo, c'è uno sconosciuto:

Credo sia successo anche a te, la prima volta che sei arrivata qui. Che c'era un uomo, appena oltre la zona franca del recupero bagagli, che ti aspettava col tuo nome scritto sopra un foglio bianco.<sup>106</sup>

Il «dispositivo lirico del "tu"»,<sup>107</sup> di ascendenza poetica,<sup>108</sup> viene utilizzato in questo esordio nei riguardi di un'imprecisata interlocutrice, «vera protagonista sintattico-stilistica»<sup>109</sup> del romanzo; nelle ultime righe dell'incipit, il lettore comprende che la persona cui si fa delicato riferimento è morta e che l'io narrante è giunto in questa terra straniera per il suo funerale:

L'uomo che aspettava me premeva contro la transenna alzando il foglio più in alto di tutti, e più che una procedura d'accoglienza, con quei cartelli in aria, sembrava una manifestazione di dissenso. [...] Sopra c'erano scritti il tuo nome e il tuo cognome, come fossi tu a dover arrivare e non io che venivo fin lì per vederti finire sotto terra.<sup>110</sup>

Con una suggestiva dilazione di qualche pagina, si scoprirà che questa 'essenza-assenza' così amata dall'io-narrante, rimemorata con una «purezza lirica»<sup>111</sup> non scevra dal dolore dell'abbandono subito tanti anni prima, è la madre Lula. La strategia dell'incipit sta, dunque, in una conversazione che, nel giro di poche righe, rivela la sua natura di monologo: il ripiegamento soggettivo di questo giovane uomo senza nome promette

<sup>103</sup> P. Chirumbolo, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, cit., p. 40.

<sup>104</sup> G. Pedullà, *Ricercando una prosa per la società liquida* in «Alias», 17 novembre 2007 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 667.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> A. Bajani, *Se consideri le colpe*, Torino, Einaudi, 2009, p. 3.

<sup>107</sup> *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 647.

<sup>108</sup> «il mio 'tu' ha una matrice sostanzialmente poetica. Fino ai vent'anni non ho fatto altro che scrivere a seconde persone. E l'autore che ho più letto in assoluto è senz'altro Caproni, che ha un 'tu' particolarissimo...» *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 666.

<sup>109</sup> F. Cordelli, *Viaggio al termine del nuovo mondo chiamato Romania* in «Corriere della Sera», 1 dicembre 2007 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 667.

<sup>110</sup> A. Bajani, *Se consideri le colpe*, cit., p. 3.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

al lettore, fin dall'esordio, un percorso di ricerca e di comprensione nei confronti di una donna ambigua, sfuggente, trasferitasi a Bucarest inseguendo sogni di indipendenza economica e di ascesa sociale e lasciando in Italia il compagno e il figlio ancora bambino. Il tema della colpa, alluso nel titolo,<sup>112</sup> già nell'*incipit* sembra non comportare né condanna, né assoluzione.

Tra i romanzi dell'estremo contemporaneo vi sono anche casi 'ortodossi' di mediazione narrativa della prima persona (*die Ich Erzählsituation*) tra un io narrante maturo e un io narrato adolescente: a esempio la voce del protagonista di *Riportando tutto a casa* (2009) di Nicola Lagioia. Il libro affronta il tema del passaggio dall'adolescenza all'età adulta per il tramite del *Bildungsroman* e, nel caso specifico, rappresenta la ribellione di tre compagni di liceo alle logiche delle famiglie borghesi da cui provengono. L'*incipit* del romanzo anticipa con grande evidenza il contesto su cui si staglia l'intera vicenda: si tratta dei 'prodigiosi' anni Ottanta, dell'epoca del riflusso, dell'edonismo reaganiano. Fin dalle prime righe Lagioia sgrana davanti agli occhi del lettore i 'semi' narratologici e tematici di cui si compone il romanzo, in primo luogo il divario tra un assennato io narrante e un inconsapevole io narrato. Il punto di vista adulto sul preadolescente, a cavallo tra un'infanzia favolosa ancora popolata di romanzi d'avventura e un futuro incerto ma foriero di traumi, è marcato da alcune espressioni particolarmente significative e dall'uso dei tempi verbali:

Nella pioggia di messaggi che raggiunse la città l'ultima estate in cui avrei potuto battermi per dimostrare che la famosa mappa di Billy Bones aveva un fondo di verità, il rompicapo contenuto nel precedente articolo di giornale è il testo del più importante spot televisivo mandato in onda in quel periodo, lo stesso in cui *Amadeus* fece faville alla notte degli Oscar e il mio paese cessò di avere formalmente una religione di Stato. Ma io affrontai l'articolo con il distratto sentimento di superiorità che riservavo ai quotidiani: compresi a malapena che un attore di film western aveva vinto una battaglia elettorale al di là dell'oceano, chiusi le pagine del giornale e passai a leggere *L'isola del tesoro* per la terza volta consecutiva.

Già l'anno dopo, non avrei più avuto tempo per i libri: Vincenzo e Giuseppe sarebbero entrati nella mia vita con l'effetto di una tromba d'aria. Ma poi finirono per trascinarci nel baratro di rimpianti e notti insonni dal quale non sono ancora uscito.<sup>113</sup>

In secondo luogo il tema della capacità del mezzo televisivo, in quel decennio per la prima volta dirompente, di far entrare in cortocircuito cronaca e identificazione emotiva, miracolo e trauma,<sup>114</sup> viene preparata fin

---

<sup>112</sup> «Dal profondo a te grido, o Signore; / Signore, ascolta la mia voce. / Siano i tuoi orecchi attenti / alla voce della mia preghiera. // Se consideri le colpe, Signore / Signore, chi potrà sussistere? / Ma presso di te è il perdono: / e avremo il tuo timore.» *Salmo 130 (129) - De profundis* in *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2005, p. 1270.

<sup>113</sup> N. Lagioia, *Riportando tutto a casa*, Torino, Einaudi, 2011, p. 5

<sup>114</sup> «realtà e rappresentazione vivono osmoticamente in un rapporto di implicazione reciproca. [...] Si potrebbe parlare di un vero e proprio passaggio dal regime dell'azione a quello della comunicazione: è questa la tesi radicale esposta da Mario Perniola in un suo recente libro nel quale ha mostrato come, con l'avvento dei nuovi mezzi di comunicazione di massa, si sia sviluppata una percezione traumatica e miracolistica degli eventi collettivi poiché la loro 'verità effettuale' viene dispersa dopo essere stata sommersa "sotto una quantità enorme di parole e immagini trasmesse in tutto il



dall'esordio narrativo con la riproduzione dello *spot* elettorale di Reagan:

*C'è un orso nei boschi. Per alcuni è facilmente visibile. Altri non lo vedono affatto. Alcuni dicono che l'orso è addestrato, altri che è cattivo e pericoloso. Giacchè nessuno può sapere chi ha davvero ragione, non sarebbe bello essere forti quanto l'orso? Ammesso che ci sia, un orso...*<sup>115</sup>

Il romanzo generazionale che segna l'uscita di Lagioia dai moduli postmoderni delle prime prove narrative si configura, dunque, fin dall'incipit, come «una dettagliata illustrazione del processo che ci ha resi quello che siamo».<sup>116</sup>

A conferma della diffusa presenza della mediazione narrativa della prima persona nei romanzi dell'estremo contemporaneo, si segnalano tra i più originali anche *Bassotuba non c'è* (2009) di Paolo Nori,<sup>117</sup> che fin dalle prime righe presenta un «monologo verboso ed ossessivo perfettamente funzionale alla rappresentazione»,<sup>118</sup> *La caccia* (2013) di Laura Pugno<sup>119</sup> che subito immette nel caso singolare di un contatto telepatico tra due fratelli, Nord e Mattias, la cui «esperienza del mondo passa esclusivamente per la sollecitazione delle facoltà percettive»<sup>120</sup> in una dimensione post-umana attraversata da una violenza arcaica e misteriosa; *Il grande animale* (2016) di Gabriele Di Fronzo<sup>121</sup> il cui incipit netto ed essenziale anticipa il tema del romanzo: la voce narrante, quella di un tassidermista meticoloso e solitario, chiarisce fin da subito che il vuoto della morte può essere vinto solamente imbalsamando dei ricordi scarnificati e ridotti all'essenziale.

La situazione narrativa in prima persona (*die Ich Erzählsituation*) pare dunque dominante nei romanzi dell'estremo contemporaneo, essendosi ormai affermato e consolidato come «ingranaggio principale della macchina romanzesca»<sup>122</sup> lo jamesiano 'punto di vista ristretto':

non più lo sguardo affidabile del narratore tradizionale, ma quello limitato, parziale, idiosincratico di un personaggio al quale viene demandato il compito di fornire al lettore un resoconto attendibile di quanto vede, sente, capisce. [...] Non solo niente più onniscienza, ma neppure attendibilità; nessuna certezza che questo centro di coscienza privilegiato della cui "visione", "concezione" o "interpretazione" dei fatti il lettore è obbligato a fare uso, possa o voglia proporgliene un resoconto

---

mondo» G. Vitello, *Gli "anni di piombo" nella narrativa italiana del nuovo millennio. Il tempo materiale di Giorgio Vasta in Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, cit., p. 319.

<sup>115</sup> N. Lagioia, *Riportando tutto a casa*, cit., p. 5.

<sup>116</sup> M. Di Gesù, *Tutto iniziò negli anni Ottanta* in «Giudizio Universale», 4 febbraio 2010 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 219.

<sup>117</sup> P. Nori, *Bassotuba non c'è*, Milano, Feltrinelli, 2009, pp. 9-10.

<sup>118</sup> L. Matt, *Narrativa in Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, a cura di A. Afriso e E. Zinato, cit., p. 127.

<sup>119</sup> L. Pugno, *La caccia*, Milano, Salani, 2013, pp. 13-14.

<sup>120</sup> L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, cit., pp. 32-33.

<sup>121</sup> G. Di Fronzo, *Il grande animale*, Roma, Nottetempo, 2016, p. 9.

<sup>122</sup> A. Stara, *L'avventura del personaggio*, cit., p. 159.

plausibile.<sup>123</sup>

### 3.1.3. Mediazione narrativa della terza persona

La riflessione teorica di Stanzel è utile anche per fare il quadro sulla narrazione in terza persona (*die auktoriale Erzählsituation*). L'aggettivo «auktoriale» è utilizzato a «indicare un narratore che gode di tutte quelle facoltà spesso associate alla figura dell'autore reale»: <sup>124</sup>

il narratore autoriale è in grado di muoversi nel tempo, retrocedendo nel passato o spostandosi nel futuro tramite slanci prolettici; ha il potere di comprimere, selezionare ed eventualmente commentare la materia narrativa; soprattutto ha la facoltà di leggere nella mente dei personaggi (*mindreading*).<sup>125</sup>

Per quanto da un narratore di questo tipo ci si aspettino *tout court* l'onniscienza e l'accesso diretto all'interiorità dei personaggi, va viceversa notato come esista una differente gradualità con cui può far sentire la sua voce nel racconto; a seconda della distanza dalla quale narra e della localizzazione dello sguardo,

il narratore può infatti rendere tangibile la propria presenza, al limite palesandosi – è il caso del *Tom Jones* di Fielding – come del tutto *personificato*; dall'altro può invece decidere di dissimularla, lasciando sulla superficie del testo solo pochissime tracce di sé.<sup>126</sup>

Un narratore extradiegetico di quest'ultimo tipo è quello del romanzo *Sirene* (2007), di Laura Pugno, considerato da alcuni «il miglior romanzo distopico della letteratura italiana più recente». <sup>127</sup> Contaminando alcuni elementi di genere propri della *science fiction* con i manga giapponesi,<sup>128</sup> la scrittrice rappresenta una

---

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> F. Pennacchio, *Approfondimenti II. La teoria del racconto di Franz Stanzel* in P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 224.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 225.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 230. Di passaggio si fa notare come, nella teorizzazione sulla finzione letteraria di Käte Hamburger, basata sull'esclusività della narrazione in terza persona, venga negata la presenza di un narratore: «Non esiste un narratore "immaginario" che – come evidentemente si pensa – sarebbe da concepire come una proiezione dell'autore, anzi come «una figura creata dall'autore» (F. Stanzel); non esiste nemmeno nei casi in cui questa immagine è evocata con l'inserimento di espressioni retoriche quali io, noi, il nostro eroe ecc. [...] *C'è soltanto l'autore e il suo racconto*» K. Hamburger, *La finzione narrativa*, cit., p. 39 (Corsivo nel testo)

<sup>127</sup> L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, cit., p. 32.

<sup>128</sup> «Qualche traccia delle mie letture per questo libro: i manga della «Saga della Sirena» di Rumiko Takahashi, vale a dire *Il bosco della Sirena*, Storie di Kappa 44/1998; *Il segno della Sirena*, Storie di Kappa 45/1998; *La maschera della Sirena*, Storie di Kappa 46/1998, tutti Edizioni Star Comics; *La stirpe della Sirena* di Sa-toshi Kon, Storie di Kappa 47/1998 sempre Star Comics; *Happiness. A Survival Guide for Art and Life*, catalogo della mostra al Mori Art Museum di Tokyo, Roppongi Hills Mori Tower, 18 ottobre 2003 - 18 gennaio 2004, a cura di David Elliott e Pier Luigi Tazzi, Nissha Printing Kyoto/Tokyo 2003; un articolo-intervista di Federico Rampini a Renzo Piano, *Un Piano per il Pacifico*, «la Repubblica», 14 marzo 2005, p. 33; due articoli usciti su «Alias»: *A Sirene spiegate* di Meri Lao, 13 dicembre 2002, e *Balla con gli dèi* di Patrizia Giancotti, 14 maggio 2005; sull'umami, lo studio di Tomaso Papi nel sito [www.umami.it](http://www.umami.it)» L. Pugno, *Sirene*, Torino, Einaudi, 2007, p. 147.

perturbante riedizione del mito delle sirene che costituisce un suo implicito giudizio su una futuribile *impasse* della civiltà umana:

Il passaggio di testimone a un'altra specie a cui affidare la gestione del mondo è una *via d'uscita* dall'umano, dalle impasse della sua civiltà, ma anche una sua realizzazione superiore, un superamento, un autoannullamento e una paradossale salvezza.<sup>129</sup>

Il narratore, mimetizzando la propria presenza e adottando il punto di vista di Samuel, delinea accuratamente fin dall'incipit lo spazio del racconto, un allevamento di sirene in cui la presenza umana si è diradata per effetto del particolare melanoma diffusosi tra la popolazione, «qualcosa di più di una proliferazione impazzita di cellule».<sup>130</sup>

Samuel salì sulla piattaforma che sovrastava le vasche e aprì uno degli armadietti. Si tolse la tuta col logo western standard della yakuza – una *y* stilizzata in un cerchio *enso*, che sembrava tracciata col sangue – e indossò la muta di neoprene.

Il bordo vasca era deserto, non c'era nessun altro nell'allevamento. Con l'epidemia di cancro nero, c'erano stati tagli al personale. Erano rimasti solo due sorveglianti, Samuel e Ken'nosuke, che lavoravano su turni, i tecnici veterinari e gli addetti alla macellazione della carne.<sup>131</sup>

Disseminando tra le righe dei «micro-moduli narrativi»<sup>132</sup> allusivi ai successivi sviluppi («La monta delle sirene stava per iniziare») e esibendo la «personalissima metabolizzazione della lingua italiana»<sup>133</sup> che Pugno realizza grazie alla sua familiarità con il linguaggio poetico, il narratore patteggia con il lettore l'intrusione in un mondo postumo, in cui la sopravvivenza dell'uomo è pericolosamente minacciata, le «perturbanti sirene-vagine»<sup>134</sup> offrono carne prelibata e l'eutanasia viene praticata ai malati dai loro stessi familiari, come suggerisce il seguente *flashback*:

Sadako era morta l'anno prima, a diciassette anni. In piena estate, quando il cancro nero era più

<sup>129</sup> T. Scarpa, *Sirene* in «Il primo amore», 23 maggio 2007 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 292.

<sup>130</sup> L. Pugno, *Sirene*, cit. p. 4.

<sup>131</sup> Ivi, p. 3.

<sup>132</sup> M. Curcio, *Il gioco dell'incipit: il racconto in sé* in *Le forme della brevità*, a cura di M. Curcio, cit., p. 29.

<sup>133</sup> N. Lagioia, *Il disincanto delle Sirene di Underwater* in «Il Riformista», 23 giugno 2007 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 293. Lo stesso curatore dell'antologia dichiara a proposito dello stile di Pugno: «Un lavoro anche in questo caso in sottrazione, teso a scolpire via ogni elemento di contorno per andare all'osso vulnerante dell'immagine psichica» Ivi, p. 274.

<sup>134</sup> «Laura Pugno insomma ha arricchito il già immenso catalogo di sirene della letteratura universale con le sue perturbanti sirene-vagine, oggetto del desiderio che ammalia e rende furioso un mondo esclusivamente maschile, nel quale il potere è sadismo e tutta la tecnologia residua è una specie di immensa macchina della tortura» E. Trevi, *Da Laura Pugno dettagli oscuri di un medioevo apocalittico* in «il manifesto», 12 luglio 2007 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 294.

feroce. [...] Samuel aveva dei dreadlocks biondi lunghi fino alla vita. Il giorno in cui aveva iniettato l'eutanasia a Sadako, si era rasato a zero. Sadako non avrebbe voluto questa forma di omaggio. Un cranio rasato significa cancro nero quasi certo, cominciando dalla testa, soprattutto in un fototipo I. Ma Sadako era morta.<sup>135</sup>

Samuel appare da subito come un personaggio che ha rinunciato alla vita e che è tentato di distruggere il fragile universo che lo circonda («Se Samuel avesse voluto distruggere tutto, poteva farlo»)<sup>136</sup> L'ambivalenza del protagonista, evidente fin dalle pagine d'avvio e che promana in tutto il racconto, è la chiave di lettura dell'intero romanzo: il passaggio di consegne tra un mondo umano e uno post-umano, nel quale «l'umano è dimenticato».<sup>137</sup>

Timbro e tono assai differenti assume la voce narrante nell'*incipit* di *Bianco* (2009) di Marco Missiroli dove il narratore «si limita a registrare impassibilmente quello che ha di fronte»<sup>138</sup> come se si trattasse di una ripresa cinematografica. È una situazione narrativa assimilabile alla focalizzazione esterna e può essere considerata debitrice della deissi vuota<sup>139</sup> tipica del racconto filmico:

Dove agisce una deissi vuota la modulazione dei contenuti a cui assistiamo nell'*incipit* di un testo si fonda su un racconto preesistente. Chi racconta nel cinema e nella televisione ci mette in contatto con qualcosa che quasi per definizione è già in corso e che riusciamo a capire collaborandovi attivamente. Lo spettatore entra nella storia senza mediazioni, incontra personaggi che sono in azione e non sono a lui spiegati se non attraverso i loro comportamenti: siamo dunque costretti a fare riferimento a qualcosa di esterno al testo.<sup>140</sup>

Nell'esordio di *Bianco* il lettore apprende, per l'appunto «senza mediazioni», che la vendita di un'abitazione, da tempo abbandonata, suscita profonda inquietudine tra gli abitanti di un quartiere di una cittadina del profondo Sud degli USA: «dei forestieri spezzarono ogni armonia faticosamente, sanguinariamente ricreata».<sup>141</sup> L'assenza del cartello che ne designava la disponibilità apre e chiude il breve capitolo come un evidente segnale d'allarme:

Per quattro anni il cartello era rimasto nella terra. Sparì quella mattina, qualcuno vide e disse non c'è più, altri invocarono il Signore e cominciarono a pregare. Dal bagno il vecchio non se ne accorse. Si grattava le mani sotto l'acqua gelida, il freddo le faceva livide mentre il caldo del Sud saliva lento. Si guardò le guance pendule nello specchio e la peluria d'argento sulla testa lucida. Fu allora che

---

<sup>135</sup> L. Pugno, *Sirene*, cit., p. 4.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> F. Francucci, *Premessa* in Id. *La carne degli spettri, Tredici interventi sulla letteratura contemporanea ora in La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 295.

<sup>138</sup> P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 146.

<sup>139</sup> Cfr. P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., pp. 68-72.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>141</sup> M. L. Lundari, *Alla ricerca del Moses perduto* in «La Repubblica», 5 settembre 2009.

bussarono alla porta. [...] Il cartello «in vendita» mancava dal prato per la prima volta da quando i proprietari erano morti. Continuò a fissare il buco che aveva lasciato nella terra.<sup>142</sup>

In questo incipit di tipo «etic», che costringe a «immaginare qualcosa di esterno al testo»<sup>143</sup> e custodito con reticenza dai personaggi in dialogo tra loro nell'avvio del romanzo, la voce narrante non rappresenta la curiosità che può animare i residenti di un quartiere al giungere di un nuovo vicino, ma l'ansia collettiva che serpeggia tra loro: Missiroli crea l'attesa per «un arrivo che scuote tutti: innervosisce, confonde, stuzzica le peggiori corde dell'animo umano».<sup>144</sup> Cedendo la parola al personaggio, la ripetizione ricorrente e secca dell'espressione «hanno comprato», con la sola variante «hanno venduto», sta a comprovarlo. Infine, le ultime righe dell'incipit attestano l'ambientazione faulkneriana<sup>145</sup> della storia che troverà piena corrispondenza nel seguito:

La strada era un fumo di calore, una lingua sottile di cemento che lo separava dalla fila di case bianche, il rettangolo di sterpaglia davanti. Guardò la casa al centro, le facciate di legno scrostato e le imposte sbarrate.<sup>146</sup>

La presenza di una situazione narrativa di tipo autoriale analoga a quelle proposte trova il suo punto di forza, per la riuscita del romanzo, nella gestione dei punti di vista e delle voci, di fondamentale importanza per raggiungere un obiettivo primario come la verosimiglianza, nonché nella creazione del personaggio e nella trattazione del tempo: quest'ultimo, nella fattispecie, sarà oggetto del prossimo paragrafo.

#### 4. Il trattamento del tempo: i casi di Luca Rastello e di Francesco Pecoraro

Il trattamento del tempo è uno degli elementi più rilevanti, e al contempo evidenti, della finzione narrativa:

Credo che nessun genere di discorso si appropri del tempo, e lo manipoli, quanto il racconto. Non c'è racconto che non coinvolga la temporalità e non si misuri con il tempo, sotto diversi aspetti.<sup>147</sup>

La libertà d'invenzione dell'autore si dispiega, per ciò che concerne la dimensione temporale, sia nella

---

<sup>142</sup> M. Missiroli, *Bianco*, Parma, Guanda, 2009, p. 9.

<sup>143</sup> «Inizi di questo genere sono stati definiti da Stanzel di tipo *etic*, perché appunto costringono a immaginare qualcosa di esterno [...] All'opposto, gli inizi narrativi di tipo *emic* sono quelli in cui agisce un impegno strettamente testuale e strutturale da parte del narratore, che va definendo dall'interno e progressivamente la storia, i personaggi, i luoghi ecc. Il lettore è rassicurato perché i dati essenziali gli sono forniti in modo sistematico.» P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 72.

<sup>144</sup> M. L. Lundari, *Alla ricerca del Moses perduto*, cit.

<sup>145</sup> L'autore ha avuto modo di designare, tra i modelli americani che stanno alla base della sua scrittura, William Faulkner, Harper Lee e Cormac McCarthy. Cfr. il video al seguente link <https://www.youtube.com/watch?v=SouUxr37TDk> (Data ultima consultazione 1 giugno 2016).

<sup>146</sup> M. Missiroli, *Bianco*, cit., p. 10.

<sup>147</sup> L. Lugnani, *Del tempo. Racconto discorso esperienza*, Pisa, ETS, 2003, p. 25.

Modi e forme dell'invenzione

selezione degli eventi prescelti per la storia sia nella loro disposizione:<sup>148</sup> l'una e l'altra tendono a rispondere sostanzialmente a due criteri, l'*eventfulness* - ossia quella che «potremmo rendere con “avventurosità”»<sup>149</sup> - e la *tellability* – cioè la sua raccontabilità che presuppone «l'esistenza di meccanismi che agiscono nella mente del lettore-spettatore e gli consentono di dare senso ai fatti, di interpretarli appunto attraverso certi atteggiamenti ricettivi».<sup>150</sup>

Pur tenendo sullo sfondo gli studi sulle categorie temporali di Genette (ordine, durata e frequenza) e quelli sui tempi verbali di Weinrich,<sup>151</sup> sembra opportuno qui fare cenno anche alle teorie, di stampo cognitivista, che danno un certo rilievo alla collaborazione del lettore in quanto «in un racconto ben fatto gli eventi più significativi sono quelli che il lettore è tenuto a *problematizzare*, integrandoli dentro di sé in maniera particolarmente complessa».<sup>152</sup> In sostanza l'approccio agli eventi di una finzione narrativa, quindi anche al tempo rappresentato, non viene attivato solo dalle strategie narrative innescate dall'autore, ma anche dall'«interazione tra queste e il repertorio esperienziale del fruitore».<sup>153</sup>

Questa apertura alla cooperazione attiva del lettore appare particolarmente interessante e necessaria per quella produzione narrativa dell'estremo contemporaneo che si colloca «agli antipodi [...] della cartapesta di consumo»<sup>154</sup> e nella quale la presenza di acronie,<sup>155</sup> oltre ad assumere un ruolo centrale, costituisce dei 'sistemi' dotati di senso:

Negli ultimi anni, è divenuta sempre più frequente l'adozione nella struttura romanzesca di tecniche atte a complicare la resa delle vicende narrate: in altre parole, si è molto rafforzata la tendenza a lavorare sugli scarti tra l'intreccio e la fabula.<sup>156</sup>

Pertanto, di seguito verranno presi in considerazione i romanzi *Piove all'insù* (2006) di Luca Rastello e *La vita*

---

<sup>148</sup> «Ma non è sufficiente ideare una serie avvincente di avvenimenti delimitandoli con un inizio e un termine; bisogna dar loro una distribuzione, ordinarli in una costruzione determinata, esporli in modo che le componenti della fabula si trasformino in una composizione letteraria. La costruzione in distribuzione estetica degli avvenimenti nell'opera ne è chiamato l'intreccio» B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio in I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, p. 311

<sup>149</sup> P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 105.

<sup>150</sup> Ivi, p. 107.

<sup>151</sup> Cfr. H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 2004; G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986.

<sup>152</sup> P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 107.

<sup>153</sup> M. Bernini-M. Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, cit. p. 35. Cfr. anche *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, a cura di S. Calabrese, Bologna, Archetipolibri, 2009.

<sup>154</sup> A. Cortellessa, *Spitfire* in «Nazione Indiana», 13 novembre 2013, <https://www.nazioneindiana.com/2013/11/13/spitfire/> (Data ultima consultazione 3 giugno 2016).

<sup>155</sup> «Studiare l'ordine temporale di un racconto significa operare un confronto fra l'ordine di disposizione degli elementi o segmenti temporali del discorso narrativo e l'ordine di successione che gli stessi avvenimenti o segmenti temporali hanno nella storia» in G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, cit., p. 83.

<sup>156</sup> L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, cit., p. 85.

*in tempo di pace* (2013) di Francesco Pecoraro in cui l'«arrangiamento temporale»,<sup>157</sup> lungi dall'essere mera tecnica narrativa, appare legato «a doppio filo al nucleo rappresentativo del testo, tanto che non tenerne conto porterebbe facilmente a perdere di vista il significato generale». <sup>158</sup> In modo particolare il montaggio di blocchi temporali giustapposti non rispettosi della successione cronologica mira a straniare la finalità latamente storiografica di ricostruzione della storia collettiva e recente del paese, intrecciata alle vicende personali dei rispettivi protagonisti: in tal modo l'*eventfulness* e la *tellability* dei due romanzi trovano il loro fulcro nella inusuale disposizione degli eventi narrati.

### 3.1 *Piove all'insù* di Luca Rastello

*Piove all'insù*, considerato dalla critica il romanzo sugli anni Settanta per antonomasia,<sup>159</sup> copre un arco cronologico che va dal 1958 al 1980 (ma con allusioni temporali anche ad anni successivi, fino all'epilogo collocato nel 2002). Articolato in sei capitoli disomogenei e a tratti sovrapposti dal punto di vista temporale, il romanzo ha una «struttura [...] prismatica»:

forse è per la struttura bizzarra e geniale e apparentemente sconnessa - «prismatica» - che Luca Rastello si è inventato [...]. Forse è per questa capacità di giocare col calendario come con le tessere di un mosaico, che riesce a sfuggire al rischio di trasformare il passato in una stanza chiusa in cui si resta imprigionati (la nostalgia) o, all'inverso, in un luogo vuoto in cui non ci si riconosce (la rimozione).<sup>160</sup>

Il protagonista e narratore, Pietro Miasco, «ha attraversato i tardi anni Settanta all'interno delle esperienze politiche conosciute nel loro insieme come “movimento del ‘77”»<sup>161</sup> e il romanzo si configura fin dall'incipit come una lunga confessione con cui l'io narrante si rivolge alla sua compagna licenziata da un dirigente, «un virtuoso della particella impersonale»:<sup>162</sup>

Facciamo un patto: teniamo viva la rabbia, almeno fino a quando non ci vediamo, facciamo in modo d'incontrarci al colmo dell'incazzatura e aspettiamo di diventare lucidi insieme. [...] Ho una confessione da farti, tanto per distrarti un po'. Storia vecchia, sepolta, venuta a galla per via di uno scaffale Urania alle bancarelle. [...] Li leggevo nel tempo in cui cercavo come un matto una via di

<sup>157</sup> P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 148.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> Secondo alcuni critici si tratta di un romanzo storico *sui generis* (a esempio per Carlo Tirinanzi De Medici), per altri di un inconsueto *Bildungsroman* (Matteo Di Gesù propone infatti il parallelo con Nievo), per altri ancora di un romanzo familiare (per esempio Marco Belpoliti). Si può utilmente consultare l'apparato di recensioni riportate in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., pp.591- 593.

<sup>160</sup> M. Revelli, *Un romanzo tellurico tra perdita e salvezza* in «il manifesto», 22 luglio 2006 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 593.

<sup>161</sup> C.Tirinanzi De Medici, *Fatti, politica, fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: Presente e Piove all'insù*, cit., p. 16.

<sup>162</sup> L. Rastello, *Piove all'insù*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, cit, p. 9.

fuga, ma non la volevo innocua: la volevo cosmica e irritante. Sta' a sentire, ti racconto quelle quattro storie di fantascienza, e che questi giorni passino in fretta. Poi ci verrà in mente qualcosa.<sup>163</sup>

A partire «da un'attualità di lavoro flessibile e disillusione»<sup>164</sup> si intreccia nel testo il montaggio di tre piste indistricabili tra loro: la vicenda individuale di Pietro e della sua famiglia, infatti, si allaccia alla storia collettiva dell'Italia rappresentata dal *boom* agli anni Ottanta; si interpolano con questi tracciati narrativi i sommari di alcuni romanzi fantascientifici *Urania* che hanno nutrito l'immaginario di Pietro e di un'intera generazione. La *tellability* del particolare romanzo di formazione di cui Miasco è protagonista è, insomma, costruita su un incastro «complesso e stratificato, sia a causa della mancanza di linearità narrativa sia a causa dell'alto numero di personaggi e storie che s'incrociano».<sup>165</sup> È il caso di insistere, in questa sede, sul ruolo che la fantascienza assume all'interno di questo plot articolato e discontinuo dal punto di vista cronologico: i sommari e i titoli degli *Urania*, «fantascienza a poco prezzo [...] libri veri con dentro i valori e i sogni di quel tempo»<sup>166</sup> rappresentano, come si vedrà, un controcanto con cui l'autore ha inteso disseminare il romanzo di «briciole di Pollicino per inseguire una memoria liberata dalla retorica della "Memoria"».<sup>167</sup>

L'indice del libro, costituito da sei capitoli e un epilogo,<sup>168</sup> è di per sé significativo dell'andirivieni temporale a cui il lettore è sottoposto e con cui deve interagire per dare senso all'"avventurosità" del testo. Mentre i capitoli pari<sup>169</sup> ripercorrono la storia di Pietro bambino e adolescente parallelamente agli anni cruciali della carriera del padre, ufficiale dell'esercito «pesantemente coinvolto [...] negli intrighi golpisti» di quel periodo,<sup>170</sup> i capitoli dispari<sup>171</sup> tratteggiano gli anni Settanta con tocchi ora picareschi e visionari, ora nervosi e disillusi. L'educazione sentimentale e politica di Pietro va di pari passo con la «disamina quasi documentaristica dei passaggi più critici della storia degli ultimi quarant'anni: dalla Torino operaia alla Palermo della palude

---

<sup>163</sup> Ivi, pp. 9-10.

<sup>164</sup> M. Di Gesù, *I paralleli. Narratori contemporanei e classici italiani a confronto*, cit., p. 19.

<sup>165</sup> C. Tirinanzi De Medici, *Fatti, politica, fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: Presente e Piove all'insù*, cit., pp. 16-17.

<sup>166</sup> L. Rastello, *Piove all'insù*, cit., p. 10.

<sup>167</sup> *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 590.

<sup>168</sup> «Costruito sopra un'alternanza di capitoli in cui l'ordine cronologico è costantemente sovvertito, scandito parattatticamente da un ritmo di paragrafi brevi che si accumulano come fotografie un po' sgranate nello sforzo di ingrandire un particolare, un dettaglio, un'emozione che devono essere detti subito e nella maniera più diretta ed esplicita possibile prima che si reimmengano e si perdano nel flusso della memoria, con una secchezza e una fretta che ricordano la scrittura sincopata delle opere autobiografiche di Stendhal (la fretta di chi vuole cogliersi di sorpresa per non mentire), *Piove all'insù* squaderna a poco a poco sotto gli occhi del lettore una sintassi segreta in cui le vite e le coscienze inconciliabili del padre e del figlio trovano, sia pure in una tardiva e dolorosa asincronia, un sotterraneo canale di comunicazione» D. Giglioli, *Un futuro per il '77* in «Alias», 24 giugno 2006 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 592.

<sup>169</sup> *Pianeta proibito (1961-1972)*, *Le vie diritte (1965-1975)*, *Opzioni (1958-1970)*.

<sup>170</sup> M. Di Gesù, *I paralleli. Narratori contemporanei e classici italiani a confronto*, cit., p. 19.

<sup>171</sup> *Venere nella conchiglia (1974-1976)*, *Homunculus (1977)*, *Teorema degli zeri (1978)*.



politico-mafiosa».<sup>172</sup>

L'arrangiamento temporale di *Piove all'insù*, 'centrifuga del tempo' ordita dall'autore per ripensare un passato «che guarda avanti»,<sup>173</sup> per realizzare qualcosa di più complesso di un racconto retrospettivo, mira a evitare che il romanzo intraprenda «la strada del facile realismo»,<sup>174</sup> sospeso tra nostalgia e rimozione. In particolare l'espedito narratologico della prolessi, utilizzato continuamente nei racconti rimemoranti di Pietro a segnalare il destino futuro dei vari personaggi, funziona come una sorta di 'contro-fantascienza'. Mentre cioè, i romanzi *Urania* sembrano contenere le speranze, gli ideali, le «opzioni»<sup>175</sup> riguardanti il futuro del protagonista e della sua generazione, i frequenti *flashforward*, anticipando la sorte, il trasformismo<sup>176</sup> e la morte di molti personaggi, ne ribaltano la carica utopica.

Questo meccanismo narrativo, che ha il suo perno proprio nell'arrangiamento temporale, trova un'efficace esemplificazione nel capitolo chiave del romanzo, *Homunculus* (1977), non a caso il più esteso del libro. Pietro, figura esemplare di una generazione desiderosa di far proliferare i «germi di una possibile vita»<sup>177</sup> intravista tra le righe dei romanzi fantascientifici, ripercorre il tentativo di realizzare, come in un esperimento di laboratorio, l'«Uomo Nuovo»:

bisogna che ci si metta in gioco se davvero quello che vogliamo è una vita diversa e pulita, se poi è vero che non vogliamo finire di nuovo in quegli schemi di famiglie, autorità e potere che soffocano ogni vita ribelle, se vogliamo credere sul serio che sta nascendo una nuova umanità, e allora bisogna esporsi, e quell'uomo nuovo dove lo puoi trovare se non provi a cercarlo dentro di te, o almeno a cucirtelo addosso.<sup>178</sup>

Eppure è proprio in questo capitolo decisivo che l'io-narrante sovverte questa utopia in un passaggio che profetizza l'esito di un'intera generazione, tra terrorismo, droga e successivo, smemorato rampantismo:

Chissà dove saremmo arrivati se avessimo puntato alla precisione, invece di accontentarci delle nostre

<sup>172</sup> M. Di Gesù, *I paralleli. Narratori contemporanei e classici italiani a confronto*, cit., p. 19.

<sup>173</sup> V. Giacomini, *La memoria che guarda avanti. Un romanzo di Luca Rastello* in «Lo Straniero», 2010, n. 71, <http://lostraniero.net/la-memoria-che-guarda-in-avanti-un-romanzo-di-luca-rastello/> (Data ultima consultazione 6 giugno 2016).

<sup>174</sup> *Introduzione* in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 590.

<sup>175</sup> *Opzioni* è il titolo del capitolo che prende avvio a p. 237 del romanzo.

<sup>176</sup> Emblematico del trasformismo e del voltagabbana intrapreso negli anni successivi da molti esponenti del Movimento è il caso dell'amico Bonetti, in qualche passaggio denominato anche 'deputato': «Nel giro di pochi mesi, sono centinaia le tane occupate. [...] Si piegano i sacchi a pelo senza neanche discutere troppo, solo che è sparito Gino Sonetti, uno che adesso fa l'onorevole cattolico: è corso a Palazzo Nuovo, che in quei giorni è occupato» L. Rastello, *Piove all'insù*, cit., p. 41.

<sup>177</sup> L. Rastello, *Piove all'insù*, cit., p. 77.

<sup>178</sup> Ivi, p. 78. A proposito del capitolo, Tirinanzi De Medici scrive: « il Settantasette sarebbe stato teatro di un esperimento alchemico in piena regola; il movimento avrebbe infatti cercato di creare l'«uomo nuovo», attraverso un rifiuto radicale del sistema di valori dominanti nella società.» C. Tirinanzi De Medici, *Fatti, politica, fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: Presente e Piove all'insù*, cit., p. 17.

astrazioni desideranti. [...] Noi, inadatti alla rivoluzione perché il luogo della rivoluzione è l'infinito, il futuro, sogno da figli dei fiori in tempo di benessere, svanito, noi passeremo dal potere infinito della nostra adolescenza carnale all'infinita frustrazione che muove il consumo. [...] Vite di morti, persi in grovigli di ribellione, furti d'appartamento, droghe pesanti, pistola, delusione o carriera. Alcuni finiranno per decidere che sopravvivere significa emergere, schiacciare, tagliare, votati infine alla regola della supremazia naturale.<sup>179</sup>

Ma oltre al ritratto collettivo del Movimento, Pietro tratteggia anche il corso di molte vite individuali, innestando su quelle principali altre traiettorie narrative che scompaginano la direttrice temporale con l'uso di analessi e prolessi spesso dettagliate. Emblematica, a questo proposito, è la vicenda di Igor, uno degli amici più cari a Miasco con cui ha condiviso speranze di cambiamento, manifestazioni e occupazioni universitarie. In un rapido sommario, fin dal primo capitolo, vengono delineati l'indole e il destino dell'amico:

Potrebbe essere un leader, Igor, ma non si prende sul serio, fa qualche scuola superiore per quel miracolo anni settanta della mobilità sociale, ma dopo la vita s'incaricherà di riprenderselo al circo, annegarlo in qualche lavoro pesante, poi siccome è intelligente in qualche ufficio, probabilmente qualche investimento sbagliato, una laurea disattesa, delusione politica e una donna, dopo averne inseguite tante, ma mai col fiatone perché lui ride.<sup>180</sup>

Una cinquantina di pagine dopo l'io-narrante, ricordando una delle azioni di guerriglia urbana compiuta con lui, precisa ulteriori dettagli dell'avvenire di Igor, fondendo passato e futuro senza soluzione di continuità a dimostrare l'ineluttabile ridimensionamento dei sogni 'fantascientifici' della giovinezza (da notare l'accostamento degli avverbi «Allora. Oggi»):

Igor è coraggio intuizione e testa dura: il nemico è la polizia, e le nostre notti devono somigliare ai nostri giorni. Così decide di sfidare la polizia. Nel suo modo notturno. [...] Igor ti faceva credere che la città è una pentola che bolle. Allora. Oggi non gliene importa più: fa il becchino, cravatta azzurra e cappello a visiera, lo incontro dopo i funerali [...]. Ha chiesto di essere ritirato dal servizio attivo dopo una notte che è corso con la bara verso una casa di periferia e ha trovato un uomo che coccolava il cadavere bianco del suo bambino annegato nella vasca [...]. Igor ha fatto un pacchetto con i suoi quarant'anni, forse l'amore, quello che gli era rimasto della rivoluzione lontana, il senso inutile di una sconfitta onorevole, ha messo tutto da qualche parte, inaccessibile, ha chiesto un incarico d'ufficio, nomi di defunti e cartelline grigie, e l'ha avuto, perché non lo diresti mai, ma anche un dirigente del Comune a certe cose ci arriva.<sup>181</sup>

Dopo aver sparso, nel corso del romanzo, altre tracce che permettono di seguire la storia di Igor, è nel capitolo sesto, infine, che Pietro mette a punto con maggiore precisione le ragioni del fallimento esistenziale

---

<sup>179</sup> L. Rastello, *Piove all'insù*, cit., p. 155.

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>181</sup> *Ivi*, p. 84.

dell'amico, legate alla 'normalizzazione produttiva' della FIAT e alla dipendenza dall'eroina:

Il 9 settembre del 1979 partirono sessantun lettere di licenziamento per militanti sindacali e avanguardie politiche. La campagna fu chiamata "normalizzazione produttiva". [...] Igor era tra i sessantuno espulsi, non so se aveva già iniziato a flirtare con l'eroina o se cominciò dopo quel trauma, ma furono anni terribili, durante i quali lui e Marcella si chiusero in una soffitta e attraversarono tutte le stanze di quell'incubo. Seppero uscirne da soli e con la forza dei giganti. Igor trovò un lavoro ai servizi cimiteriali del comune.<sup>182</sup>

L'epilogo del romanzo, concentrato in sole due pagine, movimentata ancora una volta il trattamento del tempo facendo nuovamente deviare l'aspettativa del lettore con un effetto straniante che problematizza la 'raccontabilità' della vicenda. L'*explicit* riporta il lettore alla contemporaneità da cui la narrazione ha preso avvio e un narratore extradiegetico si incarica di capovolgere il racconto del presente in 'contro-fantascienza'. In cima allo stabilimento del Lingotto, nella prestigiosa sala congressi chiamata 'Bolla' per l'evidente somiglianza con una navicella spaziale, l'avvocato Agnelli, medita sulla sua vita, sapendo di avere «fatto un buon lavoro» per l'intera città e per il paese; «al cospetto delle montagne», ormai vecchio e convalescente, riceve il Presidente della Repubblica:

Fa freddo, ma un sistema di ventilazione efficiente impedisce che si formi condensa sui vetri azzurrati dell'astronave a forma di bolla schiacciata, posata sul tetto del vecchio stabilimento del Lingotto, fra le due gigantesche curve paraboliche dove per un secolo si sono condensati i desideri e i sogni di ogni maschio torinese in età puberale. L'avvocato Agnelli è solo, al riparo dei pannelli di vetro, a colloquio con i ghiacciai. Da qualche minuto è uscito il Presidente della Repubblica, che ha voluto a tutti i costi incontrarlo.<sup>183</sup>

L'incontro tra Agnelli e Ciampi viene tratteggiato secondo modalità che richiamano la *science fiction*. Ciò che avviene nell'«astronave», infatti, allude alle pagine *Urania* di cui Pietro ha nutrito il suo immaginario e in molte delle quali si stabiliva il destino della Terra: un dialogo, più di sguardi che di parole, tra 'potenti' in quella che ha tutto l'aspetto di una romanzesca 'stanza dei bottoni'.<sup>184</sup> Il messaggio ultimo del romanzo storico e di formazione di Rastello sembra essere allora il seguente: «i sogni e i valori di quel tempo»<sup>185</sup> giovanile speso tra slogan di piazza e occupazioni sono implosi nel breve decorso dell'esperienza del Movimento non solo per l'insipiente gestione di giovani che hanno ceduto al deragliamento violento o allucinogeno, ma per le ingerenze di chi aveva accesso al potere.

---

<sup>182</sup> Ivi, p. 240.

<sup>183</sup> Ivi, p. 258.

<sup>184</sup> «Avrebbe voluto dire qualcosa al presidente ma si è accorto che le parole restano impigliate nei denti e si è limitato a sorridere il sorriso del re. Il presidente ha capito, ha sorriso anche lui e ha continuato a sorridere anche dopo aver lasciato l'astronave» *Ibidem*.

<sup>185</sup> Ivi, p. 10.

### 3.2 *La vita in tempo di pace* di Francesco Pecoraro

Analogamente l'arrangiamento temporale de *La vita in tempo di pace* di Francesco Pecoraro è portatore di 'un sistema' che chiede al destinatario di farsi collettore e interprete delle sue parti. Il romanzo prende avvio, come si è visto in precedenza,<sup>186</sup> con un Prologo e si conclude, oltre cinquecento pagine dopo, con un breve Epilogo. Tra i due poli del romanzo si dispiegano quindici capitoli, disposti alternativamente lungo due binari: il progredire delle ore dell'ultimo giorno di vita di Ivo Brandani all'aeroporto di Sharm El Sheik è costellato di analessi e prolessi inerenti il «tempo di pace» del secondo dopoguerra e la ricostruzione a ritroso dell'esistenza del personaggio e di un'intera generazione. Anche nel caso di Pecoraro, insomma, la struttura romanzesca dell'opera trova un punto di forza non solo nella selezione degli eventi narrati ma anche nella loro peculiare disposizione e nello specifico trattamento di almeno «tre tipi di trasformazione temporale che sono sempre realizzati nella costruzione di un testo narrativo»:<sup>187</sup>

1. *l'eliminazione* di dettagli entro il continuum degli avvenimenti che *potrebbero* essere raccontati; 2. la possibilità di raccontare *in momenti diversi* eventi che si sono svolti *contemporaneamente*; 3. la possibilità di raccontare gli eventi *senza rispettare la loro successione logica, naturale*.<sup>188</sup>

Nel caso de *La vita in tempo di pace* questi meccanismi determinano un susseguirsi di prolessi, di flashback e, infine, di omissioni sia di intere unità temporali (ellissi) sia degli epiloghi di vicende seguite nel loro sviluppo complessivo (parallissi).

Seguendo la direttrice narrativa 'cronologica', segnalata nei titoli dalla progressione minuziosa delle ore e dei minuti,<sup>189</sup> si assiste al tempo in cui Ivo Brandani, di ritorno da un viaggio di lavoro in Egitto, incuba la *Naegleria fowleri*, «un'ameba, uno sputo pulsante»,<sup>190</sup> che lo porterà a morte durante il volo di rientro. Nel corso della lunga attesa l'uomo, interrogando di tanto in tanto l'orologio, osserva ciò che lo circonda nel non-luogo aeroportuale,<sup>191</sup> tra cefalee e crisi di ansia, in un rimuginio interiore reso ora in prima, ora in terza persona. In questi capitoli si mette a fuoco la personalità nevrotica e ossessiva del protagonista, seguendolo nelle sue riflessioni interiori: le considerazioni su un Occidente allo sfacelo, scisso tra auto-distruzione e ricostruzione fittizia si alternano a ripensamenti sul proprio passato, a messe a punto per lo più emotive dei rapporti con

---

<sup>186</sup> Cfr. *Supra*, Cap. IV, 3.1.1

<sup>187</sup> P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 148.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

<sup>189</sup> 29 maggio 2015 ore 9.07 a.m. / 10.14 a.m. / 11.05 a.m. / 2.32 p.m. / 3.48 p.m. / 4.42 p.m. / 5.16 p.m. / 7.47 p.m.

<sup>190</sup> F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, cit., p. 17.

<sup>191</sup> «è tornato a quella che, in luoghi come questo, è la sua attività preferita: osservare. Siede su un sedile della sala d'imbarco, lontano dal banco del *gate*, dove si sta formando la coda di un volo per Stoccolma. Sulla sua destra, a pochi metri da lui, c'è una vetrata continua a tutta altezza che dà sulla pista e sulle montagne vicine. La quiete del luogo, la prospettiva di un'attesa di un'ora e mezzo in quella specie di sospensione spazio-temporale tipica degli aeroporti, lo stanno rasserenando. [...] È come se fosse già partito, come se fosse già in volo.» Ivi, p. 25.

figure chiave della sua esistenza («Padre&Madre», «Sorella Maggiore», le donne amate),<sup>192</sup> a riflessioni sul rapporto io-mondo. In queste sezioni del romanzo il trattamento del tempo è un continuo andirivieni tra presente e passato. Basterà, a titolo esemplificativo, soffermarsi sul capitolo 2.32 *p.m.*, centrale non solo nell'architettura del testo, trovandosi infatti esattamente a metà del romanzo, ma anche per la restituzione complessiva del senso dell'intera opera. L'io narrante assume in queste pagine la postura della prima persona plurale a rappresentare tutto l'Occidente che, vissuto in «Tempo di Pace»,<sup>193</sup> non ha fatto altro che produrre «una guerra silenziosa di tutti contro tutti».<sup>194</sup> Nelle prime pagine del capitolo, a partire dall'osservazione dei turisti europei che lo circondano in sala d'attesa, Brandani evidenzia il rapporto conflittuale istauratosi tra Occidente e Islam con un «*noi*» martellante seguito dal tempo presente, coniugato ora in prima, ora in **terza** persona plurale, volti l'una ad assimilare, l'altra a generalizzare la condizione degli occidentali:

Siamo noi i rosei occidentali rubizzi scottati dal sole biondastri pingui insandalati scanottati, [...]...Siamo noi l'obiettivo, la carne da macello...Siamo noi quelli che **veggono** all'improvviso mitragliati mentre scendono dal pulmann turistico [...] Noi siamo i bianchi arrossati gialli di capelli le cui donne **girano** scollate e scosciate, siamo quelli che **raggiungono** età avanzate e **non credono** a niente... [...] Siamo noi quelli alti & muscolati che in una serata tenera e piena di promesse **saltano** in aria. [...] Siamo noi gli apparentemente miti e civili e democratici, alle prese con un intollerabile *tedium vitae* che ci spinge fuori dei confini dei nostri Paesi in cerca di quel niente che si chiama svago, divertimento...<sup>195</sup>

Tuttavia poco oltre, il ragionamento dell'uomo passa repentinamente dal presente al passato remoto «con un effetto potentissimo, innalzando di colpo il dettato [...] da vicenda individuale e tutto sommato privata a epica di un mondo prossimo al tramonto».<sup>196</sup>

Cos'è stato vivere settant'anni in Tempo di Pace? In cosa fummo diversi dai padri e dai padri dei padri? Padri, nonni, bis-nonni, su su a risalire nel tempo, vissero ciascuno nel proprio mondo ed erano mondi non paragonabili a quello in cui vivemmo noi: mai c'è stata prima una pace così lunga, mai un'accelerazione così forte delle cose, mai gli oggetti si sono così rapidamente trasformati in altri oggetti, mai un'instabilità così accentuata...<sup>197</sup>

<sup>192</sup> «Ma noi apprezziamo la scelta stilistica più appariscente del testo, quella delle “istituzioni mentali” tutte rivolte al passato e anti-utopiche, ma anzi ben fissate nel tempo e nello spazio.[...] A ciò si aggiunge l'adozione da parte di Pecoraro di un procedimento stilistico largamente assimilabile all'endiadi retorica, che ritaglia la coppia peculiare, quasi il codice binario di quel che Ivo Brandani esperisce; i poli opposti e irriducibili di “Madre & Padre”, pur nell'unità del nucleo familiare; oppure la duplice qualità di un sentimento, di un oggetto, di un personaggio» in M. Bellardi, *La vita in tempo di pace di Francesco Pecoraro* in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», 13 febbraio 2013, <http://www.leparoleelecose.it/?p=13823> (Data ultima consultazione 3 giugno 2016).

<sup>193</sup> F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, cit., p. 226.

<sup>194</sup> *Ibidem*.

<sup>195</sup> *Ivi*, pp. 222-224.

<sup>196</sup> G. Pedullà, *La vita in tempo di pace di Francesco Pecoraro*, cit.

<sup>197</sup> F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, cit., p. 225.

Nelle pagine successive, utilizzando nuovamente l'alternanza di pronomi e di tempi verbali, Brando torna a spostare la riflessione cinica e disincantata su di sé<sup>198</sup> e sulla generazione di cui ha fatto parte, culminata nell'esperienza del Sessantotto:

sono un non-eroe, un non-coraggioso, un non-dominante, uno che non ci crede, che non crede a niente, che non ha mai creduto a niente, nemmeno quando mi pareva il contrario... Sono uno-che-molla, uno che per lui niente conta, se non restare in vita nelle migliori condizioni possibili... Questo ho scoperto di me, come specifico organismo prodotto dal Tempo di Pace. [...] Un gran numero di soggetti giovanili, *noi*, fu allevato nel godimento della sua opulenza senza credere nei suoi valori. Con l'aiuto del mercato, costruiamo una cultura apparentemente alternativa che ci pareva nuova e densa, ma era piena di buchi.<sup>199</sup>

Dal 'tempo breve' dell'aeroporto si passa ai capitoli 'biografici' del romanzo, costantemente designati da un titolo nominale,<sup>200</sup> e che rievocano le fasi più o meno remote della vita del protagonista. In questo romanzo, che può essere a buon diritto considerato «massimalista»,<sup>201</sup> Pecoraro sceglie di fissare la narrazione della vita di Ivo, con un'alternanza continua tra la prima e la terza persona, tramite alcuni eventi-campione che, per mezzo di ellissi e parallissi, assumono l'aspetto di «romanzi incompiuti».<sup>202</sup> Il lettore, pertanto, è chiamato a stipulare un patto narrativo in cui accetta di colmare il vuoto di informazioni che si crea nella successione temporale della storia. Il trattamento del tempo, nel romanzo dell'architetto-scrittore, si dispone come uno scavo stratigrafico che porta, per prelievi significativi, «dall'oggi a un lontanissimo dopoguerra in bianco e nero».<sup>203</sup>

Pecoraro ha [...] scritto, forse al di là delle sue intenzioni, davvero un *romanzo storico*: [...] Il mareggiare della sua scrittura travolgente riesce a catturare, nella filigrana delle ossessioni del singolo, il trauma storico di quel "groviglio" che chiamiamo Italia: sprofondando dal "tutti-contro-tutti della vita in Tempo di Pace" sino al cuore di tenebra della Guerra.<sup>204</sup>

---

<sup>198</sup> Parla di un «libro di trame mentali» Marco Bellardi, mentre Mazza Galanti scrive «Ne *La vita in tempo di pace* non c'è trama, in senso tecnico [...] romanzo fluviale, modernista, celiniano: strutturato dalla debole griglia cronologica» in C. Mazza Galanti, *Su "La vita in tempo di pace" di Francesco Pecoraro* in «minima&moralia», 10 gennaio 2014, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/recensione-la-vita-in-tempo-di-pace-francesco-pecoraro/> (Data ultima consultazione 3 giugno 2016).

<sup>199</sup> F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, cit., p. 229.

<sup>200</sup> *Monzone, Il senso del mare, Sofrano, Ponte e porta, Il Motore Immobile, La Città di Dio, Buca di Bomba*.

<sup>201</sup> Cfr. S. Ercolino, *Il romanzo massimalista. Da L'arcobaleno della gravità di Thomas Pynchon a 2666 di Roberto Bolano*, Milano, Bompiani, 2015.

<sup>202</sup> E. Carbè, *Francesco Pecoraro. La vita in tempo di pace* in «Doppiozero», 12 novembre 2013, <http://www.doppiozero.com/materiali/italic/francesco-pecoraro-la-vita-tempo-di-pace> (Data ultima consultazione 3 giugno 2016).

<sup>203</sup> A. Ferracuti, *L'oggi assoluto del futuro deteriorato*, «L'Indice dei libri del mese», XXX, 2013, n.12, p. 16.

<sup>204</sup> A. Cortellessa, *Spitfire*, cit.

In *Monzone*, primo dei capitoli nominali, il romanzo immette in una contemporaneità soggetta al disfacimento urbanistico e socio-economico. In questo capitolo la Città di Dio,<sup>205</sup> allagata dall'ennesimo temporale, bloccata nella viabilità, danneggiata negli edifici pubblici, è figura dello stato di degrado in cui versa l'intera Penisola. Il narratore onnisciente che adotta il punto di vista di Brandani manifesta la biliosa idiosincrasia maturata nel tempo dall'uomo per la sua città:

dopo quasi centoquaranta anni dall'ultima alluvione, la Città di Dio rischiava di andare sott'acqua di nuovo. Brandani che aveva sempre amato l'Apocalisse, come unica chance di assistere a qualcosa di veramente emozionante, sotto-sotto lo sperava. Era il ragazzino che ancora si portava dentro, un incosciente semi-criminale, a sperarlo. [...] Col tempo aveva sviluppato un odio affilato per tutta quella roba umana e divina che costituiva la Città, tanto che adesso vederla andare sott'acqua [...] gli avrebbe procurato un piacere insensato, auto-lesionista, di rivincita.<sup>206</sup>

Il *Leitmotiv* del capitolo sta nello stridente contrasto tra l'aspirazione dell'ingegnere dotato di un «curriculum di qualità»<sup>207</sup> a combattere caos e degrado e l'effettiva impotenza a cambiare le cose. La chiusa, emblematica per mettere a fuoco alcuni *tic* del protagonista (la continua assunzione di ansiolitici e il *refrain* «Non mi avrete mai» con cui intende segnare la sua separazione dal 'Sistema'), nulla dice né della Città di Dio allagata, né di quella di Ivo, alle prese con un nuovo, poco gratificante impiego nella pubblica amministrazione. Ne *Il senso del mare*, secondo capitolo in cui si percorre *a rebours* l'esistenza di Brandani, è rappresentato il momento della vita in cui l'uomo ha raggiunto un'accettazione irritata delle cose, unita a un cinismo corrosivo e lucido, i cinquant'anni. La narrazione disvela l'inesorabile mutazione intervenuta nel corso del tempo sia sull'isola greca, dove Ivo trascorre solitamente le ferie, che sul suo corpo appesantito dall'età:

Sono in trattative con questo posto da molti anni, ma siamo ancora lontani dalla rottura. Ti leviamo prima questo, poi quest'altro, cementiamo la spiaggia, tiriamo su palazzine, costruiamo un porto per la Nave esaurendo dai fondali montagne di meravigliosi massi coperti di incrostazioni millenarie [...]. Un ingresso veloce nella contemporaneità, senza però diventare moderni... [...]. Qui non varrebbe la pena di tornarci, l'anno prossimo. Non ho più l'animo leggero del turista che non sa nulla dei posti dove capita: qui ormai so tutto di tutti, soprattutto so com'erano le cose *prima*, ho conosciuto i vecchi quando erano giovani e loro hanno conosciuto me quando portavo la taglia quarantotto.<sup>208</sup>

In questa sezione del romanzo si intensifica il trattamento del tempo: in specie, le giustapposizioni tra passato premoderno dell'isola e presente cementificato e la tecnica della parallissi che «consiste appunto

<sup>205</sup> «Città di Dio» è l'espressione con cui Ivo nomina Roma lungo tutto il romanzo; del resto l'Italia è rinominata Penisola.

<sup>206</sup> F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, cit., p. 42.

<sup>207</sup> Ivi, p. 40.

<sup>208</sup> Ivi, pp. 90-91 e 100.

nell'esclusione dello spettatore dalla visione completa dei fatti: il vuoto informativo è solo in parte colmato, e la scena ha la precisa funzione di segnalare il limite [...] fra ciò che è certo e ciò che è destinato a restare non rivelato».<sup>209</sup>

Ivo, rappresentato in una serata nella quale ripensa allo stato di equilibrio che solo la vita acquatica sa dargli, si ricava una bolla di immobilità e di solitudine rispetto agli amici e alla compagna Sara, di quasi vent'anni più giovane e desiderosa di un figlio che lui non vuole darle. La relazione si intuisce fragile e conosce in quello stesso frangente temporale una svolta che, per quanto prevedibile, rimane narrativamente irrisolta. Il lettore colma il vuoto d'informazione sull'esito che il tradimento di Sara,<sup>210</sup> scorto da Ivo per caso sulla spiaggia, avrà, ma il narratore omette di proposito i dettagli dell'epilogo di questa vicenda.

Un ulteriore salto indietro, con un'ellissi narrativa di vent'anni, si ritrova in *Sofrano*, ambientato tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta; si tratta di un capitolo-cerniera tra la giovinezza e l'età adulta e costituisce «quasi un romanzo nel romanzo».<sup>211</sup> Brandani, trentenne, vi compare in preda all'inconfessabile scissione tra l'ex-sessantottino che è stato, in apparenza ribelle alle logiche di «Potere&Denaro», e l'ingegnere neo-laureato, irretito dal suo capo e dalla «fascinazione del Capitale».<sup>212</sup>

Pecoraro è il primo scrittore a raccontare in maniera davvero plausibile il rapido trapasso di una generazione dagli ideali rivoluzionari ed egualitari della gioventù alla definitiva integrazione dei contestatori in quello stesso sistema che sognavano di abbattere. E ci riesce mettendo in scena un incontro faustiano con un diavolo griffato Abercromie & Ficht e Baume & Mercier.<sup>213</sup>

In questo capitolo la conclusione del rapporto di lavoro tra Brandani e il suo superiore è implicita nell'evolvere incalzante degli eventi: tra i due si svolge una contesa che viene dislocata rispetto al luogo di lavoro e che si conclude al largo dell'isola greca Sofrano, durante una traumatica vacanza in barca che segna dapprima la progressiva e sempre più umiliante sottomissione di Ivo al «perverso capitano d'industria Nico De Klerk»<sup>214</sup> e poi la definitiva ribellione a questo.

I vent'anni di Ivo Brandani sono narrati in *Ponte a Porta*, capitolo centrale nell'economia del romanzo, per la ricostruzione disillusa del Sessantotto.<sup>215</sup> Agli scavi stratigrafici più antichi e profondi, l'adolescenza e l'infanzia di Ivo, corrispondono dilatazioni narrative sempre più ampie alternate alle consuete ellissi che

---

<sup>209</sup> P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., pp. 152-153.

<sup>210</sup> Il rivale in amore di Brandani è l'«unico psicoanalista che si affaccia ai margini del racconto, [...] un relitto di uomo ma anche [...] un competitore del protagonista nella inarrestabile competizione dei maschi per le femmine fertili» G. Pedullà, *La vita in tempo di pace di Francesco Pecoraro*, cit.

<sup>211</sup> *Ibidem*.

<sup>212</sup> A. Ferracuti, *L'oggi assoluto del futuro deteriorato*, cit., p. 16.

<sup>213</sup> G. Pedullà, *La vita in tempo di pace di Francesco Pecoraro*, cit.

<sup>214</sup> A. Ferracuti, *L'oggi assoluto del futuro deteriorato*, cit. p. 16.

<sup>215</sup> Cfr. *Infra*, Cap. V, 2.4.



intercorrono tra i campioni temporali prescelti per la narrazione. *Il Motore Immobile*, *La città di Dio*, *Buca di bomba* costituiscono l'impetosa resa dei conti con l'edipica e irrisolta figura di Padre. In particolare in *Buca di bomba* Ivo rimemora il fascino che il cratere di un ordigno, visibile nel prato in cui trascorreva i pomeriggi d'infanzia, ha esercitato a lungo su di lui bambino, tanto più per i minacciosi moniti paterni a non caderci dentro. A furia di camminare sul bordo della buca e attratto dal suo fondo misterioso coperto di erbacce, Ivo un giorno vi precipita («La botta non è poi così forte dopo la caduta, infinita & spaventosa»)<sup>216</sup> e, con l'ennesima parallissi, Ivo adulto rimuove l'irroso biasimo che Padre non avrà risparmiato al piccolo Ivo, raccordando abilmente passato e presente:

Nel finale, [...] quando le direttrici temporali dell'autore come orbite di moto opposto si ricongiungono [...] una potente analogia accosta [...] la Buca di Bomba all'oblò del volo terminale dell'ingegner Brandani. Ivo guarda nel buco come guarda dal finestrino.<sup>217</sup>

Infine nelle poche pagine dell'Epilogo, con un ultimo scarto temporale, si assiste davvero agli albori della «vita in tempo di pace», quando Brando ancora non c'è, «Non ancora».<sup>218</sup> I genitori si ritrovano dopo la separazione forzata della guerra e si intuisce, nonostante l'ellissi o forse proprio in virtù di questa, che è in tale frangente che lui sarà generato:

Andò a cercarla e subito la vide da lontano mentre tornava. Il vestito leggero, scollato, di cotone e fiori, la gonna a pieghe, le caviglie sottili, i capelli biondi, il seno alto, il sorriso, il passo affrettato alla sua vista. Correva con la figlia in braccio, gli occhi azzurri lucidi di lacrime. Fece pochi metri e già le scorrevano sulle lentiggini delle guance. L'abbraccio fortissimo e subito l'odore di lei e della bambina, quasi schiacciata tra loro due.

Un flusso di calore gli stava salendo lungo la schiena e si attestava fulmineo alla base del collo, lungo i muscoli della nuca, dov'era già la mano di lei, che lo baciava.

«Non ancora».<sup>219</sup>

Ne *La vita in tempo di pace*, «romanzo di un giorno che vale settant'anni»,<sup>220</sup> dunque, l'alternanza tra capitoli 'biografici' e capitoli 'cronologici', dedicati all'ultima giornata dell'ingegnere, dà luogo a una sapiente architettura compositiva, sistema dotato di senso in cui anche il lettore è chiamato a interagire: come nell'illustrazione di copertina, di mano dell'autore, i settant'anni di Ivo e della sua generazione sono riguardati da una prospettiva aerea, straniante e onnicomprensiva dal più recente *Monzone* all'Epilogo ancestrale del 'non

<sup>216</sup> Ivi, p. 490.

<sup>217</sup> M. Bellardi, *La vita in tempo di pace* di Francesco Pecoraro, cit.

<sup>218</sup> F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, cit., pp. 506-509.

<sup>219</sup> F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, cit., p. 509.

<sup>220</sup> G. Ferroni, *La guerra in tempo di pace. Il romanzo di un giorno che vale settant'anni* in «L'Unità», 21 gennaio 2014, <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/2610000/2607062.xml?key=Giulio+Ferroni&first=1&orderby=1&f=fir> (Data ultima consultazione 5 giugno 2016).

esserci ancora?.

#### 4. Lo statuto del personaggio: i casi di Vitaliano Trevisan e di Paolo Sortino

Un altro elemento determinante della finzione narrativa è costituito dalla costruzione del personaggio: i romanzieri, nel corso dei secoli, hanno dato vita «a una sorprendente antropologia immaginaria»<sup>221</sup> il cui carattere peculiare diventa spesso, per il lettore, la memorabilità. I nomi di Alyosha Karamazov, Mastro don Gesualdo, Andrea Sperelli, Mrs. Dalloway, il colonnello Buendia rappresentano un piccolo campione emblematico tratto da un repertorio sterminato di personaggi che la letteratura contempla. Che si tratti di figure inventate di sana pianta o a sfondo storico, gli *homines ficti* rispondono a due principi di fondo:

Definiremo il primo *principio della natura segnica del personaggio*, vale a dire della sua *non referenzialità*; il secondo, *principio della natura illusionistica del personaggio*, ossia della sua *non arbitrarietà*.<sup>222</sup>

Se il primo evidenzia la natura semiotica e lo statuto artificiale che ogni personaggio incarna nei vari ambiti artistici (narrativa, cinema, teatro, fumetto), il secondo pone l'accento sulla componente, anche minima, di verosimiglianza che ogni figura d'invenzione porta con sé: perché avvenga il processo di identificazione tra lettore e personaggio è necessario, insomma, che gli elementi che lo costituiscono non siano del tutto arbitrari e schematici e, in particolare, che si mantenga «una sfera ibrida, di “fusione ontologica”, di penetrazione fra la realtà e l'immaginario».<sup>223</sup>

È Arrigo Stara a delineare la «retorica del personaggio romanzesco»<sup>224</sup> così come si è sviluppata nella riflessione teorica dall'estetica antica all'affermarsi del *novel*. Le costanti, e le successive varianti, nella costruzione del personaggio che lo studioso ha individuato soprattutto nel dibattito più recente, e che di seguito si presenteranno brevemente, possono essere ritenute valide, *mutatis mutandis*, anche nel romanzo dell'estremo contemporaneo, riguardando, di volta in volta, il patto narrativo tra autore e lettore, la relazione tra autore, narratore, personaggio e, infine, le procedure relative alla caratterizzazione di quest'ultimo. Si tratta, nella fattispecie, dell'abolizione dell'eccesso di realtà, della denegazione romanzesca, della presentazione di tratti realistici, dell'indiscrezione romanzesca e dell'ipercausalismo.

Sulla base del primo principio, l'*abolizione dell'eccesso di realtà*,<sup>225</sup> il lettore di un romanzo accetta l'incontro con possibili e difformi *everymen*, senza per questo pretendere che siano la controfigura fittizia di un individuo

---

<sup>221</sup> A. Stara, *L'avventura del personaggio*, cit., p. 11.

<sup>222</sup> Ivi, p. 23.

<sup>223</sup> Ivi, p. 26.

<sup>224</sup> Cfr. Ivi, pp. 98-135.

<sup>225</sup> «i personaggi del novel saranno a tal punto simili al vero, così perfettamente copiati dal libro della natura, da costringere l'autore a dare garanzie quanto al loro carattere finzionale» Ivi, p. 100.

reale. Fin dalle sue origini, infatti, il *novel* si è posto come «resoconto di fatti veri o raccontati come se fossero veri, e mostrati nella contingenza del loro essere-così»:<sup>226</sup> pertanto i personaggi romanzeschi presentano «il portentoso valore evocativo e illusionistico di una figura [...] che vuole che dietro al personaggio romanzesco si lasci intravedere proprio quella realtà che esso di fatto ha abolito».<sup>227</sup>

La *denegazione romanzesca*<sup>228</sup> evidenzia, invece, la «natura intrinsecamente *bivoca* della parola»<sup>229</sup> nel romanzo:

essa serve insieme a due parlanti ed esprime simultaneamente due diverse intenzioni: l'intenzione diretta del personaggio parlante e quella rifratta, d'autore. In questa parola ci sono due sensi, due voci e due espressioni.<sup>230</sup>

Proprio per il suo intrinseco dialogismo, allora, per le differenti intenzionalità sottese a autore e personaggio diviene centrale la figura del narratore non solo «agente dell'ordine, scriba d'una macchina tribunalesca, spia delle zone d'irregolarità sociale»,<sup>231</sup> ma anche intermediario tra i due e unico datore del «passaporto del rimosso»<sup>232</sup> del romanzo.

Altra tessera essenziale della retorica del personaggio è costituita dall'attribuzione di un nome e, ancor più, di un cognome agli *homines ficti*. La *presentazione di questa particolarità realistica* colloca, infatti, il personaggio «in un sistema di riferimenti e di leggi sostanzialmente non diverso da quello del lettore»:<sup>233</sup>

Il personaggio romanzesco si trasformerà in una figura, in un'«immagine dell'uomo» estremamente realistica, che il lettore potrà osservare inizialmente dall'esterno, nei tratti familiari della sua superficie, ma che già soltanto per questa somiglianza così stretta con lui sembrerà possedere anche quella «vita interiore» che egli non aveva fino ad allora condiviso con nessuno.<sup>234</sup>

In questo modo Stara – rifacendosi esplicitamente alla teoria di Käte Hamburger - connette il principio della *particolarità realistica* al concetto di *indiscrezione romanzesca*, ossia alla capacità, propria soltanto della finzione

<sup>226</sup> G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 101.

<sup>227</sup> A. Stara, *L'avventura del personaggio*, cit., pp. 101-102.

<sup>228</sup> «Celati individua in questo procedimento una sorta di costante retorica del primo *novel*, che pone sotto il segno di queste «prefazioni paradossali». [...] In esse ha luogo, scrive, una specie di «gioco di prestigio», grazie al quale la voce di un personaggio scandaloso come Moll Flanders, mentre è rifiutata come «discorso autonomo» per i rischi che ascoltarla potrebbe comportare [...] viene contemporaneamente trasformata in «citazione». [...] Questa figura tanto estesa e tanto importante della macchina narrativa del *novel* la chiameremo [...] *denegazione romanzesca*, considerandola lo strumento più efficace che permetteva al romanziere nello stesso tempo di sottomersi e di evadere dalla censura sociale che sarebbe stata altrimenti imposta ai suoi personaggi» Ivi, pp. 104-106.

<sup>229</sup> Ivi, p. 105.

<sup>230</sup> M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 133.

<sup>231</sup> G. Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986, p. 34.

<sup>232</sup> F. Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e Il misantropo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 16.

<sup>233</sup> A. Stara, *L'avventura del personaggio*, cit., p. 108.

<sup>234</sup> Ivi, p.109.

narrativa, di penetrare nella vita interiore dei suoi personaggi:

i personaggi non saranno più costretti ad andarsene in giro per il mondo travestiti da cavalieri erranti, per scovare l'*aventure* esemplare, in grado di conquistargli l'ammirazione dei lettori. La loro terra di elezione, il «nuovo meraviglioso» di cui saranno protagonisti, non dovrà collocarsi necessariamente nell'altrove [...], ma potrà anche essere [...] il dentro fino ad allora più riposto e sconosciuto.<sup>235</sup>

Ultimo tratto distintivo e costante del personaggio del *roman* classico è, infine, l'*ipercausalismo* che spiega la coerenza complessiva tra le azioni concrete e la vita interiore di un personaggio e il corso degli avvenimenti di un romanzo:

Quello che si modifica con l'eroe romanzesco, potremmo dire servendoci un'altra volta delle parole di Bachtin, è il "modello temporale" che lega in un'unità uomo e mondo: il personaggio non apparirà mai un individuo già completo prima del proprio ingresso sulla scena, ma come un essere che si trasforma grazie alle sue azioni, che ne viene determinato e le determina; il primo protagonista letterario cui sia riuscito di presentarsi davanti agli occhi del lettore "non come compiuto e immutabile, ma come diveniente, mutante, educato dalla vita".<sup>236</sup>

Tuttavia è possibile individuare nella seconda metà del XIX secolo, parallelamente alla «dissoluzione teorica della categoria del soggetto, dell'io unitario e indiviso»,<sup>237</sup> una linea di faglia, una incrinatura sulla superficie dell'*homo fictus* tradizionale; come è stato rilevato da Debenedetti, a entrare in crisi è, soprattutto, la sostanziale coerenza tra interiorità ed esteriorità.<sup>238</sup>

il personaggio classico, omogeneo, compatto, dalla sagoma d'ingombro balzacchiana, era sostituito da un succedersi di atomi psicologici o figurativi o figurali, dotati di una straordinaria autonomia, anche se venivano imputati a quel luogo geometrico, o emblema collettivo, o comune denominatore, che sembrava conservare i diritti, le patenti, l'investitura del personaggio classico.<sup>239</sup>

A partire dal 1885, insomma, la retorica del personaggio romanzesco si complica e si arricchisce, mettendo in scacco e rendendo pressoché impraticabile l'onniscienza del narratore:

cosa accade a partire da quella data, 1885, nella storia della nozione di personaggio? [...] Se è vero che nell'età del sospetto viene meno la tradizionale integrità costruttiva e illusionistica dell'uomo romanzesco, quali saranno le incrinature, le principali linee di sfaldatura lungo le quali si renderà

---

<sup>235</sup> Ivi, p. 113.

<sup>236</sup> Ivi, p. 116.

<sup>237</sup> Ivi, p. 141.

<sup>238</sup> Per ciò che riguarda la differenza tra presentazione 'balzacchiana' e 'kafkiana' dei personaggi, preludio di un cambiamento dello statuto di questo, si rimanda a G. Genette, *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987.

<sup>239</sup> G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo* in Id., *Il personaggio-uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970, pp.20-21.

percepibile questo mutamento? Saperlo potrà rivelarsi decisivo perché, una volta ridotto il personaggio del passato a “minutissimi cocci”, sarà ancora a esse che dovremo chiedere di mostrarci anche delle plausibili linee di ricostruzione: le chiameremo *linea del percepire*, *linea dell'agire*, *linea dell'essere*.<sup>240</sup>

Le esemplificazioni che seguono, a più di un secolo dalla data indicata da Stara, sono volte a verificare la validità e la persistenza della linea del percepire e di quella dell'agire anche nei romanzi dell'estremo contemporaneo.

#### 4.1 La linea del percepire: il caso de *I quindicimila passi* di Vitaliano Trevisan

Vanno ascritte alla linea teorica del percepire quelle opere finzionali nelle quali il personaggio è «il centro di percezione privilegiato»<sup>241</sup> del romanzo e la narrazione diventa riflesso della sua coscienza secondo le tesi messe a punto da Henry James sul punto di vista ristretto. I capostipiti di tale tendenza, che lascia spazio a fatti in apparenza minuti e insignificanti, possono essere considerati Virginia Woolf, James Joyce, Marcel Proust, William Faulkner, ossia i ‘padri’ del modernismo. Il fatto che l'autore perda il controllo rispetto alla realtà interiore del personaggio - «non solo niente più onniscienza, ma neppure attendibilità»<sup>242</sup> - determina l'impossibilità della mediazione autoriale, che è come ‘nascosta’:

l'autore, dotato di un assoluto potere di penetrazione riguardo alla vita interiore del personaggio, divenuto per lui quasi trasparente, se ne rimarrà, adesso nascosto. [...] lo scrittore non potrà venire meno all'impegno di tenere quei “due cervelli” distinti, e l'unico “occhio” di cui gli sarà lecito servirsi, quello del personaggio centrale, dovrà limitarsi a vedere, percepire, comprendere e riferire al lettore solo quanto è possibile dalla sua particolare posizione, e considerata la sua idiosincratia natura individuale.<sup>243</sup>

Il romanzo di Vitaliano Trevisan, *I quindicimila passi. Un resoconto*, di cui si è già fatto cenno,<sup>244</sup> ben si colloca in questa categoria romanzesca. Il protagonista è rappresentante emblematico della linea del percepire nella quale predomina ciò che il personaggio «vede, sente e capisce»:<sup>245</sup> del resto la triade «pensiero passo conto»<sup>246</sup> sembra essere la sua fissazione. A ciò fa da contraltare il ricorso a una «voce assoluta e totalizzante»,<sup>247</sup> modulata dall'autore sui modelli di Thomas Bernhard e di Samuel Beckett.<sup>248</sup>

<sup>240</sup> A. Stara, *L'avventura del personaggio*, cit., pp. 154-155.

<sup>241</sup> Ivi, p. 161.

<sup>242</sup> Ivi, p. 159.

<sup>243</sup> Ivi, p. 163.

<sup>244</sup> Cfr. *Supra*, Cap. IV, 3.1.1. Sul rapporto tra io-narrante e reale nel romanzo di Trevisan cfr. anche V. Santoro, *Privato è pubblico. (Dis)avventure dell'io nella narrativa italiana degli anni Zero* in *Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero*, a cura di V. Santoro, Macerata, Quodlibet, 2010, pp.26-27.

<sup>245</sup> A. Stara, *L'avventura del personaggio*, cit., p. 159.

<sup>246</sup> V. Trevisan, *I quindicimila passi. Un resoconto*, cit., p. 140.

<sup>247</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, cit., p. 20.

<sup>248</sup> Lo scrittore ha sempre citato tra i suoi modelli letterari di riferimento Samuel Beckett e Thomas Bernhard: cfr. a

La narrazione dell'esistenza scissa di Thomas Boschiero, ripercorsa per episodi irrelati, coincide con il tempo del tragitto a piedi tra la casa di via Dante e lo studio notarile dell'avvocato Strazzabosco, a Vicenza. Il protagonista<sup>249</sup> vi si deve recare per firmare i documenti che lo decretano erede del patrimonio familiare a seguito della dichiarazione di morte presunta della sorella, scomparsa dieci anni prima e mai più ritrovata. Thomas, che vive nella casa di famiglia in un voluto isolamento, è ossessivamente tormentato dalla figura del fratello, sparito a sua volta dopo l'omicidio della sorella, fatto che il protagonista ha celato alle autorità competenti occultando il cadavere e rendendosi così complice dell'uomo.

Il lettore penetra nelle elucubrazioni mentali di Thomas grazie al martellante ripetersi del verbo «pensavo»/«pensai», una costante che attraversa tutto il testo. Nel corso di ogni azione compiuta, l'uso di questo verbo permette di leggere tutto quello che passa nella mente di Thomas, la sua «percezione complessa della vita».<sup>250</sup> Si noti, ad esempio, con quale frequenza l'espressione compaia nelle prime pagine del romanzo: «pensavo alzandomi dal letto questa mattina alle otto», «pensavo mentre preparavo il caffè per il caffelatte», «pensavo aspettando che venisse su il caffè», «pensai versandomi il caffè», «pensavo alzandomi dal tavolo della cucina», «pensavo» da solo, intercalato e ripetuto nel corso di tutto il brano.<sup>251</sup> L'abitudine a riportare il flusso continuo dei pensieri risulta ancora più efficace, al fine di delineare la fisionomia schizofrenica del personaggio, nella sezione intitolata *Tre teste*, dove Thomas, mentre si reca all'appuntamento con il notaio, rimemora un lungo racconto del fratello, colpito dalla vista dell'opera di Francis Bacon *Three Studies for Self-Portrait* esposta nella vetrina di un corniciaio vicentino. Le impressioni del fratello, preso dalla stupefazione per il quadro,<sup>252</sup> **vengono ripensate** fedelmente da Thomas. Dal punto di vista espressivo, l'effetto è straniante e confusivo:

Ingrandimenti, pensai allora, disse mio fratello, pensavo camminando, non sono che ingrandimenti di foto, una variante del caso Warhol. [...] facce distorte e rovinare portate in giro da corpi distorti e rovinati, questa è la verità disse mio fratello, pensavo camminando. [...] I tre ritratti, pensai allora, disse mio fratello, pensavo camminando, erano in realtà un solo ritratto, o comunque, pensai ancora, davano vita a un solo ritratto, perché erano tutti in stretto riferimento allo stesso soggetto nello

---

questo proposito *L'autore, il genere, il pubblico. Intervista con Vitaliano Trevisan* in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», 25 maggio 2016, <http://www.leparoleelecose.it/?p=23115> (Data ultima consultazione 28 giugno 2106).

<sup>249</sup> Thomas ritiene che l'appuntamento dal notaio sia «un'incombenza alla quale non posso sottrarmi», concetto che viene ripetuto per ben tre volte nel corso di una pagina e mezza: Cfr. V. Trevisan, *I quindicimila passi. Un resoconto*, cit., pp. 7-8.

<sup>250</sup> A. Stara, *L'avventura del personaggio*, cit., p. 161.

<sup>251</sup> V. Trevisan, *I quindicimila passi. Un resoconto*, cit., pp. 7-13.

<sup>252</sup> Sul significato di questo dipinto del 1979, interpretato come «epifania della fine», insiste M. Varotto, *Geografie dell'abbandono nella periferia diffusa: "I quindicimila passi" di Vitaliano Trevisan* in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, a cura di D. Capotti-F. Tomasi, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2014, pp. 116-117.

stesso presente.<sup>253</sup>

Questa ‘voce nella voce’, già di per sé sintomatica del carattere maniacale del personaggio, tutto ripiegato sulla propria interiorità, si accompagna a un uso peculiare degli avverbi e degli aggettivi che ne denota l’indole ‘assoluta’, come la definirebbe Enrico Testa, per l’«assenza di evoluzione», la «mancanza di relazioni con il mondo esterno all’io e con i suoi interpreti», l’«aspirazione alla verità», l’«esasperazione della soggettività».<sup>254</sup> Nel romanzo di Trevisan, pagina dopo pagina, con Thomas Boschiero e il suo trauma familiare irrisolto,<sup>255</sup> fanno irruzione, più che una trama, i pensieri, le percezioni, i monologhi del protagonista,<sup>256</sup> «determinando l’evanescenza, il venir meno di ogni possibile mediazione da parte del narratore».<sup>257</sup> Risulta allora particolarmente emblematico questo brano estrapolato dal capitolo *La casa incompiuta* (nel quale si segnala appunto il peculiare uso di avverbi e aggettivi):

Mi fermai e restai **immobile** a osservare i muratori che stavano lavorando proprio alla casa incompiuta. Annotai subito il numero di passi contati fino a quel momento. Tracciai con un **apposito** gesso, che porto sempre con me, così come il taccuino, un segno sull’asfalto, **tangente** alla punta della scarpa sinistra: da lì avrei potuto riprendere in **qualsiasi** momento il conto dei passi senza paura di sbagliare. Dopo aver fatto tutte queste operazioni, del resto assolutamente indispensabili, rimisi in tasca gesso e taccuino e mi avviai **risoluto** verso la casa incompiuta **deciso** a saperne qualcosa di più.<sup>258</sup>

Le due ossessioni, indistricabilmente congiunte tra loro, di spostarsi a piedi per vincere la tentazione del suicidio e di contare i passi con scrupolo esagerato, vengono esplicitate da Thomas con la lucidità propria dei folli:

Mi sono salvato dall’idea del suicidio e in definitiva dal suicidio vero e proprio, solo grazie a questo continuo camminare, solo spostandomi in continuazione seguendo le rotte più disparate, non dritto, non in cerchi concentrici, non a spirale, solo un continuo vagare, un continuo camminare, un continuo arrancare, nel continuo tentativo, devo dire coronato dal successo, di tenere sempre dietro il suicidio e il pensiero del suicidio, sempre e continuamente il suicidio almeno un passo indietro.

[...]

<sup>253</sup> V. Trevisan, *I quindicimila passi. Un resoconto*, cit., p. 38, p. 45 e p. 48. Sul ricorso iterato all’espressione «pensavo camminando» si soffermano anche Tomasi e Varotto: «si tratta, inoltre, di un’attività [il camminare] che permette al protagonista di concentrarsi sul proprio pensiero, tanto l’affermazione “pensavo camminando”, con minime variazioni, scandisce ritmicamente il progredire del racconto o, per utilizzare il sottotitolo del romanzo, del *resoconto* del viaggio a piedi, eccezionale e come tale degno di essere narrato per la perfetta simmetria di passi compiuti all’andata e al ritorno» F. Tomasi-M. Varotto, «Non sono un fottuto flâneur»: *Vicenza diffusa ne «I quindicimila passi» di Vitaliano Trevisan*, cit., p. 331.

<sup>254</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, cit., p. 11.

<sup>255</sup> Molti sono i passi del romanzo che attestano l’origine familiare della schizofrenia di Thomas. Si veda, a mo’ di esempio, V. Trevisan, *I quindicimila passi. Un resoconto*, cit., pp. 18-19 e p. 73.

<sup>256</sup> Cfr. V. Trevisan, *I quindicimila passi. Un resoconto*, cit., p. 18, p. 53, p. 59.

<sup>257</sup> A. Stara, *L’avventura del personaggio*, cit., pp. 162-163

<sup>258</sup> V. Trevisan, *I quindicimila passi. Un resoconto*, cit., p. 63.

Di solito, mentre cammino, non alzo mai gli occhi da terra, anzi dall'asfalto, né rivolgo mai la parola a qualcuno. Contare i propri passi mentre si cammina è cosa tutt'altro che facile. Se si vuole essere sicuri di non perdere il conto bisogna essere concentrati sul camminare e sul contare, e il contare deve essere assolutamente a tempo con il ritmo dei passi. Qualsiasi distrazione può essere fatale. Perdere il conto è questione di un attimo: per questo, quando cammino, guardo sempre per terra per non distrarmi, ed evito accuratamente di rivolgere la parola a chicchessia.<sup>259</sup>

Oltre al rimuginio interiore su un conflitto familiare insoluto, che porta il lettore a maturare il sospetto che il fratello del protagonista sia, in realtà, frutto di una mente sdoppiata, l'uomo dà spazio anche alla sua capacità percettiva che può attivarsi, però, solo in luoghi abbandonati e nella dimensione notturna, «corroborando l'ipotesi che tutto il paesaggio nel quale si svolgono le vicende altro non sia che un'immensa proiezione della psiche malata e dell'interiore scissione di Thomas».<sup>260</sup>

È in particolare nella sezione *La casa nel parco nella casa* che quest'ultimo dà ampio spazio a una percettività sensoriale condotta «verso un limite estremo di acutezza»,<sup>261</sup> parallelamente a uno stato di confusività con il fratello:

Uno spettacolo grandioso, aveva detto di ritorno da una delle sue esplorazioni, nel corso della quale aveva scoperto il *parco del depuratore*, come lui lo chiamava. [...] Sul rumore gorgogliante del depuratore in funzione, così mio fratello, riuscivo a distinguere il rumore prodotto dal vento tra le foglie, nell'erba, nel canneto, l'acqua del torrente, gli insetti, gli uccelli [...] il gorgogliare, lo scorrere, il frusciare, lo stormire, il cauto strisciare della biscia, il caracollare incerto di una famiglia di ricci, i passi accorti di un gatto tigrato, la lotta furiosa di due ramarrì: riuscivo a vedere e a sentire tutto, disse. Devi venire con me a visitarlo, disse. Ma insieme non andammo mai, pensavo costeggiando una fila di case diroccate.<sup>262</sup>

La sera che cala davanti alla vecchia villa di famiglia in stato di abbandono «dilata il tempo e diventa momento epifanico»<sup>263</sup> in cui l'oscurità acuisce le possibilità visive del protagonista:

I miei occhi, che si erano adattati in modo sorprendente alle particolari condizioni di luce, registravano sempre nuovi e più dettagliati particolari del prospetto che avevo di fronte: [...] la pietra delle cornici sbrecciata in più punti; tutti i balconi aperti; i vetri rotti o del tutto assenti. L'apertura della prima finestra da sinistra era attraversata, in una diagonale quasi perfetta, dalla grondaia [...]; da

---

<sup>259</sup> Ivi, p. 25 e p. 63. Si legga, a questo proposito, quanto scrivono Tomasi e Varotto: «Lo sguardo rivolto a questa periferia diffusa si lega, in buona parte della narrativa di Trevisan, ma soprattutto ne *I quindicimila passi*, alla pratica del camminare, dell'attraversare e del perlustrare il territorio. Non tanto una pratica estetizzante e rasserenante, quanto piuttosto una forma sostanzialmente ossessiva, legata al bisogno di sopravvivenza, una disperata risposta del protagonista, affetto da evidenti turbe psichiche all'*horror vacui* che lo sovrasta. [...] Siamo quindi lontani dalla pratica del *flâneur* [...]; anzi, il camminare del protagonista de *I quindicimila passi* [...] è volutamente solipsistico» F. Tomasi-M. Varotto, «Non sono un fottuto flâneur»: *Vicenza diffusa ne «I quindicimila passi» di Vitaliano Trevisan*, cit., p. 330.

<sup>260</sup> M. Varotto, *Geografie dell'abbandono nella periferia diffusa: «I quindicimila passi» di Vitaliano Trevisan*, cit., p. 121.

<sup>261</sup> A. Stara, *L'avventura del personaggio*, cit., p. 162.

<sup>262</sup> V. Trevisan, *I quindicimila passi. Un resoconto*, cit., p. 117.

<sup>263</sup> Ivi, p. 123.



una di esse [...] spuntavano i rami di un albero, *provenienti dall'interno*. E davanti alla casa [...] un groviglio di rovi [...]. Un'edera gigantesca nasceva a fianco della porta d'ingresso.<sup>264</sup>

Tuttavia, l'apice della capacità di percezione, per quanto scissa e dissociata di Thomas, si raggiunge nelle pagine conclusive del 'resoconto' quando il protagonista, ricevuto dall'avvocato Strazzabosco, sente le parole di questo, senza tuttavia decifrarne il senso, preso com'è da un pensiero metamorfico e visionario che gli attraversa «il cervello come una scarica elettrica, come un fulmine, come un cuneo infuocato».<sup>265</sup>

Percepivo solo qualche parola ogni tanto, qualche pezzo di frase. Suo padre avrebbe voluto...sua sorella...ufficialmente...volturare...partecipazione...dividendo. Lo guardavo, sì, potevo vederlo benissimo, eppure non lo vedevo. Potevo sentire tutto benissimo, ma non sentivo. Amazzonia, pensavo, foresta pluviale, stagione delle piogge...una segheria, aveva detto mio fratello [...]. Il mio cervello inondato dalla luce verde. Un fulmine verde. Un urlo verde. Seduto di fronte al notaio Strazzabosco trasformavo il suo studio e lui stesso, e me stesso in foresta.<sup>266</sup>

La riconciliazione solo apparente «con la follia del suo doppio»<sup>267</sup> e la perfetta coincidenza del computo dei passi nel percorso di andata e ritorno, lungi dal suggerire l'approdo alla normalità, conferma ancora una volta la contorsione, mentale e sintattica, del «punto di vista ristretto»<sup>268</sup> di questo personaggio come si legge nella conclusiva *Bibliografia*:

Ora non devo fare altro che aspettare mio fratello [...]. Solo attraverso l'attento studio di quei testi, penso, sono riuscito a trovare le giuste connessioni, solo ripercorrendo i percorsi che mio fratello aveva già percorso, leggendo ciò che lui aveva letto, pensando ciò che lui aveva già pensato, sono riuscito a dare un senso alle sue opere [...] un continuo flusso di pensieri mai *finito*, ma solo *interrotto*, di cui questo resoconto, la cui architettura, come ora mi è chiaro, si tiene in piedi *solo in relazione a quel flusso di pensiero*, è parte integrante.<sup>269</sup>

Dunque, la linea del percepire adottata da Trevisan per dare voce al «continuo flusso di pensieri mai *finito*» di Thomas Boschiero suggerisce l'ipotesi di una persistenza del paradigma modernista nella narrativa dell'estremo contemporaneo: «lo stesso tessuto di citazioni che attraversa i *Quindicimila passi* vuole non derealizzare in senso iperletterario il racconto ma, al contrario, imprimergli verità».<sup>270</sup>

---

<sup>264</sup> Ivi, p. 125.

<sup>265</sup> Ivi, p. 144.

<sup>266</sup> Ivi, pp. 144-145.

<sup>267</sup> M. Varotto, *Geografie dell'abbandono nella periferia diffusa: "I quindicimila passi" di Vitaliano Trevisan*, cit., p. 125.

<sup>268</sup> A. Stara, *L'avventura del personaggio*, cit., p. 159.

<sup>269</sup> V. Trevisan, *I quindicimila passi. Un resoconto*, cit., pp. 153-154.

<sup>270</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 88.

#### 4.2 La linea dell'agire: il caso di *Liberal* di Paolo Sortino

La linea dell'agire costituisce il secondo tipo di lettura teorica relativa al personaggio romanzesco; essa è ravvisabile nel ruolo attivo rivestito dal personaggio nella trama e dal contestuale venir meno del suo spessore antropologico, del suo stagliarsi nella pagina come individuo:

un protagonista la cui vita interiore tenderà all'opposto ad annullarsi, un personaggio che si avvia a diventare *nessuno*, comparando nel testo come un semplice nome privo di sostanza e di spessore, un oggetto, una cosa, l'elemento anonimo di un gioco di incastri che deve mettersi al servizio delle ragioni superiori dell'intreccio.<sup>271</sup>

Il modello di riferimento di questo tipo di personaggio caratterizzato dal «*triomphe de l'extériorité*»<sup>272</sup> viene indicato da Stara in alcuni esiti del romanzo d'avanguardia, del *Nouveau Roman* francese o del postmoderno, oltre ai moderni romanzi d'avventura e ai polizieschi:

Un orientamento che non proverà affatto, come ha scritto una volta Calvino, l'"attrattiva delle viscere", dell'interiorità e dello scavo psicologico, considerando questa interiorità troppo compromessa con un'ideologia tradizionale dell'umano; ma che al contrario si interesserà dell'uomo "tutto in estensione, spiegato in tutta la sua superficie, escludente ogni spessore e ogni intenzione riposta".<sup>273</sup>

Nel romanzo italiano dell'estremo contemporaneo si tratta di un tipo di *homo fictus* forse meno diffuso rispetto alle linee del percepire e dell'essere, in quanto sottratto all'ambito della persona e dei *round characters*<sup>274</sup> a favore di un ruolo funzionale, di 'agente' privo di interiorità.<sup>275</sup>

Nel modello di Barthes, come in molte delle successive analisi strutturaliste e semiologiche, la nozione di personaggio tenderà cioè a risolversi interamente in quella di azione, o meglio di *agente*, per quanto indispensabili al racconto, questi personaggi-agenti non potranno "né essere descritti, né classificati in termini di persone".<sup>276</sup>

---

<sup>271</sup> A. Stara, *L'avventura del personaggio*, cit., p. 179.

<sup>272</sup> *Ibidem*.

<sup>273</sup> Ivi, p. 180.

<sup>274</sup> Cfr. P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., pp. 179-180 e A. Stara, *L'avventura del personaggio*, cit., pp. 167-169.

<sup>275</sup> «è nel complesso vero che l'alternativa tra una descrizione del personaggio del tipo strutturalista e una descrizione del personaggio di tipo cognitivista riprende in forma diversa ma tutto sommato ancora riconoscibile un'opposizione risalente addirittura alla *Poetica* di Aristotele. Si tratta delle distinzioni tra 1. *prattos*, cioè "agente"; 2. *ethos*, cioè carattere. Se il personaggio come *prattos* è indubbiamente più vicino a una descrizione strutturalista della narrativa, che infatti lo interpreta soprattutto come una *funzione* dei meccanismi testuali, il personaggio come *ethos* è prossimo a un'idea cognitivista, che attiva competenze legate all'esperienza di tutti i giorni, suscettibile di metterci in contatto con la cosiddetta "gente comune"» P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 178.

<sup>276</sup> Ivi, p. 196.

Si tratta di un personaggio i cui processi psichici passano decisamente in secondo piano, mentre risulta fondante il modo in cui agisce in relazione agli altri e alle cose, all'oggettività del mondo: in tale contesto, conclude Stara, raccontare «è dire *chi* ha fatto *cosa*, *perché* e *come*».<sup>277</sup>

La *linea dell'agire* sembra riscontrabile in *Liberal* (2015) di Paolo Sortino, romanzo a tesi<sup>278</sup> ambientato in un lussuoso casale toscano che, nel corso del romanzo, verrà smantellato sotto lo sguardo sempre più impotente della proprietaria. Al centro della vicenda si fronteggiano, in uno scontro di culture e di visioni della vita, Sandra Adimari, rappresentante della borghesia e della sinistra *radical chic*, e Teresio Balla, spregiudicato regista di film porno. Da una parte, cioè, si rappresenta una cinquantenne raffinata, emblema di un ceto culturale ormai esangue, cristallizzatosi in una «glorificazione del superfluo [...], [in un] furto contro l'esistenza»;<sup>279</sup> dall'altra si staglia l'azione sovvertitrice di un 'uomo-telecamera', leader di un gruppo volto a soddisfare «un desiderio [...] privo di inconscio, [...] una libido che si mostra sfacciatamente alla luce del sole».<sup>280</sup> La *troupe* del protagonista è costituita da dodici figure pressoché prive di passato e di futuro, ritratte nel 'presente liquido' dei loro corpi giovani e prestanti, attratti da tutto ciò che è *brand*, esseri di una bellezza abbagliante, per quanto innaturale:

Ora siamo nel tempo nuovo della Superficie, e siamo maestosi, gloriosi, agili senza sforzo. [...]. Io mi avvicino, ci salutiamo, e ognuno versa un sorriso negli occhi di un altro, e tutti abbiamo vestiti puliti, allentati, la pelle lucida e non un capello fuori posto. Potremmo ascoltare storie di ingiustizie profonde e reagire facendo spallucce, sicuri come siamo degli abiti che indossiamo, del sole che ci ama, della giovinezza catturata, e poi l'estasi delle sostanze.<sup>281</sup>

Fin dall'inizio del romanzo Teresio si insedia nel casale affittato per le riprese del film con le telecamere portatili sempre accese, protesi elettroniche dei suoi organi visivi.<sup>282</sup> La metamorfosi cui l'uomo, con il

<sup>277</sup> A. Stara, *L'avventura del personaggio*, cit., p. 203.

<sup>278</sup> «La "visione" – quella di Teresio, che riprende tutto con la sua videocamera, ma anche quella a cui il romanzo dovrebbe dare accesso – invece che essere generata dalla narrazione, ne è diventata il presupposto ideologico: non c'è scoperta in *Liberal*, ma solo il riconoscimento di concetti già assunti in partenza. Il romanzo visionario ha lasciato spazio al romanzo a tesi» G. Raccis, *Liberal di Paolo Sortino. Romanzo visionario senza visione* in «Doppiozero», 26 maggio 2015, <http://www.doppiozero.com/materiali/parole/liberal-di-paolo-sortino> (Data Ultima consultazione 20 giugno 2016).

<sup>279</sup> A. Gugliemi, *Paolo Sortino, Liberal* in «L'immaginazione», XXXI, 2015, n. 289, p. 56.

<sup>280</sup> G. Raccis, *Liberal di Paolo Sortino. Romanzo visionario senza visione*, cit. Si veda, a questo proposito, questo passaggio del romanzo: «Non servono la filosofia di Marx, le teorie economiche di Smith, gli strutturalisti russi e i decostruzionisti francesi. Invece torna utile l'assunzione di certe sostanze che rallentano o accelerano il passare del tempo secondo il bisogno» P. Sortino, *Liberal*, Milano, il Saggiatore, 2015, pp.73-74.

<sup>281</sup> P. Sortino, *Liberal*, cit., pp. 50-51.

<sup>282</sup> Estremamente significativi sono i momenti che ritraggono il risveglio mattutino di Teresio, spesso narrati nelle prime pagine dei capitoli: aprire gli occhi equivale per il regista ad accendere la telecamera; anzi, talvolta l'operazione precede l'atto fisico. Cfr. in particolare p. 41: «Siamo belli, anche con gli occhi gonfi di sonno [...]. Quanto a me, metto in carica le batterie estraibili della Canon e prendo le due già cariche»; p. 81: «Accendo la Canon, quindi apro gli occhi»;

supporto della *troupe* e di un contingente di manovali, sottopone il lussuoso cascinale di Sandra, è scoperta allegoria di un ribaltamento di paradigma culturale: la proprietaria dapprima osteggia la «spavalda libertà (di distruzione e di abbattimento)»<sup>283</sup> del suo ospite, ma a poco a poco lo subisce, sempre più passiva.<sup>284</sup> Ben presto all'interno della villa l'artificiale si sostituisce al naturale, l'acciaio prende il posto del legno, mentre all'esterno lo smantellamento brutale annienta la pietra millenaria dell'anfiteatro romano, la piscina in pietra lavica e il verde florido del parco in un mutamento estetico *liberal*, senza pregiudizi, di ampie vedute, volutamente incurante della tradizione.<sup>285</sup> In virtù del cospicuo affitto sborsato, Teresio pretende, insomma, di trasformare gli spazi dell'elegante casale «secondo i dettami di un progetto dissacrante, che rifiuta tutto ciò che mostra legami con il passato o con una tradizione storica, culturale, etica e soprattutto estetica»:<sup>286</sup>

Girando per le stanze, questi operai di cui neppure conosco i nomi recidono le convenzioni, infrangono percorsi e maniere, memorie, ricordi, illusioni, sostituendone i simboli, i simulacri, gli involucri con creazioni industriali di ultima generazione che chiamare design è riduttivo, perché oggi riescono a divorare l'oggetto d'arte che dovesse capitare loro accanto sulla parete o su un tavolo, ma ne trattengono l'esclusiva sospensione concettuale, e la fruibilità, guadagnandone in fascino e seduzioni [...]. In poco tempo abbiamo svuotato la biblioteca. Libri più o meno antichi, rari, autografati, dedicati, preziosi per motivi mai veramente chiari hanno preso la strada del macero.<sup>287</sup>

Non è un caso che il «manuale di sopravvivenza» cui Teresio e compagni alludono senza nominarlo fin dall'inizio del romanzo, *Le cose* di Georges Perec, finisca per ricoprire *in toto* gli scaffali della biblioteca di Sandra liberati poco prima:

Quando la porta si apre, le appare davanti il muro compatto di mille copie del libro che ci ha cambiato la vita, il nostro manuale di sopravvivenza. Dal pavimento al soffitto, impilate entro colonnine solide,

---

p. 121: «Oggi è il quinto giorno alla villa, o il sesto, poco importa. Abbiamo agganciato la mente di Sandra alla nostra e dobbiamo approfittarne. Con questo proposito decido di entrare in camera sua e accertarmi che stia bene [...] Lascio la porta aperta e installo sulla soglia una videocamera su treppiede il cui segnale video connesso a un monitor portatile che terrò d'occhio mentre faccio un tuffo in piscina»; p. 161: «Con gli occhi ancora chiusi cerco la Canon sul comodino e non la trovo»; p. 177: «Interno giorno. Mattino. Io e la Canon apriamo gli occhi».

<sup>283</sup> A. Gugliemi, *Paolo Sortino, Liberal*, cit., p. 56.

<sup>284</sup> P. Sortino, *Liberal*, cit., p. 164-165.

<sup>285</sup> Cfr. Ivi, pp. 118-120. «È questo il paradigma dell'epoca *liberal*: agli oggetti è demandato il compito di azzerare i bisogni e i desideri, di silenziare la morale per aprire lo spazio e il tempo all'immanenza del piacere» G. Raccis, *Liberal di Paolo Sortino. Romanzo visionario senza visione*, cit.

<sup>286</sup> *Ibidem*.

<sup>287</sup> P. Sortino, *Liberal*, cit., pp.119-120. Nei capitoli iniziali del romanzo, quando la proprietaria cerca di opporsi all'invadenza e alla strafottenza di Teresio si legge: «Coi due fogli del contratto Diego fa un aeroplanino di carta che si libra nell'aria e faccio presto ad agganciarlo con l'inquadratura. Le atterra di punta tra i piedi. Zoomo mentre lo raccoglie accigliata, come se invece di farlo volare nel giardino di casa ci fossimo permessi di inserirglielo nella cavità anale. [...] «È sicura di aver letto bene il contratto? Possiamo riordinare, modificare, tirare a lucido o far sparire, se vogliamo, qualsiasi elemento della casa. [...] Quanto accade dopo è una cosa semplice, un gesto dei nostri, eseguito con l'assenza di pensiero che ci contraddistingue. Prendiamo per noi una stanza tra quelle disponibili, e chiudiamo la porta. Gettiamo le borse a terra e le cacciamo sotto i letti» p. 12, p. 35 e p. 39.



«pensiero magico»<sup>295</sup> della società omologante, dediti, come Jérôme e Sylvie di Perec, a «far coincidere il desiderio delle cose con il loro consumo»<sup>296</sup> e a far trionfare un'eccentricità fondata sull'apparenza esteriore,<sup>297</sup> essi trovano in Teresio, che passa dalla prima persona singolare a quella plurale, la voce con cui esprimere la loro *Weltanschauung*:

Soddisfatti di essere al mondo, senza illuderci che ciò sia vero, abbiamo dissolto ogni idea morta, ogni sentimento morto di vita che pure si trascinava nel mondo. Potrei dire che siamo stati qui per rappresentare l'uomo moderno, l'ultima ora della storia dell'uomo, ma nessuno di noi nutre certe velleità, nessuno di noi elabora concetti, né è così sciocco da difendere idee o ideologie vecchie e nuove. Noi siamo veramente oltre ogni ideologia. La storia non ci interessa, ce la lasciamo volentieri alle spalle, quindi non ci interessano le rivoluzioni, le involuzioni o evoluzioni di sorta [...]. Noi siamo esseri elementari. Avremmo voluto nascere virus, ci accontentiamo di comportarci come tali.<sup>298</sup>

Nel romanzo di Sortino è presto evidente che il progetto filmico di Teresio è solo un pretesto per attivare in Sandra un processo di 'rieducazione' che mira a «manipolare la sua coscienza, forzarla, portarla allo sfinimento per poterla così cooptare alla compagnia degli *homines novi*».<sup>299</sup>

Nessuno è più a capo di nulla, nemmeno di ciò che fa in prima persona. È questo che siamo venuti a dirti, Sandra, tutto è così relativo, vano, vanificato, che non c'è più nessuno che possa vantare meriti sopra gli altri, o dividere il bene dal male, il giusto dall'ingiusto, il sacro dal profano, il bello dal brutto, la letteratura dalle chiacchiere. La realtà ha retratto le sue increspature, è diventata liscia come uno specchio, e tutti i personaggi che ne scalavano le asperità stanno cadendo nel vuoto.<sup>300</sup>

Dunque la linea dell'agire, lungo la quale si pongono i personaggi di Sortino, mentre abdica alla costruzione della coscienza e dell'interiorità – operazione assai lontana da quella compiuta nel romanzo d'esordio *Elisabeth* - si prefigge piuttosto di ritrarre dei tipi umani che aspirano a una perfezione estetica procurata da sostanze, da protesi,<sup>301</sup> da espedienti artificiali e svuotata di ogni profondità psichica:

---

<sup>295</sup> A. Canobbio, *X o La storia delle "Cose"*. Prefazione in G. Perec, *Le cose*, Torino, Einaudi, 2011, p. XVI.

<sup>296</sup> *Ibidem*.

<sup>297</sup> Cfr. P. Sortino, *Liberal*, cit., pp. 44-50.

<sup>298</sup> P. Sortino, *Liberal*, cit., p.222.

<sup>299</sup> G. Raccis, *Liberal di Paolo Sortino. Romanzo visionario senza visione*, cit.

<sup>300</sup> P. Sortino, *Liberal*, cit., p. 130.

<sup>301</sup> Particolarmente interessante risulta il giudizio espresso sulla figura di Oscar Pistorius: «La sofferenza ferma l'io al corpo facendone un non-oltre, un confine che l'esperienza non riesce a negoziare. Eppure il mondo attuale è riuscito a superare questo vincolo. La tecnologia ha vinto sulla carne, presto vincerà sulla morte. Spingendoci oltre i limiti comandati dal dolore possiamo finalmente affacciarci fuori di noi stessi. Abbiamo smesso di cadere. [...] Non cade Pistorius. Può darsi che i suoi siano piedi alati di un dio minore, ma è un dio che conosce il vero essere umano. E se nelle città della gloria non è possibile entrare se non sulle proprie gambe, Pistorius potrà almeno farlo in quelle che hanno uno stadio. [...] Su quei trampoli io vedo estetica pura: un essere umano testato scientificamente, come un prodotto, un'arma leggera, il risultato di un esperimento da laboratorio perfettamente riuscito sul controllo mentale.

I ragazzi si sono raccolti nell'angolo del giardino di pietra, dietro la piracanta. [...] Ognuno attinge ed estrae un piccolo vaporizzatore in plastica, anonimo, e ci scambiamo l'un l'altro il favore di irrigarci braccia e mani, e caviglie, con una soluzione salina per noi necessaria.<sup>302</sup> [...] Sette persone profumate. Sette vaporizzatori. Sette paia di occhiali da sole. Numeri perfetti. [...] Potremmo leggere riviste di moda, commentare le pubblicità sugli inserti dei quotidiani che riempiono l'angolo tra il divano e la poltrona della biblioteca, oppure curare ognuno le proprie amicizie su Facebook connettendoci con gli smartphone e i tablet.<sup>303</sup>

Sandra, nell'epilogo del romanzo, piegata dai quotidiani gesti di rottura dei suoi scomodi inquilini, ottenebrata dagli stupefacenti di cui ha iniziato a fare uso, finisce per ammettere davanti alla figlia esterrefatta, giunta alla villa trasformata dagli ospiti:

Angelo mio. La vita è così. Ti entra in casa anche se non vuoi. [...] In questi giorni ho capito molte cose. Ho trascorso anni interi a conservare ciò che siamo stati. [...] Il tempo ferma le cose. Ci dà modo di osservarle nel palmo della mano come in un cristallo [...]. Sto dicendo che la vita è un fiume in piena, tesoro mio. Invece di chiederti come attraversarlo, domandati cosa fare quando trascina via tutto.<sup>304</sup>

Gli *homines novi* di Teresio, agenti della metamorfosi di Sandra, sono pertanto personaggi privi di interiorità perché sono veicoli del godimento bulimico: il loro agire tra le cose e l'indifferenza verso la complessità e le contraddizioni del reale, svela il loro statuto profondo di uomini senza inconscio.<sup>305</sup>

---

Pistorius è sottile come un'idea, un pensiero lanciato oltre il concetto statico di condizione esistenziale. Vedo articolazioni scampate al giogo dell'usura; cartilagini e muscoli sottratti all'inevitabile invecchiamento, deterioramento dei tessuti, sostituiti dal metallo satinato che non ha saldature, come la scocca delle astronavi di fantascienza o la tunica di Cristo senza cuciture» Ivi, p. 59-60.

<sup>302</sup> A conferma della sua natura di romanzo a tesi, *Liberal* è accompagnato da note esplicative; la n. 23 di p. 88 recita: «Sostituisce il sudore che abbiamo smesso di secernere perché ci siamo fatti asportare chirurgicamente le ghiandole sudoripare, affinché dell'Uomo del vecchio mondo non restasse neppure l'odore».

<sup>303</sup> Ivi, pp. 88-89.

<sup>304</sup> Ivi, pp. 199-200.

<sup>305</sup> Cfr. M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicanalitica*, Milano, Cortina Editore, 2010.

## BIBLIOGRAFIA

### IV. I MONDI POSSIBILI NEI ROMANZI DEL NUOVO MILLENNIO: STRATEGIE FINZIONALI RICORRENTI

#### OPERE

(Si indicano le edizioni effettivamente utilizzate. Le date di uscita delle prime edizioni sono state inserite nel testo)

A. Bajani, *Se consideri le colpe*, Torino, Einaudi, 2009.

G. Di Fronzo, *Il grande animale*, Roma, Nottetempo, 2016.

M. Fois, *Memoria del vuoto*, Torino, Einaudi, 2007.

L. Funetta, *Dalle rovine*, Roma, Tunuè, 2015.

N. Lagioia, *Riportando tutto a casa*, Torino, Einaudi, 2011.

M. Missiroli, *Bianco*, Parma, Guanda, 2010.

M. Missiroli, *Il senso dell'elefante*, Parma, Guanda, 2012.

E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini* in ID., *Opere*, a cura di C. Cecchi-C. Garboli, vol. II, Milano Mondadori, 1990.

S. Nata, *Il dipendente*, Milano, Feltrinelli, 1997.

P. Nori, *Bassotuba non c'è*, Milano, Feltrinelli, 2009.

F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, Milano, Salani, 2013.

L. Pugno, *Sirene*, Torino, Einaudi, 2007.

L. Pugno, *La caccia*, Milano, Salani, 2013.

L. Rastello, *Piove all'insù*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

W. Siti, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2008.

W. Siti, *Resistere non serve a niente*, Milano, Rizzoli, 2012.

P. Sortino, *Liberal*, Milano, il Saggiatore, 2015.

V. Trevisan, *I quindicimila passi. Un resoconto*, Torino, Einaudi, 2002.

S. Vinci, *Come prima delle madri*, Torino, Einaudi, 2004.

S. Vinci, *La prima verità*, Torino, Einaudi, 2016.



ARTICOLI, SAGGI E STUDI

- M. Amici, *La narrativa a tema criminale: poliziesco e noir per una critica politica* in C. Boscolo e S. Jossa (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, cit., pp. 129-197.
- G. Antonelli, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni, 2006.
- M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- M. Barbonaglia, *Memoria del vuoto* in «Il Sole 24 ore Online» [http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnline4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2008/10/fois-memoria-del-vuoto.shtml?uuid=518bfb76-911d-11dd-89af-feff0c5b928&DocRulesView=Libero&refresh\\_ce=1](http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnline4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2008/10/fois-memoria-del-vuoto.shtml?uuid=518bfb76-911d-11dd-89af-feff0c5b928&DocRulesView=Libero&refresh_ce=1) (Data ultima consultazione 31 maggio 2016).
- M. Barengi, *La débâcle delle parentesi ovvero l'involontario tracollo dell'incredulità* in «La modernità letteraria», 2010, n. 3, pp. 27-43.
- M. Bellardi, *La vita in tempo di pace di Francesco Pecoraro* in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà» (<http://www.leparoleelecose.it/?p=13823> - Data ultima consultazione 3 giugno 2016).
- M. Bernini - M. Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013.
- F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- B. Biondillo, *Memoria del vuoto* in «Nazione Indiana», 22 novembre 2006 (<https://www.nazioneindiana.com/2006/11/22/memoria-del-vuoto/> - Data ultima consultazione 8 giugno 2016).
- S. Calabrese (a cura di), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipolibri, 2009.
- I. Calvino, *Cominciare e finire* in Id., *Saggi*, a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori, 1999, vol. II, pp. 734-753.
- A. Canobbio, *X o La storia delle "Cose". Prefazione* in G. Perec, *Le cose*, Torino, Einaudi, 2011, pp. V- XLI.
- R. Carnero, *Padri e figli, dilemma inevitabile* in «La Domenica de Il Sole 24 Ore», 6 maggio 2012.
- E. Carbè, *Francesco Pecoraro. La vita in tempo di pace* in «Doppiozero», 12 novembre 2013, <http://www.doppiozero.com/materiali/italic/francesco-pecoraro-la-vita-tempo-di-pace> (Data ultima consultazione 3 giugno 2016).
- A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- A. Casadei, *La globalizzazione vista dalla borgata-Italia: su Resistere non serve a niente* in «Narrativa», a cura di G. Colucci, 2014, n. 35-36, pp. 269-278.
- G. Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986.

Modi e forme dell'invenzione

S. Cesari, *Dopo i cannibali* in «Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione», 4 giugno 2003, (<http://www.carmillaonline.com/2003/06/04/dopo-i-cannibali/> - Data ultima consultazione 27 maggio 2016).

P. Chirumbolo, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2013.

F. Cordelli, *Viaggio al termine del nuovo mondo chiamato Romania* in «Corriere della Sera», 1 dicembre 2007 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 667.

A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma, 2014.

A. Cortellessa, *Spitfire* in «Nazione Indiana», 13 novembre 2013 (<https://www.nazioneindiana.com/2013/11/13/spitfire/> -Data ultima consultazione 3 giugno 2016).

M. Curcio, *Il gioco dell'incipit: il racconto in sé* in M. Curcio (a cura di), *Le forme della brevità*, Milano, Franco Angeli Editore, 2014, pp. 22-49.

M. Dardano, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, Roma, Carocci, 2010.

G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo* in Id., *Il personaggio-uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970.

M. Di Gesù, *I paralleli. Narratori contemporanei e classici italiani a confronto*, Palermo, Edizioni di Passaggio, 2009.

M. Di Gesù, *Tutto iniziò negli anni Ottanta* in «Giudizio Universale», 4 febbraio 2010 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 219.

P. Di Paolo, *Simona Vinci. La zona d'ombra* in «L'Unità», 18 agosto 2012 (ora disponibile al link <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/2450000/2447023.xml?key=Paolo+Di+Paolo+Dipaolo.Paolo%40Gmail.Com&first=1&orderby=1&f=fir> - Data ultima consultazione 27 maggio 2016).

R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

S. Ercolino, *Il romanzo massimalista. Da L'arcobaleno della gravità di Thomas Pynchon a 2666 di Roberto Bolano*, Milano, Bompiani, 2015.

M. R. Fadda, *Le voci di Walter Siti narratore e personaggio* in G. Baldassarri-V. Di Iasio-P. Pecci-P. Pietrobon-F. Tomasi (a cura di), *La letteratura degli italiani, 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, Roma, Adi Editore, 2014, pp. 1-11.

A. Ferracuti, *L'oggi assoluto del futuro deteriorato*, «L'Indice dei libri al mese», XXX, 2013, n.12, p. 16.

G. Ferroni, *La guerra in tempo di pace. Il romanzo di un giorno che vale settant'anni* in «L'Unità», 21 gennaio 2014 (<http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/2610000/2607062.xml?key=Giulio+Ferroni&first=1&orderby=1&f=fir> - Data ultima consultazione 5 giugno 2016).

F. Francucci, *Premessa* in ID., *La carne degli spettri, Tredici interventi sulla letteratura contemporanea* ora in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma, 2014, p. 295.

- G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986.
- G. Genette, *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987.
- G. Genette, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.
- V. Giacopini, *La memoria che guarda avanti. Un romanzo di Luca Rastello* in «Lo Straniero», 2010, n. 71 (<http://lostraniero.net/la-memoria-che-guarda-in-avanti-un-romanzo-di-luca-rastello/> - Data ultima consultazione 6 giugno 2016).
- P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012.
- P. Giovannetti, *Il digitale del romanzo. Primi appunti sulla narrativa "camera eye"* in *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, a cura di L. Esposito – E. Piga, A. Ruggiero, «Between», IV, 8, 2014, pp. 1-25.
- D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quolibet, 2011.
- D. Giglioli, *Un futuro per il '77* in «Alias», 24 giugno 2006 ora in ora in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma, 2014, p. 592.
- E. Grassi, *Simona Vinci. Dell'anima non si sa niente. Intervista* ([http://www.oblique.it/images/interviste/intervista\\_vinci.pdf](http://www.oblique.it/images/interviste/intervista_vinci.pdf) - Data ultima consultazione 27 maggio 2016).
- A. Gugliemi, *Paolo Sortino, Liberal* in «L'immaginazione», XXXI, 2015, n. 289, p. 56.
- K. Hamburger, *La finzione narrativa* in «Allegoria», XXI, 2009, n. 60, pp. 13-41 (Il testo costituisce una traduzione parziale del saggio *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1977, pp. 53-78 e 111-117 curata da A. Baldini).
- G. Iotti, *Sul progetto di una ricerca intitolata «Figure dell'invenzione»* in P. Amalfitano e A. Gargano (a cura di), *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria e ermeneutica della letteratura*, Pisa, Pacini Editore, 2014, pp. 272-289.
- W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- M. Jansen, *Il mondo salvato dai ragazzini: un'ottica infantile sulla guerra e sulla violenza in "Come prima delle madri" di Simona Vinci* in «Cahiers d'études italiennes», 2005, n.3, pp. 9-21.
- N. Lagioia, *Il disincanto delle Sirene di Underwater* in «Il Riformista», 23 giugno 2007 ora in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma, 2014, pp. 292-293.
- L'autore, il genere, il pubblico. Intervista con Vitaliano Trevisan* in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», 25 maggio 2016, <http://www.leparoleelecose.it/?p=23115> (Data ultima consultazione 28 giugno 2016).
- L. Lugnani, *Del tempo. Racconto discorso esperienza*, Pisa, ETS, 2003.
- M. L. Lundari, *Alla ricerca del Moses perduto* in «La Repubblica», 5 settembre 2009.
- M. Marsilio, *Dalla sconfitta operaia all'immaterialità del comando: la dialettica servo/padrone nelle prose degli anni Zero* in «La critica sociologica», vol. L, 2016, n. 199, pp. 129-140.

Modi e forme dell'invenzione

L. Matt, *Narrativa in Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, A. Afribo-E. Zinato (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 119-180.

L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Aracne, 2014.

C. Mazza Galanti, *Su "La vita in tempo di pace" di Francesco Pecoraro* in «minima&moralia», 10 gennaio 2014 (<http://www.minimaetmoralia.it/wp/recensione-la-vita-in-tempo-di-pace-francesco-pecoraro/> - Data ultima consultazione 3 giugno 2016).

G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

A. Nemesio, *Le prime parole. L'uso dell'«incipit» nella narrativa dell'Italia unita*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990.

F. Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e Il misantropo*, Torino, Einaudi, 1990.

G. Pedullà, *Ricercando una prosa per la società liquida* in «Alias», 17 novembre 2007 ora in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma, 2014, p. 667.

G. Pedullà, *La vita in tempo di pace di Francesco Pecoraro* in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», 13 febbraio 2014 (<http://www.leparoleelecose.it/?p=13823> - Data ultima consultazione 31 maggio 2016).

F. Pennacchio, *Approfondimenti II. La teoria del racconto di Franz Stanzel* in P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, pp. 217-230.

P. Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Firenze, Zanichelli, 1985.

G. Raccis, *Liberal di Paolo Sortino. Romanzo visionario senza visione* in «Doppiozero», 26 maggio 2015 (<http://www.doppiozero.com/materiali/parole/liberal-di-paolo-sortino> -Data Ultima consultazione 20 giugno 2016).

M. Raffaelli, *I fascisti di sinistra e altri scritti sulla prosa*, Torino, Aragno Editore, 2014.

M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicanalitica*, Milano, Cortina Editore, 2010.

M. Revelli, *Un romanzo tellurico tra perdita e salvezza* in «il manifesto», 22 luglio 2006 ora in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma, 2014, p. 593.

V. Santoro, *Privato è pubblico. (Dis)avventure dell'Io nella narrativa italiana degli anni Zero* in V. Santoro (a cura di), *Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero*, Macerata, Quodlibet, 2010.

T. Scarpa, *Sirene* in «Il primo amore», 23 maggio 2007 ora in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma, 2014.

G. Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996 – 2006)* in «Allegoria», XX, 2008, n. 57, pp. 95-136.

G. Simonetti, *La lettura e il male. Resistere non serve a niente* in «Allegoria», XXIV, 2012, n. 65-66, pp. 179-189 (un estratto dal saggio è consultabile al link <http://www.leparoleelecose.it/?p=11253&> - Data ultima consultazione 28 maggio 2016).

- A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Grassina (Fi), Le Monnier Università, 2004.
- E. Suomela-härmä, *Gli incipit romanzieschi: definizioni e tendenze nella narrativa italiana di oggi*, pp. 1-17 (<http://conference.hi.is/rom14/files/2015/08/ELINASUOMELAHARMA.pdf> - Data ultima consultazione 22 maggio 2016).
- E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.
- C. Tirinanzi De Medici, *Fatti, politica, fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: Presente e Piove all'insù* in «Between», V, n. 10, 2015 (<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1708> - Data ultima consultazione - 15 febbraio 2016).
- B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio* in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968.
- F. Tomasi-M. Varotto, «Non sono un fottuto flâneur»: *Vicenza diffusa ne «I quindicimila passi» di Vitaliano Trevisan*, in M. Barengi-G. Langella-G. Turchetta (a cura di), *La città e l'esperienza del moderno*, Tomo II, Pisa, ETS, 2012, pp. 327-338.
- E. Trevi, *Da Laura Pugno dettagli oscuri di un medioevo apocalittico* in «Il manifesto», 12 luglio 2007 ora in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma, 2014, pp. 293-294.
- G. Turchetta, *Il punto di vista*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- M. Varotto, *Geografie dell'abbandono nella periferia diffusa: "I quindicimila passi" di Vitaliano Trevisan* in D. Papotti e F. Tomasi (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2014, pp. 113-130.
- G. Vitello, *Gli "anni di piombo" nella narrativa italiana del nuovo millennio. Il tempo materiale di Giorgio Vasta* in L. Somigli (a cura di), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Roma, Aracne, 2013, pp. 317-329.
- H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 2004.
- E. Zinato, *Il lavoro non è (solo) un tema letterario: la letteratura come antropologia economica* in *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet Studio, 2015, pp. 55-78.

#### SITOGRAFIA E FILMOGRAFIA

Marco Missiroli dialoga con Roberto Tanzi al Festival 'Incontrarsi a Salsomaggiore' – giugno 2010  
<https://www.youtube.com/watch?v=SouUxr37TDk> (Data ultima consultazione 1 giugno 2016).



## PARTE TERZA – LO SPAZIO DELL’INVENZIONE : ROMANZI ITALIANI DEL NUOVO MILLENNIO

### V. NUOVE PARABOLE DEL REALE: COSTANTI TEMATICHE NELLE SCRITTURE D’INVENZIONE DELL’ESTREMO CONTEMPORANEO

#### 1. Tra critica tematica e figure dell’*inventio*

In un libro dal titolo *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell’Ottocento* (1976) Folco Portinari ha dedicato venticinque schede ad altrettanti romanzi che, secondo l’autore, «furono modelli culturali [...] particolarmente fortunati ai loro tempi».<sup>1</sup> Con il termine ‘parabole’ si alludeva sia a una linea tematica, che alla capacità formale dei testi romanzeschi di metaforizzare il reale:

Queste “*parabole*” hanno [...] un significato ambiguo, doppio. Sono una traiettoria, un itinerario parabolico di *topoi* lungo la strada del romanzo. Ma sono anche le parabole, le figurazioni favolistiche di quella realtà storica e culturale, le metafore del reale.<sup>2</sup>

Riproporre, a proposito della narrativa dell’estremo contemporaneo, la terminologia messa a punto da Portinari per il romanzo dell’Ottocento non significa replicare quell’operazione, peraltro volutamente asistemica,<sup>3</sup> di sociologia della letteratura,<sup>4</sup> quanto piuttosto evidenziare il carattere esemplare, ‘parabolico’ appunto, che le scritture d’invenzione ad andamento realistico assumono nell’epoca del cosiddetto ‘ritorno della realtà’.<sup>5</sup> Nello specifico, l’espressione ‘parabole del reale’, anche con il suo implicito richiamo a un genere delle origini caratterizzato da forza allegorica e da *brevitas*, rinvia, dunque, a una sorta di realismo ‘primitivo’ ed essenziale che nella narrativa più recente sembra riaffiorare seppur innestato alla lezione del modernismo.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> F. Portinari, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell’Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976, p. XIII.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> «Questo non vuole essere un testo critico, una raccolta di saggi critici. [...] È un modesto lavoro artigianale» Ivi, p. XI.

<sup>4</sup> «Il romanzo è preso un po’ come un documento storico, di storia letteraria ma, più, di più generale storia della cultura, una fonte di informazione con i suoi codici più o meno criptici o labirintici, in funzione di un discorso implicito e sotteso, di un gioco di marketing ideologico-commerciale con un budget ampio e prospero. [...] In altri termini potrei dire che si tratta di un libro gastronomico, una raccolta schedata di ricette base, di schemi: il contorno è il romanzo, e il piatto è la cultura che lo ha prodotto. E perché. O viceversa» Ivi, pp. XIII-XIV.

<sup>5</sup> Cfr. anche G. Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali* in «Contemporanea», IV, 2006, pp. 55-81.

<sup>6</sup> «Ora, la tradizione del realismo si è messa sempre e comunque nel campo del possibile, e non in quello delle cose che sono accadute, oggetto della storiografia; anche se, rispetto alla mimesis antica, ha esercitato il suo diritto all’invenzione su un terreno molto più esiguo [...]. Quello che il realismo ipermoderno segnala è un ulteriore aggravio delle misure restrittive. [...] Non che non si continuino a scrivere romanzi nello spirito delle tradizioni ottocentesche – il che è comunque, dopo l’orgia di metaletteratura dei decenni scorsi, un fatto da non sottovalutare. [...] è proprio il ripensamento del modernismo come categoria valida ben oltre i confini angloamericani che ha guidato la mia

Insomma, se dalla seconda metà degli anni Novanta, le linee di forza del campo letterario implicano una ricerca in direzione realistica e se le scritture narrative meticce, di cui si è trattato in precedenza,<sup>7</sup> costituiscono l'esito più indagato di questo fenomeno, quello che ci si propone di dimostrare ora è che la ripresa di logiche «"pesanti", contrastive o [...] contrappuntistiche»,<sup>8</sup> dopo il postmoderno, investe anche la narrativa d'invenzione. In tal modo, il campo delle scritture di finzione non si presenta occupato esclusivamente dall'area dei romanzi 'di genere', basati su moduli consolidati, ma anche dal tentativo di reinterpretare le forme narrative tradizionali, ibridando il *novel* con le frammentazioni moderniste, sperimentando nelle scritture le sollecitazioni della musica, del web e delle varie espressioni artistiche legate al visuale (foto, cinema, *body art*), includendo costanti tematiche fortemente rappresentative della realtà contemporanea:

È in corso un assestamento di vasta portata, che riguarda direttamente le nostre categorie culturali, morali e psicologiche [...]. Discende da qui un secondo piano che concerne il modo in cui il romanzo traduce le novità antropologiche e percettive in scelte tematiche, strutturali, formali in senso ampio.<sup>9</sup>

Se la mimesi resta, dunque, la 'pietra d'angolo' della narrativa di finzione, quello che muta è il modo con cui la realtà viene raffigurata: è per questo che si danno tanti realismi quante sono le diverse convenzioni letterarie adottate dagli autori. Pertanto, come si è detto,<sup>10</sup> per leggere o valorizzare le scritture d'invenzione dell'estremo contemporaneo in quanto rappresentazioni di realtà, è necessaria un'idea di realismo duttile alla base della quale sta la stretta relazione tra materiali tematici e forme narrative, tra «mimesi e convenzione».<sup>11</sup> Infatti se «l'opera d'arte parla del mondo»,<sup>12</sup> lo fa selezionando materiali della realtà i cui referenti acquisiscono una funzione realistica di volta in volta diversa grazie al «*codice*, quell'insieme di rapporti che ogni opera fissa convenzionalmente, non mimeticamente, per una sola volta».<sup>13</sup>

Per verificare le costanti tematiche della narrativa d'invenzione dell'estremo contemporaneo può risultare utile, perciò, ragionare sul «ritagliamento»<sup>14</sup> della porzione di realtà cui l'autore dà diritto di cittadinanza sulla pagina letteraria. Se, infatti, la retorica fin dall'antichità si è dedicata alla classificazione delle forme inerenti l'*elocutio*, campionando le modalità con cui si effettua, in letteratura, uno scarto rispetto alla norma linguistica, e se le figure narratologiche legate alla *dispositio* sono diventate patrimonio comune di ogni analisi letteraria,

---

ricostruzione del presente. La questione del realismo è centrale, ma non esaurisce il campo dell'ipermodernità; e a volte non ne rappresenta neppure nel modo più radicale le possibilità.» R. Donnarumma, *La fatica dei concetti*, cit., p. 4 e p. 6.

<sup>7</sup> *Supra* Cap. II.

<sup>8</sup> R. Luperini, *La fine del postmoderno*, cit., p.78.

<sup>9</sup> G. Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, cit., p.56.

<sup>10</sup> Cfr. *Supra* Cap. III, paragrafi 4 e 5.

<sup>11</sup> Cfr. F. Orlando, *Conversazione con Francesco Orlando*, a cura di A. Diazzi e F. Pianzola, cit.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 205.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 200.



in particolare per influsso dello strutturalismo, la teoria sembra aver prestato un'attenzione minore all'ambito dell'*inventio* narrativa, intesa come «attività di immagazzinamento, classificazione e reperimento degli argomenti del discorso».<sup>15</sup> A questo tipo di indagine si è dedicata la critica tematica, intesa come «luogo di intersezione del testo con il referente extratestuale»;<sup>16</sup> tuttavia questa ha conosciuto nel tempo fortuna alterna<sup>17</sup> sia per i diversi modi in cui sono stati concepiti e analizzati i contenuti dei testi, sia per la difficoltà nel formulare indicazioni di lavoro e di metodo condivise.<sup>18</sup>

Negli ultimi tre decenni il ritorno di interesse per la critica tematica<sup>19</sup> – inauguratosi con i convegni parigini degli anni Ottanta – si è accompagnato ancora a esiti difformi: mentre in ambito italiano un'esemplificazione di metodo è stata fornita da studiosi come Orlando, Luperini, Ceserani, Zatti<sup>20</sup> che hanno individuato l'importanza degli aspetti formali e la natura spiccatamente ermeneutica della tematizzazione, nell'area dei *Cultural Studies* si è rinnovato il pericolo di una «regressione contenutistica».<sup>21</sup> Di qui la necessità, sempre più sentita, di individuare dei metodi comuni nei quali le costanti tematiche si saldino, in un regime di «solidarietà necessaria»,<sup>22</sup> con quelle stilistiche:

Se non vogliamo ridurla a mero contenutismo, dobbiamo affrontare la sfida mediante un'istanza di metodo che riesca ad applicarsi con altrettanta coerenza e rigore a quelle che forse un giorno riusciremo a classificare come 'figure dell'inventio' (una *inventio* da intendersi nella sua accezione più specificamente semantica). È anche in questo senso che si riconosce da più parti una valenza cognitiva al tema: la letteratura conosce la realtà e la rappresenta figuramente attraverso processi di formalizzazione che si legano strettamente ai contenuti tematici.<sup>23</sup>

<sup>15</sup> D. Giglioli, *Archetipo e sopravvivenza* in «Allegoria», XX, 2008, n. 58, p.51.

<sup>16</sup> S. Brugnolo-D. Colussi-S. Zatti-E. Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016, p. 262. Cfr. anche F. Orlando, *Conversazione con Francesco Orlando*, a cura di A. Diazzi e F. Pianzola, cit., p. 207: «inventare la propria materia significa sceglierla dal mondo, prelevare qualcosa e chiuderlo in quelle famose quattro sbarre, inizio e fine dell'opera. [...] Questi due concetti, la coppia oppositiva «mimesi» e «convenzione», tutti e due onnipresenti, e l'idea che esistano anche figure dell'invenzione, sono quasi la stessa idea vista da due lati differenti.»

<sup>17</sup> Basti qui ricordare le celebri stroncature alla critica tematica di Benedetto Croce e di Leo Spitzer.

<sup>18</sup> «Da sempre la critica tematica ha trovato difficoltà nel definire il proprio oggetto di indagine. Se il concetto di tema è intuitivo, la definizione è complessa, per cui si avverte fin da subito il lettore del carattere insieme aperto e problematico delle considerazioni che seguono. Queste difficoltà pertengono essenzialmente alla questione dei rapporti che quelle costanti di senso che chiamiamo appunto temi contraggono con le varianti d'ogni specie che convivono in ciascun contesto; ma soprattutto alla complessa relazione che esse intrattengono coi referenti della realtà extraletteraria, con cui il rapporto è per definizione disomogeneo.» S. Brugnolo-D. Colussi-S. Zatti-E. Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, cit., p. 262.

<sup>19</sup> Cfr. W. Sollors, *The return of thematic criticism*, London, Harvard University Press, 1993.

<sup>20</sup> Cfr. S. Zatti, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990; R. Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993; F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993; R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

<sup>21</sup> S. Zatti, *Sulla critica tematica: appunti, riflessioni, esempi* in «Allegoria», XVIII, 2006, n. 52-53, p. 7.

<sup>22</sup> Ivi, p. 6.

<sup>23</sup> S. Brugnolo-D. Colussi-S. Zatti-E. Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, cit. p. 279. Cfr. anche R. Ceserani, *Il punto sulla critica tematica*, in «Allegoria», XX, 2008, n.58, p. 30.

Gli studiosi che si sono mossi in questa direzione hanno perciò considerato il tema come un «principio concreto di organizzazione di un testo fondato sul suo carattere iterativo»:<sup>24</sup> le varianti fenomeniche e i motivi in cui il tema si dipana all'interno di un'opera comportano, da parte dell'interprete, un'attività di astrazione concettuale. Va da sé che, in una simile prospettiva, il tema non viene considerato solo come un elemento immanente al testo e dato una volta per tutte, ma piuttosto come il prodotto del lavoro del critico, della sua negoziazione tra argomento e senso del testo:

Assumiamo di chiamare Tema questo spazio, questa figura, questo territorio intermedio dove di continuo vengono rinegoziati i rapporti tra argomento e senso. Tema è qualcosa di mobile, mutevole, è la posta in gioco, in quanto rapporto e non "dato", di una negoziazione continua. O anche, se si preferisce, è il risultato delle operazioni che compiamo, da autori e lettori, per connettere insieme l'argomento e il senso [...]: attività, insieme, interpretativa e retorica.<sup>25</sup>

È evidente come una serie di indici semiologici e di isotopie<sup>26</sup> contribuiscano a orientare la tematizzazione del lettore, operazione, quest'ultima, che nasce da un'«esigenza costitutiva dell'istanza di lettura».<sup>27</sup> Infatti, il *lector in fabula* ricerca la coerenza rispetto al tema che quasi giocoforza proietta sul testo a partire da una serie di dati che ne rendono possibile una lettura sostanzialmente uniforme. Eppure l'individuazione di questi elementi testuali non è di per sé sufficiente a tematizzare:

Tematizzare significa far uscire dai ranghi un elemento dell'opera [...] per servirsene come reagente, per farlo diventare un centro irradiatore (o meglio ancora catalizzatore) di significati.<sup>28</sup>

Dunque, se è dall'intersezione tra elementi testuali dati e investimento interpretativo del lettore che si può costruire una rete di 'reagenti' tematici, nel proseguo del capitolo si mirerà a individuare alcune costanti attive nell'immaginario letterario dell'epoca in cui viviamo.

## **2. Rappresentazione della realtà e costanti tematiche nella narrativa dell'estremo contemporaneo**

Tanto l'*Introduzione* all'antologia *La terra della prosa* quanto *Ipermodernità* danno l'impressione complessiva che i loro autori siano piuttosto «allergici ai romanzi».<sup>29</sup> Dopo essersi confrontati da posizioni diverse nella polemica relativa al cosiddetto 'ritorno alla realtà', Cortellessa e Donnarumma, nei rispettivi saggi sulla

---

<sup>24</sup> S. Zatti, *Sulla critica tematica: appunti, riflessioni, esempi*, cit. p. 10.

<sup>25</sup> D. Giglioli, *Tema*, Milano, La Nuova Italia, 2001, pp. 20-21.

<sup>26</sup> Cfr. Ivi, pp. 101 e ss.

<sup>27</sup> Ivi, p.108.

<sup>28</sup> Ivi, p. 109.

<sup>29</sup> Cfr. F. Longo, *Allergici ai romanzi*, cit.

narrativa più recente, sembrano prediligere libri «inclassificabili», dotati di una «proliferante discontinuità strutturale»<sup>30</sup> e paiono concordare sul fatto che «il riaffermarsi del romanzo non copre [...] tutto lo spazio del narrabile; al contrario, alcune tra le forme nuove più interessanti si pongono fuori dal suo dominio».<sup>31</sup> Due dei maggiori interpreti della contemporaneità narrativa sembrano, dunque, mettere provvisoriamente in discussione la fiducia nelle potenzialità gnoseologiche del romanzo, nella sua capacità di «svelarci mondi e sovvertire certezze»: <sup>32</sup> il primo, infatti, predilige testi che divergono dalla «monocultura del romanzo propagandata [...] dall'industria editoriale»,<sup>33</sup> mentre il secondo mostra una preferenza per scrittori che fanno leva sulla «partecipazione alla vita pubblica».<sup>34</sup> Tuttavia uno sguardo attento alle opere di finzione apparse nell'ultimo ventennio potrebbe attenuare il diffuso scetticismo nei riguardi delle potenzialità insite nella narrativa di invenzione del nostro paese: pur riconoscendo che non ha fornito negli ultimi vent'anni il cosiddetto «Grande Romanzo Italiano»,<sup>35</sup> questa offre, in effetti, prove persuasive quanto a qualità letterarie, elementi cognitivi,<sup>36</sup> esperienze emozionali.<sup>37</sup>

Pare infatti possibile individuare un nucleo di narrazioni romanzesche in cui alcune tematiche ad ampio spettro antropologico, ma al contempo fortemente radicate nella condizione presente, non solo istituiscono rimandi da un testo all'altro, ma sembrano andare controcorrente rispetto al senso comune provocando una frizione conoscitiva. Se ne enucleano, di seguito, i più rappresentativi:

- la forza percettiva della corporeità e la raffigurazione del corpo-feticcio, pur nel differente approccio al mondo dei *realia*, si impongono con la loro concretezza sensoriale in un'epoca in cui paiono prevalere mediazioni solo virtuali;
- la rielaborazione della violenza storica si affaccia prepotentemente in un tempo che, al contrario, sembra dominato dall'incapacità di esperire il trauma e dallo «stato di minorità» del singolo;<sup>38</sup>
- la rappresentazione di uno spazio antropico mutato, iperprogettato o degradato, si accampa nelle scritture mettendo a nudo lo sfrangiamento del vivere comunitario e il sostanziale isolamento dell'individuo

---

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 150.

<sup>32</sup> F. Longo, *Allergici ai romanzi* cit.

<sup>33</sup> A. Cortellessa, *Introduzione* in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, cit., p.37. Del resto già a p. 35 aveva anticipato: «Optare per la narratività, d'altra parte, non significa certo cedere le armi a quello che Franco Cordelli, già alla fine degli anni Novanta, chiamava "feticcio del romanzo"».

<sup>34</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 108.

<sup>35</sup> «L'espressione veniva dagli Stati Uniti, dove si parla comunemente di *Great American Novel* per gli affreschi che in diverse centinaia di pagine ripercorrono alcuni decenni della storia recente, raccontando attraverso una vicenda esemplare il "come si è diventati ciò che si è" di un intero popolo» in G. Pedullà, *Il grande romanzo neodarwiniano* in «La domenica de Il Sole 24 Ore», 12 febbraio 2014. Ma si veda, più diffusamente A. Casadei, *Il grande romanzo italiano non esiste?* in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, cit., pp. 3-43.

<sup>36</sup> Cfr. *Imparare dalla lettura*, a cura di S. Giusti e F. Batini, Torino, Loescher, 2013.

<sup>37</sup> Cfr. M. C. Levorato, *Le emozioni della lettura*, Bologna, Il Mulino, 2000.

<sup>38</sup> Cfr. D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, cit.; Id., *Stato di minorità*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

contemporaneo in una sorta di «Anticittà»;<sup>39</sup>

- la rappresentazione dell'infanzia, spesso violata, permane come veicolo di straniamento per i narratori che, in una sorta di «regressione potenziale»,<sup>40</sup> narrano l'alterità, le trasformazioni e le contraddizioni di un'età che, secondo gli esperti, sarebbe scomparsa.<sup>41</sup>

Insomma, la letteratura contemporanea di finzione risemantizza con modalità rappresentative e espressive ipermoderne - che prevedono cioè distanziamento critico, conflittualità, opposizione - gli aspetti salienti dell'immaginario contemporaneo e, pur condividendoli con i territori del *non fiction novel*, approda a esiti profondamente differenti, specificamente legati alle convenzioni del patto finzionale.

### 2.1 La rappresentazione dello spazio mutato

La rappresentazione dello spazio costituisce un nucleo tematico assai diffuso nelle narrazioni dell'estremo contemporaneo, tanto da far parlare di un vero e proprio *spatial turn*.<sup>42</sup> Va anzi precisato come l'interesse specifico per la rappresentazione letteraria dello spazio sia divenuto punto di convergenza di pratiche multidisciplinari e intermediali che, proprio a partire dalla pagina narrata, sembra cercare provvisorie risposte alla «condizione di *afasia* che paralizza gli urbanisti o gli architetti»;<sup>43</sup> la realtà territoriale italiana negli ultimi decenni si presenta infatti come un'entità instabile e "liquida", non più definibile con gli strumenti urbanistici tradizionali. Gli esperti, in difficoltà rispetto all'evoluzione dei fenomeni urbani, periurbani e rurali, dopo aver accettato la prospettiva che i luoghi della contemporaneità siano definibili essenzialmente per sottrazione,<sup>44</sup> affidano al racconto un «modo di ricercare una diversa relazione con lo spazio, [...] alla ricerca di un

---

<sup>39</sup> Cfr. S. Boeri, *L'anticittà*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

<sup>40</sup> Cfr. E. Ponzio, *Nei panni del bambino*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

<sup>41</sup> Cfr. N. Postman, *La scomparsa dell'infanzia*, Roma, Armando, 1984.

<sup>42</sup> Cfr. *Letteratura e spazio* in «Moderna», IX, 2007, n.1; G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008; *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, a cura di F. Sorrentino, Roma, Armando, 2010; G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori, 2010; *Uno sguardo sulla città. Gli scrittori contemporanei e i loro luoghi*, a cura di F. La Porta, Roma, Donzelli, 2010; M. Mininni, *Approssimazioni alla città. Urbano, rurale, ecologia*, Roma, Donzelli, 2013; *La rappresentazione dello spazio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea*, a cura di P. Chirumbolo e L. Poggi, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2013; F. Marocco-M. Mininni, *Nuovi strumenti (fenomenologici) per la rigenerazione urbana: l'apporto del racconto e del romanzo nel progetto dello spazio periurbano* in «Planum. The Journal of Urbanism», n.27, vol.2/2013, pp 180-186 (consultabile al link [https://issuu.com/planumnet/docs/atti\\_xvi\\_conferenza\\_siu\\_by\\_planum\\_n\\_7aa5cfb636d6dc/180](https://issuu.com/planumnet/docs/atti_xvi_conferenza_siu_by_planum_n_7aa5cfb636d6dc/180) - data ultima consultazione 4 agosto 2016); *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, a cura di D. Papotti e F. Tomasi, Bruxelles, P.I.E. Lang, 2014; *Con gli occhi aperti. Venti autori per venti luoghi*, a cura di A. Cortellessa, Roma, Exòrma, 2016.

<sup>43</sup> F. Tomasi, *Spazio (urbano) e narrativa: qualche considerazione* in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, a cura di D. Papotti e F. Tomasi, cit., p. 14. Cfr. anche B. Secchi, *Tra letteratura e urbanistica*, Giavedoni Editore, Pordenone, 2010; S. Boeri, *L'anticittà*, Roma-Bari, Laterza, 2011 e F. Marocco-M. Mininni, *Nuovi strumenti (fenomenologici) per la rigenerazione urbana: l'apporto del racconto e del romanzo nel progetto dello spazio periurbano* in «Planum. The Journal of Urbanism», cit.

<sup>44</sup> Cfr. M. Augè, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2009.

coinvolgimento di carattere empatico».<sup>45</sup>

Da parte sua la geocritica risponde a queste sollecitazioni considerando quello tra spazio e tempo non più come un rapporto gerarchico, ma piuttosto come «un campo di tensioni reciproche»:<sup>46</sup> mentre in passato, infatti, l'analisi narratologica aveva dato una netta preminenza alla dimensione temporale del racconto, le acquisizioni più recenti hanno permesso di rilevare che «nessuna narrazione, nemmeno quella più minimale, può dirsi priva di implicazioni spaziali».<sup>47</sup> Dunque, se i luoghi sono definiti in base alla presenza dei soggetti e delle loro diverse modalità percettive e discorsive, allora la simbolizzazione dello spazio si realizza in virtù del particolare punto di vista e del tipo di focalizzazione che su di esso si posano. Basti pensare a come è mutato il modo di considerare lo spazio che circonda l'individuo nel passaggio alla modernità; mentre nella descrizione classica erano dominanti «un punto di osservazione dall'alto e un paesaggio ordinato»<sup>48</sup> che determinavano un senso di immobilità e di dominio rispetto al luogo tratteggiato, nella modernità inizia «una nuova stagione dello sguardo»<sup>49</sup> che, mentre rinuncia all'egemonia sullo spazio, si configura come transito, movimento, cambiamento:

Se tutto accelera correndo verso la sua scomparsa [...] ciò vuol dire che anche l'occhio che osserva lo spazio circostante comincia a mutare. Perché muta lo spazio; ma anche perché è diverso il modo di attraversarlo. [...] In particolare è l'occhio che, rimasto statico per più di tre secoli, viene all'improvviso sollecitato dalle più diverse stimolazioni.<sup>50</sup>

Le strategie discorsive di rappresentazione dello spazio andranno, allora, riconsiderate in un'ottica diversa;<sup>51</sup> in particolare, la descrizione, a lungo ritenuta semplicemente una tecnica digressiva, atta a creare un momento di sospensione nello svolgimento temporale della storia, va viceversa rivalutata come «un vero e proprio generatore del senso del racconto»,<sup>52</sup> come un 'evento visuale' che possiede una carica narrativamente

---

<sup>45</sup> F. Tomasi, *Spazio (urbano) e narrativa: qualche considerazione* in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, a cura di D. Papotti e F. Tomasi, cit., p. 14.

<sup>46</sup> Ivi, p. 18.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, cit., p. 4; a p. 21 si legge: «Questa è dunque l'archeologia dello sguardo fisso. Da una parte la posizione dall'alto – una torre, una montagna – che domina sul territorio circostante animandolo di forze, di racconti, di valori morali; dall'altra il gesto di apertura [...] che instaura il quadro e la sua regolarità geometrica dentro cui si dispone ordinato il paesaggio».

<sup>49</sup> Ivi, p. 37. Cfr. F. Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne 'L'ubicazione del bene' di Giorgio Falco* in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, a cura di D. Papotti e F. Tomasi, cit., pp. 103-104.

<sup>50</sup> G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, cit., pp. 39-40.

<sup>51</sup> Cfr. G. Pellini, *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza, 1998; P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit.; M. Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, Toronto University Press, 2009.

<sup>52</sup> F. Tomasi, *Spazio (urbano) e narrativa: qualche considerazione* in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, a cura di D. Papotti e F. Tomasi, cit., p. 20.

propulsiva.<sup>53</sup> Ciò determina, per l'appunto, la necessità di indagare lo spazio rappresentato in letteratura incrociando «punto di vista e strumenti ecfrastrici»,<sup>54</sup> tanto più che la costruzione finzionale di un mondo possibile passa, come si è visto, attraverso la fisionomia dell'«io sperimentale»<sup>55</sup> attorno al quale l'autore costruisce non solo la storia nel suo dipanarsi cronologico, ma anche l'*habitat* in cui la vicenda si svolge.

Del resto – a proposito delle scritture italiane più recenti – Cortellessa ha dedicato molta attenzione<sup>56</sup> alla nozione foucaultiana di *eterotopie*, nonché a una tradizione esplorativa e spaziale della nostra letteratura contemporanea che va da Calvino, Zanzotto e Celati fino a nuove prose cartografiche, finzionali e non, degli anni Zero fra cui quelle assai difformi di Giorgio Falco e di Franco Arminio.<sup>57</sup> Nell'Antologia si viene così a tracciare una linea interpretativa ricca di implicazioni ai fini del nostro discorso; in primo luogo la plurivoca 'italianità' dei narratori selezionati sembra legata alla «*pluralità geografica* del nostro Paese», nella quale hanno un peso sia gli spazi urbani, prediletti da Calvino, sia quelli extraurbani, particolarmente cari a Zanzotto e a Celati:

Non è un'ipotesi così peregrina che questa pluralità di modelli sia organicamente collegata alla *pluralità geografica* del nostro Paese: del resto ragione non ultima, in negativo, della sua secolare frammentazione politica ma anche, in positivo, della sua ricchissima stratificazione linguistica.<sup>58</sup>

Dunque, per Cortellessa «il ritorno dello spazio' non è semplicemente una voga culturale. È invece un carattere profondo, in quanto costitutivamente interdisciplinare, dell'approccio cognitivo e teorico che caratterizza il nostro tempo. [...] Leggere gli spazi, in altri termini, non è che un modo diverso di leggere i tempi».<sup>59</sup>

Prescindendo dalla pluralità di generi letterari cui il critico offre diritto di cittadinanza - dal *personal essay* al frammento lirico, dal reportage narrativo al racconto - e concentrando l'attenzione sul genere romanzo, tra gli autori che attribuiscono un rilievo alla rappresentazione dello spazio spiccano Vitaliano Trevisan e Francesco Pecoraro, già considerati come esemplari rispettivamente per lo statuto del personaggio e per il trattamento del tempo, a conferma che focalizzazione, punto di vista e dimensione temporale concorrono

---

<sup>53</sup> Cfr. M. Bal, *Narratology. Introduction to the theory of narrative*, cit., pp. 35-48; in particolare a p. 39 si legge: «The intensification of the focalizer's perception, together with the narrative expansion of the moment, prepares the reader for a heightened sense of suspense, giving anticipatory importance to what will come».

<sup>54</sup> F. Tomasi, *Spazio (urbano) e narrativa: qualche considerazione* in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, a cura di D. Papotti e F. Tomasi, cit., p. 20.

<sup>55</sup> Cfr. M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988.

<sup>56</sup> A. Cortellessa, *Introduzione a La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero, (1999-2014)*, cit., pp. 46-58. Cfr. Id., *Introduzione a Con gli occhi aperti. Venti autori per venti luoghi*, a cura di A. Cortellessa, Roma, Exòrma, 2016.

<sup>57</sup> A questo proposito ci si permette di rimandare alla sezione *Poetiche dello spazio* del saggio M. Marsilio-E. Zinato, *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero*, cit. pp. 255 – 261.

<sup>58</sup> A. Cortellessa, *Introduzione a La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero, (1999-2014)*, cit., p. 48.

<sup>59</sup> Ivi, pp. 49-50.

alla costruzione del cronotopo narrativo.

Dunque gli spazi che costituiscono oggetto privilegiato di rappresentazione narrativa sono le città costellate di non luoghi e di periferie degradate, il periurbano – territorio ibrido e vitale, «debitore dei fenomeni che investono la città e la campagna»<sup>60</sup> – e il Sud, rinarrato nella sua «realtà contemporanea febbricitante di repentini e radicali mutamenti sociali».<sup>61</sup>

In particolare il periurbano, spazio per eccellenza di contatti e di flussi, punto di convergenza delle tensioni paesaggistiche e relazionali nella sfida odierna lanciata all'urbanistica, sembra attrarre su di sé lo sguardo dei narratori e, per la sua instabilità tra spazio costruito e spazio naturale, diviene figura della situazione esistenziale dell'uomo.<sup>62</sup>

Il periurbano è uno spazio dall'enorme forza gravitazionale, spiegano i romanzi [...] dentro la periurbanità si ha la sensazione che si percepiscano meglio che altrove gli esiti paradossali del moderno, le nuove forme d'individualismo. [...] Al degrado dello spazio fisico, denunciato in questi romanzi, corrisponde sempre lo sgretolamento dell'utopia di un vivere urbano soddisfacente e comunitario.<sup>63</sup>

È proprio questo campo di forze che la narrativa contemporanea ci restituisce, con «inedite mappature di quei fenomeni urbani che, pur sotto gli occhi di tutti, solo la letteratura riesce a cogliere».<sup>64</sup>

In tale contesto Trevisan rappresenta, soprattutto ne *I quindicimila passi* (2002) e ne *Il ponte. Un crollo* (2007),<sup>65</sup> «luoghi fisici precisi, geograficamente riconoscibili» che «assumono il ruolo di manifestazione epifanica della schizofrenia interiore del protagonista e insieme della città postmoderna».<sup>66</sup> L'io-narrante descrive, percorrendola a piedi, la convulsa cementificazione della periferia di Vicenza, fissandola nella livorosa

---

<sup>60</sup> M. Mininni, *Approssimazioni alla città. Urbano, rurale, ecologia*, cit., p. 14. Il concetto di periurbano è mutuato dalle ricerche di questa studiosa, ecologa e urbanista; a pag. 6 del saggio citato si legge: «Il periurbano, nella sua ambiguità di città e territorio, è [...] un territorio fisico ma soprattutto mentale, che ha ormai una sua storiografia e una dimensione spaziale e sociale [...]. Il periurbano non è un paesaggio inedito ma, come tanti territori dell'età moderna, presenta "ordini spaziali inattesi", nel senso che la sua spazialità non è necessariamente voluta e pensata dagli attori che, in diversa maniera, hanno contribuito a produrlo.»

<sup>61</sup> D. Carmosino, *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana*, Roma, Donzelli, 2009, p. VIII.

<sup>62</sup> «Una cospicua parte di umanità abita e lavora nel periurbano, lo attraversa e lo modifica incessantemente. Ma il periurbano rimane ancora uno spazio senza autore. [...] Un territorio molto abitato e che si produce, si muove e si trasforma più di qualsiasi altra classe di *land use* nelle mappe di gran parte delle città del mondo in un processo che non tende ad arrestarsi ma che si sposta e si modifica continuamente» M. Mininni, *Approssimazioni alla città*, cit., p. 14 e p. 16.

<sup>63</sup> F. Marocco-M. Mininni, *Nuovi strumenti (fenomenologici) per la rigenerazione urbana: l'apporto del racconto e del romanzo nel progetto dello spazio perturbato* in «Planum. The Journal of Urbanism», n.27, vol.2/2013, cit., p. 184.

<sup>64</sup> Ivi, p.183.

<sup>65</sup> Cfr. V. Trevisan, *Il ponte. Un crollo*, Torino, Einaudi, 2007.

<sup>66</sup> M. Varotto, *Geografie dell'abbandono nella periferia diffusa: 'I quindicimila passi' di Vitaliano Trevisan* in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, a cura di D. Papotti e F. Tomasi, cit., p. 116.

immagine del Nord-est «pattumiera».<sup>67</sup> Alla individualistica «*privatopia* postmoderna»<sup>68</sup> si affianca, riguardata con sprezzante irritazione, la capillare opera con cui la Chiesa ha ridisegnato il volto del Monte Berico, occupando questo e il territorio circostante non solo architettonicamente ma anche ideologicamente.<sup>69</sup> Su tutto domina uno spazio parcellizzato in «proprietà rigorosamente private, difese da alte mura [...] perennemente chiuse»<sup>70</sup> e attraversato da strade dove gli abitanti «si riversano con tutti i mezzi: auto, furgoni, camper, motociclette, biciclette o [...] a piedi».<sup>71</sup>

Uno sguardo in movimento, dal basso verso l'alto, è anche quello che la protagonista de *Strada provinciale Tre* di Simona Vinci (2007), posa sulle cose, correndo lungo lo spazio della pianura emiliana e riattivando la dimensione 'decrittante', più che esornativa, del paesaggio; l'attenzione di Vinci per il territorio periurbano, e per la particolare funzione che in questo rivestono le arterie viarie, è sempre stata viva,<sup>72</sup> corredata sia dalla sua esperienza di 'walker'<sup>73</sup> sia da un'interrogazione aperta sul rapporto tra natura e cultura, nello specifico tra primigenio *habitat* padano e voracità fagocitante dell'asfalto.<sup>74</sup> Tuttavia nel romanzo in questione la strada, «questa concrezione di storie e movimenti su un nastro d'asfalto»,<sup>75</sup> è «luogo dell'impermanenza»<sup>76</sup> e, al contempo, proiezione della schizofrenia di Vera, similmente a quanto accade ai personaggi di Trevisan. La

---

<sup>67</sup> V. Trevisan, *I quindicimila passi*, cit., pp. 81-82.

<sup>68</sup> M. Varotto, *Geografie dell'abbandono nella periferia diffusa: 'I quindicimila passi' di Vitaliano Trevisan* in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, a cura di D. Papotti e F. Tomasi, cit., p. 120

<sup>69</sup> Cfr. V. Trevisan, *I quindicimila passi*, cit., pp. 112-113.

<sup>70</sup> Ivi, p. 114.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> Fin dalla tesi di laurea, dal titolo *Una scrittura del paesaggio*, discussa presso l'Università degli studi di Bologna. Per un inquadramento generale del rapporto tra Vinci e rappresentazione dello spazio Cfr. M. Jansen, *Noi siamo i luoghi che abitiamo: la lotta tra vita e cemento nella narrativa di Simona Vinci* in *La rappresentazione dello spazio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea*, a cura di P. Chirumbolo e L. Pucci, cit., pp. 106-131.

<sup>73</sup> «Si potrebbe citare a questo proposito l'esperienza dei cosiddetti *Walkers* [...], una forma di reazione alla apparente inaccessibilità di alcuni spazi urbani [...], il tentativo, messo in atto attraverso la pratica del camminare quale forma di esperienza» F. Tomasi, *Spazio (urbano) e narrativa: qualche considerazione* in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, a cura di D. Papotti e F. Tomasi, cit., p. 15.

<sup>74</sup> «La strada è un punto di attrazione ricorrente, che la mette in cammino verso mete lontane, permettendole di soffermarsi sulle tappe che richiedono una particolare attenzione critica, una visione da vicino della lotta tra vita e modernizzazione, sia nelle tracce e le crepe osservate e fotografate, sia negli incontri casuali fatti per strada con gente di strada» Ivi, p. 108. In questo senso si rimanda anche al *noir* a episodi S. Vinci, *Rovina*, Milano, Edizioni Ambiente, 2007 il cui retro di copertina recita «Via Emilia, tratto Parma-Reggio. Si comincia magari guardando fuori dal finestrino...nuove costruzioni, lavori in corso [...]. Poi quella strada diventa un'ossessione. Da spiare, da fotografare, da percorrere a piedi per capire».

<sup>75</sup> S. Vinci, *Strada Provinciale Tre*, Torino, Einaudi, 2007, p. 53. Si veda quanto scrive Walter Geerts: «Le lecteur se trouve à nouveau dans le territoire bien connu de la *bassa* et de ses routes longues et rectilignes. Ce n'est qu'après lecture, et non sans effort déductif, que l'hypothèse se forme selon la quelle le récit parle en réalité d'une femme atteinte, non seulement de dépression, mais de schizophrénie. *Strada provinciale Tre* est vraisemblablement le récit d'une pathologie grave». W. Geerts, *Une hermétique de la survie. Simona Vinci, la fable et le sens du monde* in *Le Découvrement infini. Dynamiques de dévoilement dans la modernité littéraire*, a cura di D. Ferraris – J. Ch. Vegliante, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 61 -73.

<sup>76</sup> Cfr. M. F. Minervino, *Statale 18*, Roma, Fandango, 2010; Id., *Chi vive in Calabria / Chi ha scarsa memoria. Viaggio a Sud*, Doppiozero libri, 2013.



protagonista, infatti, nella ricerca di senso esistenziale che la spinge a fuggire lungo la provinciale Tre, percepisce il mondo che la circonda come distopico, immerso in «uno scenario di profondo squallore»: <sup>77</sup> se gli spazi rurali sono ossessivamente costellati di rifiuti, <sup>78</sup> i paesi che Vera incrocia hanno l'aspetto delle *ghost cities*.<sup>79</sup>

Nelle rappresentazioni dello spazio, la capitale domina in più di un romanzo: Roma - «una balena bianca già avvistata da molti scrittori» -<sup>80</sup> viene rappresentata, e di volta in volta riconfigurata, in opere come *Il contagio* (2008) di Siti, *Il peso della grazia* (2012) di Raimo, *Pulp Roma* di Pincio (2012), *La vita in tempo di pace* (2013) di Pecoraro, *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati e *Cleopatra va in prigione* di Claudia Durastanti (2016).<sup>81</sup>

Nel romanzo-mondo di Pecoraro il protagonista, Ivo Brandani, attribuisce a Roma una centralità esistenziale tale da rinominarla «Città di Dio» e da dedicarle l'omonimo capitolo: del resto la capacità di Pecoraro «di immergersi nella storia più traumatica del nostro paese» è strettamente legata alla sua «disponibilità a farsi attraversare dagli spazi sui quali quella storia è andata in scena». <sup>82</sup> Tuttavia la 'città ideale' di Ivo coincide solamente con il quartiere Prati della sua infanzia: fuori dell'ordine che lì ha interiorizzato da bambino, esiste solo il caos di cui il capitolo *Monzone*, dove si ritrae una Roma contemporanea quasi 'barbara', è emblema. La vendita della casa di famiglia, dopo la morte dei genitori, significa quindi per l'uomo la definitiva 'cacciata da un Eden' dove ha fatto suoi la «certezza della forma, della misura, della conformità». <sup>83</sup>

Anche Christian Raimo sceglie lo spazio della capitale come sfondo del suo primo romanzo, *Il peso della grazia*: la «Roma abulica e compromessa»<sup>84</sup> che l'io-narrante descrive viene per lo più vista dall'automobile in transito

<sup>77</sup> M. Dardano, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, cit., p. 91. Lo studioso istituisce un parallelismo tra il romanzo di Vinci e quello di Cormac McCarthy *The road* (2006) soprattutto perché, afferma, «il senso di estraneità e di ripulsa è lo stesso».

<sup>78</sup> Cfr. in particolare S. Vinci, *Strada Provinciale Tre*, cit. p. 6 e, ancor più il suo blog alla sezione *Territorio* dove è leggibile *Il taccuino di Strada Provinciale Tre*, ricco di enumerazioni relative ai rifiuti, agli scarti e ai molteplici segni di degrado presenti lungo l'arteria viaria <https://intuttisensi.wordpress.com/category/territorio/> (Data ultima consultazione 16 agosto 2016).

<sup>79</sup> Cfr. S. Vinci, *Strada Provinciale Tre*, cit., pp. 40-41.

<sup>80</sup> F. Longo, *Ombre di sangue su Roma nord* in «pagina99», 26 marzo 2016, p. 39. Recensendo *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati, Longo dichiara: «I confini di Roma nord sono quelli già tracciati da tanti scrittori: gli ombreggiati Parioli di Giorgio Montefoschi [...], i benestanti Parioli di Francesco Pacifico [...], l'Olgiate elitaria di Alessandro Piperno [...] *La scuola cattolica* sovrappone definitivamente la topografia alla psicologia. Qui Roma nord non è solo un luogo dello spirito, ma una zona dell'inconscio; è l'area del cervello dove risiedono onestà e ipocrisia, eleganza e frustrazione, decoro e spacconeria».

<sup>81</sup> E. Albinati, *La scuola cattolica*, Milano, Rizzoli, 2016; C. Durastanti, *Cleopatra va in prigione*, Roma, minimumfax, 2016; C. Raimo, *Il peso della grazia*, Torino, Einaudi, 2012; W. Siti, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2013; T. Pincio, *Pulp Roma*, Milano, Il Saggiatore, 2012.

<sup>82</sup> A. Cortellessa, *Introduzione* in *Con gli occhi aperti. Venti autori per venti luoghi*, a cura di A. Cortellessa, cit. p. 32.

<sup>83</sup> F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, cit., p. 400. Cfr. anche pp. 396-397.

<sup>84</sup> G. Fofi, *Narratori di fede* in «Internazionale», 12 ottobre 2012, ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero, (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 246.

lungo tangenziali e strade secondarie «deserte e bitorzolute»,<sup>85</sup> dove «il traffico melmoso»<sup>86</sup> e le periferie dalle «serrande sfondate»<sup>87</sup> fanno da controaltare alla «difficoltà di trovarsi»<sup>88</sup> di Peppe del Moro, inconcludente ricercatore di fisica alla ricerca di risposte alla sua inquietudine esistenziale.

Sulle borgate romane,<sup>89</sup> mutate rispetto a quelle pasoliniane, si sofferma lo sguardo di Siti, nella parte de *Il contagio* più simile a un'inchiesta sociologica, intitolata *Urbanistica*.<sup>90</sup> Con la propensione al saggismo che è una delle cifre peculiari del suo narrare, Siti ricostruisce la parabola involutiva delle borgate attuali, dominate da un processo inverso a quello narrato da Pasolini: «il mondo sta diventando un'immensa borgata»,<sup>91</sup> conclude infatti il Professore nell'*explicit* del romanzo. Il suo «realismo d'emergenza»<sup>92</sup> è in gran parte costruito sui dettagli degli spazi e sui tic degli abitanti: voci, inflessioni, discorsi, personaggi tipizzati che «non esistono, eppure sono realissimi».<sup>93</sup>

Tra le opere più recenti il romanzo breve *Cleopatra va in prigione* di Claudia Durastanti dà spazio alla rappresentazione della periferia romana, dedicando ampie descrizioni alla zona che si stende tra Pietralata e il Grande Raccordo Anulare, con una lingua asciutta, un «procedimento balzachiano, tipicamente realistico»<sup>94</sup> e con uno sguardo che proviene più da modelli statunitensi che italiani. La giovane protagonista, la cui voce narrante si alterna a quella di un narratore esterno, si ritrova a «passeggiare in un quartiere silenzioso e inservibile», attanagliata da una «quotidianità vomitata dal buio»;<sup>95</sup> sporgendosi dalla finestra del suo appartamento in affitto vede la rinnovata stazione Tiburtina come «un'astronave disertata dall'equipaggio: nonostante le pareti color ruggine, è più nuova ed estranea ogni giorno».<sup>96</sup> È una città poco nota quella che qui si tratteggia e che, più che sfondo, diventa personaggio ritratto in tutte le sue irrimediabili contraddizioni. Tra le spazialità che più di frequente vengono rappresentate nelle narrazioni recenti occupa una porzione

---

<sup>85</sup> C. Raimo, *Il peso della grazia*, cit., p. 177.

<sup>86</sup> Ivi, p. 179.

<sup>87</sup> Ivi, p. 139.

<sup>88</sup> G. Fofi, *Narratori di fede*, cit.

<sup>89</sup> A. Berardinelli, *Romanzo di borgata* in «Il Foglio», 3 luglio 2008 [http://www.ilfoglio.it/articoli/2008/07/03/romanzo-di-borgata\\_1-v-116612-rubriche\\_c409.htm](http://www.ilfoglio.it/articoli/2008/07/03/romanzo-di-borgata_1-v-116612-rubriche_c409.htm) (Data ultima consultazione 4 agosto 2016).

<sup>90</sup> W. Siti, *Il contagio*, cit., pp.161-176.

<sup>91</sup> Ivi, p. 332.

<sup>92</sup> Cfr. *Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti*, a cura di G. Simonetti, cit.

<sup>93</sup> S. Marzullo, *Il Contagio di Walter Siti. Una guida all'uso* in «minima&moralia», <http://www.minimaetmoralia.it/wp/il-contagio-di-walter-siti-una-guida-alluso/> (Data ultima consultazione 4 agosto 2016).

<sup>94</sup> M. Tortora, *Tra recuperi modernisti e rilanci realistici: Cleopatra va in prigione di Claudia Durastanti* in «laletteraturaenoi», 1 ottobre 2016

<http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/564-tra-recuperi-modernisti-e-rilanci-realistici-cleopatra-va-in-prigione-di-claudia-durastanti.html> (Data ultima consultazione 22 ottobre 2016).

<sup>95</sup> C. Durastanti, *Cleopatra va in prigione*, cit., p. 73.

<sup>96</sup> Ivi, p. 93.

centrale il Sud, alla prese con «lo smantellamento dei tanti stereotipi».<sup>97</sup> I narratori che «affrontano questi scenari senza cedere al folklore»,<sup>98</sup> infatti, riescono a raffigurare «trasformazioni sociali più ampie, che sarebbe problematico rappresentare in modi astratti».<sup>99</sup> si pensi, per esemplificare, alla Puglia di Nicola Lagioia (*Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)* e *Riportando tutto a casa*),<sup>100</sup> alla Campania di Valeria Parrella (*Mosca più balena*)<sup>101</sup> e di Antonio Pascale (*La manutenzione degli affetti* e *S'è fatta ora*),<sup>102</sup> alla Sicilia di Davide Enia (*Così in terra*),<sup>103</sup> alla Sardegna di Marcello Fois (*Ferro recente, Meglio morti* e *Dura madre*).<sup>104</sup> Dunque, due sembrano essere le polarità dalle quali sono attratti i narratori: la città e il territorio indistinto e 'delirante'<sup>105</sup> intorno a questa. Il periurbano, che sembra costituire il campo di tensione tra urbanità e ruralità, è ben raffigurato a tutte le latitudini,<sup>106</sup> dall'*hinterland* milanese dei racconti de *L'ubicazione del bene* di Giorgio Falco<sup>107</sup> alle zone liminari della Taranto ritratta in *Cuore di cuoio* (2004) di Cosimo Argentina.<sup>108</sup> Rispetto a queste zone 'ibride', lo spazio urbano della capitale, in bilico tra Ordine e Caos, tra progettazione e abusivismo, è figura delle dinamiche che animano le grandi città della penisola da nord a sud. Nell'uno e nell'altro caso si tratta di spazi che hanno subito una mutazione non del tutto dicibile con gli strumenti degli esperti: mentre, infatti, si tratta di spazialità localmente ben individuabili, esse sono anche in grado di alludere all'universale per via 'allegorica' e, dunque, di essere interpretate come campioni della più recente e convulsa forma territoriale italiana.

<sup>97</sup> D. Carosino, *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana*, cit., p. VIII. Roma, Donzelli, 2009. Di parere opposto Simonetti che rileva la perdurante tendenza a rappresentare un meridione spesso fosco e sanguinario, fissato in stereotipi e immagini enfatiche: Cfr. G. Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, cit., p. 77.

<sup>98</sup> G. Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, cit., p.77.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> N. Lagioia, *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)*, Roma, minimum fax, 2001; Id., *Riportando tutto a casa*, Torino, Einaudi, 2011.

<sup>101</sup> V. Parrella, *Mosca più balena*, Roma, minimum fax, 2003.

<sup>102</sup> A. Pascale, *La manutenzione degli affetti*, Torino, Einaudi, 2003; ID, *S'è fatta ora*, Roma, minimum fax, 2006.

<sup>103</sup> D. Enia, *Così in terra*, Milano, Dalai editore, 2012.

<sup>104</sup> M. Fois, *Ferro recente*, Torino, Einaudi, 1999; Id., *Dura madre*, Torino, Einaudi, 2001; Id., *Meglio morti*, Torino, Einaudi, 2006. La rappresentazione dello spazio fa da sfondo, in Fois, al genere poliziesco : per il suo 'giallo problematico' si rimanda a M. Amici, *La narrativa a tema criminale: poliziesco e noir per una critica politica* in *Scritture di resistenza*, a cura di C. Boscolo – S. Jossa, cit., pp.151-155.

<sup>105</sup> «Lo spazio periurbano è sempre esistito da quando esiste la città. La città ha sempre prodotto uno spazio intorno a sé, dove la comunità urbana si dava regole e giurisdizioni nate proprio dalla contrapposizione e alterità tra la città e la campagna. *Lira* era il limite di competenza dell'urbs, e *delirio* significava starne fuori» M. Mininni, *Approssimazioni alla città. Urbano, rurale, ecologia*, cit., p.13.

<sup>106</sup> Cfr. E. Zinato A. Grandelis-M. Marsilio, *La dicibilità dei non-luoghi: ipotesi e prospettive di ricerca sulle rappresentazioni narrative dello spazio negli anni Zero (Lagioia, Falco, Sarchi)* in *Proposte per il nostro millennio. La letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione*, Atti del Convegno di Istanbul, 19-20 marzo 2015, disponibile al seguente link <http://yayinlar.istanbul.edu.tr/PropostePerIlNostroMillenio.pdf> (Data ultima consultazione - 17 gennaio 2017).

<sup>107</sup> G. Falco, *L'ubicazione del bene*, Torino, Einaudi, 2009.

<sup>108</sup> C. Argentina, *Cuore di cuoio*, Milano, Sironi, 2004.

Modi e forme dell'invenzione

## 2.2 La rappresentazione del corpo

Sono molteplici le specole dalle quali il corpo viene osservato e tematizzato nella narrativa contemporanea: tra queste dominano la metamorfosi legata al tempo, la malattia, la disabilità, la sessualità, la performatività. Comune sembra essere la tendenza a mettere in campo un «*personaggio-corpo* che gioca tutto se stesso nella *visceralità*»<sup>109</sup> piuttosto che nei tormenti della psiche, caratterizzanti invece il romanzo del XX secolo.

In primo luogo, la rappresentazione del corpo e l'«immersione sensoria, empirica nella realtà»<sup>110</sup> sembrano essere strettamente legate, tra la metà degli anni Novanta e i primi anni del nuovo millennio, a un «sempre più diffuso [...] feticismo delle merci».<sup>111</sup> La riduzione del reale nei testi a un illimitato catalogo di oggetti riflette la diffusa adesione al mondo dei consumi ma, al contempo, ne costituisce la critica che lo corrode dall'interno:

L'uno e gli altri – il corpo e le merci – si caricano di nuove, più grandi responsabilità allusive: la carne rivestendosi di una placcatura lussuosa, levigata; gli oggetti conquistando implicazioni psicologiche e sociologiche.<sup>112</sup>

Soprattutto nei cosiddetti 'Cannibali' ciò si è tradotto nel gusto di nominare le cose con il loro marchio, spesso anche con «violenza comico-grottesca».<sup>113</sup> Il logo è diventato «figura centrale di una formula narrativa antilirica, [...] sintetica e insieme distanziante»<sup>114</sup> che trova nelle pagine di *Superwoobinda* (1998) di Aldo Nove<sup>115</sup> mirabile esemplificazione:

la ferocia mimetica di un mondo e di un'umanità travestite entro un immenso bazar ricorre nelle pagine degli scrittori più avvertiti nel sottile utilizzo di un registro comico demistificatorio, animato da una corrosiva intenzione morale che però fatica a ergersi quale orizzonte alternativo nel filone di una tradizione di letteratura «di impegno» che è stata essa stessa bruciata dalle grandi trasformazioni delle ideologie universalistiche e dalla misera consunzione della politica nel gran calderone dello spettacolo televisivo italiano.<sup>116</sup>

---

<sup>109</sup> P. Di Paolo, *Piccola storia del corpo*, Roma, Perrone Editore, 2013, p. 93.

<sup>110</sup> D. Marchese, *Descrizione e percezione. I sensi nella letteratura naturalista e verista*, Milano, Le Monnier Università, 2011, p. XIII.

<sup>111</sup> G. Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, cit., p. 67.

<sup>112</sup> Ivi, p. 68. Inoltre a p. 67 si legge: «C'è sicuramente un nesso tra questa trionfante sensibilità percettiva, cresciuta nell'obsolescenza del romanzo psicologico, e un sempre più diffuso – e antropologicamente comprensibile – feticismo delle merci».

<sup>113</sup> A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 72.

<sup>114</sup> G. Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, cit., p. 67. Sanguineti a suo tempo ha definito questa caratteristica espressiva come «dizionario cosale» in *Cannibali e no, intervista a E. Sanguineti* a cura di M. Berisso in «La Bestia», a cura di N. Balestrini e R. Barilli, n. 1 – Narrative invaders!, Costa & Nolan, Genova, 1997, p. 119.

<sup>115</sup> A. Nove, *Superwoobinda*, Torino, Einaudi, 1998.

<sup>116</sup> F. Pezzarossa, *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologna, CLUEB, 1999, p. 38. Cfr. anche M. Bazzocchi, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, pp. 202-206. Si legga, a titolo esemplificativo l'incipit del libro di Nove: «Ho ammazzato i miei genitori perché usavano un bagnoschiuma assurdo, Pure&Vegetal. Mia madre diceva che quel bagnoschiuma idrata la pella ma io uso Vidal e

L'esperienza cannibale si esaurisce, perciò, ben presto nella sua stessa «nevrosi comunicativa»,<sup>117</sup> mentre la rappresentazione del corpo-feticcio, accompagnato da motivi quali la nuova mitologia dei *reality* e dei *talk show*, il consumo di sostanze stupefacenti o dopanti, l'enfasi sulla performatività fisica<sup>118</sup> risulta maggiormente in grado di restituire sulla pagina letteraria il sensorio contemporaneo:

Nel sistema dei personaggi di molti romanzi italiani recenti si direbbe non possa esistere una identità psichica sganciata dall'enfasi del corpo; esattamente come non può esistere una rappresentazione del mondo, anche interiore, che faccia a meno della presenza delle merci.<sup>119</sup>

Per quanto riguarda la rappresentazione del corpo-feticcio, tra le opere finzionali più significative vanno senz'altro segnalati i romanzi *A perdifiato* (2005) e *A nome tuo* (2011) di Mauro Covacich e la sua videoinstallazione *L'umiliazione delle stelle* (2010),<sup>120</sup> oltre alle opere di Walter Siti, in particolare i racconti *La magnifica merce* (2004) e i romanzi *Scuola di nudo* (1994) e *Autopsia di un'ossessione* (2010).<sup>121</sup>

La storia di Dario Rensich, fulcro di *A perdifiato*, costituisce il primigenio nucleo di riflessione di Covacich sul rapporto tra arte e corporeità,<sup>122</sup> tema che si irradia nella sua complessa produzione a cavallo tra romanzo e autofinzione:<sup>123</sup> colpisce, nella sua narrativa, che il corpo dell'atleta appaia assottigliato e «mortificato dall'attività sportiva praticata come tortura»<sup>124</sup> nonché dall'uso di integratori e anabolizzanti. Rensich, maratoneta divenuto allenatore di un gruppo di giovani mezzofondiste, impone la sua logica implacabile alle giovani che gli chiedono ragione di una dieta eccessiva: «bisogna che educiate il vostro metabolismo a

---

voglio che in casa tutti usino Vidal. Perché ricordo che fin da piccolo la pubblicità del bagnoschiuma Vidal mi piaceva molto. Stavo a letto e guardavo correre quel cavallo. Quel cavallo era la libertà. Volevo che tutti fossero liberi. Volevo che tutti comprassero Vidal. Poi un giorno mio padre disse che all'Esselunga c'era il tre per due e avremmo dovuto approfittarne. Non credevo che includesse anche il bagnoschiuma. La mia famiglia non mi ha mai capito» in A. Nove, *Superwoobinda*, Torino, Einaudi, 1996, p. 7.

<sup>117</sup> Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996 – 2006)*, cit., p. 108.

<sup>118</sup> Cfr. M. Fusillo, *Feticci*, Bologna, Il Mulino, 2012.

<sup>119</sup> G. Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, cit., p. 68.

<sup>120</sup> M. Covacich, *A perdifiato*, Torino, Einaudi, 2003; Id., *A nome tuo*, Torino Einaudi, 2011.

<sup>121</sup> W. Siti, *Scuola di nudo*, Torino, Einaudi, 1994; Id., *La magnifica merce*, Torino, Einaudi, 2004; Id., *Autopsia di un'ossessione*, Milano, Mondadori, 2010.

<sup>122</sup> Come ha dichiarato lo stesso Covacich in una video intervista rilasciata a M. Italia per la rivista «Arabeschi», «quell'uomo che corre sull'argine del fiume è la corrispondenza tra le vene del pianeta intossicate, il fiume intossicato ed il doping dell'atleta, il lavoro di sfruttamento del corpo come se fosse un attrezzo e quindi uno strumento di lavoro, che vale sia per l'acrobata che per il porno attore quel lavoro lì è anche il lavoro dell'artista» <http://www.arabeschi.it/intervista-a-mauro-covacich/> (Data ultima consultazione 7 agosto 2016). Cfr. anche M. Covacich, *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

<sup>123</sup> Cfr. R. Donnarumma, *Esercizi di esproprio e di riappropriazione. 'A nome tuo' di Covacich* cit; C. Savettieri, *Le finzioni di Mauro Covacich*, cit.; A. Cinquegrani, *Le radici del reale: la Pentalogia di Mauro Covacich* in *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84*, cit.

<sup>124</sup> H. Serkowska, *Il mondo in "disordine globale" nelle opere di Mauro Covacich* in «Narrativa. La letteratura italiana al tempo della globalizzazione», a cura di S. Contarini-M. Marras-G. Pias-L. Quaquarelli n.35-36, 2013/14, p. 7.

fornirvi fin dai primi chilometri una miscela di zuccheri e grassi [...] l'educazione al metabolismo prevede una dieta con meno amidi e zuccheri». <sup>125</sup>

All'interno della pentalogia dello scrittore triestino, il corpo-figura dei «disturbi globali» <sup>126</sup> del mondo attuale - trova la sua paradossale espressione nella videoinstallazione *L'umiliazione delle stelle* (2010). <sup>127</sup> Qui Covacich stesso è protagonista di una massacrante maratona su *tapis roulant*. <sup>128</sup> il corpo, lucido e asciutto, perfettamente allenato, monitorato da elettrodi che registrano l'andamento delle funzioni vitali, viene in qualche misura 'espropriato di sé' di fronte al pubblico: «Alla fine di questa corsa non sarò meno imperfetto, sarò solo più stanco e più magro», <sup>129</sup> osserva l'io-narrante. L'autore-atleta, che ha indagato a lungo il nesso «tra identità ed esibizione del corpo nella *body arts*», <sup>130</sup> mette in gioco se stesso in una «macchinizzazione» <sup>131</sup> performativa umiliante a causa dell'oggettiva impossibilità, sperimentata dopo ogni prestazione, di raggiungere il livello di aspettativa ideale.

Assai diverso il modo con cui Siti rappresenta la sua specifica ossessione per il corpo: il «nudo divino» che abita le sue pagine autofinzionali e i suoi racconti si incarna nel mondo dei culturisti e degli *escort* e, nella fattispecie, nel personaggio di Marcello, mirabile compendio dei vizi odierni eppure «idiota-santo dostoevskiano». <sup>132</sup> È lui il vertice del «Desiderio che dovrebbe condurre al raggiungimento dell'Oggetto sublime», <sup>133</sup> ossessivamente ambito e trasfigurato in icona. <sup>134</sup>

---

<sup>125</sup> M. Covacich, *A perduto*, cit., pp. 46-47.

<sup>126</sup> H. Serkowska, *Il mondo in "disordine globale" nelle opere di Mauro Covacich*, cit., p. 6.

<sup>127</sup> Cfr. <http://www.einaudi.it/speciali/Mauro-Covacich-L-umiliazione-delle-stelle> (Data ultima consultazione 9 agosto 2016).

<sup>128</sup> «Comunque la vera tortura è stata allenarsi in palestra. [...] Perché il tapis roulant ti risucchia immediatamente in un sistema meccanico. Una volta impostata la velocità, il passo non è più libero ma deve *rispondere* all'impulso del tappeto. Sulla strada rallentare è una decisione che puoi prendere da un passo all'altro, sul tappeto invece bisogna intervenire sulla macchina, chiederle di andare più piano pigiando sul pulsante apposito. Sembra una sciocchezza, ma è una differenza che ti annienta» M. Covacich, *A nome tuo*, cit., p. 109.

<sup>129</sup> Ivi, p. 19. Ma per avere un'idea più precisa di come Covacich intenda l'unità mente-corpo del maratoneta Cfr. M. Covacich, *A perduto*, cit., p. 218: «Non devo permettere che la testa resti sola. Devo riprenderla nel corpo, costringerla a girare nel sistema pensante della caviglia, dell'avampiede, del glicogeno, dell'umidità dell'aria, delle mucose nasali, delle ghiandole sudoripare, dell'asfalto, del sole, del cardio-frequenzimetro, dei canali semicirculari, del verde rigoglioso che dall'inizio dell'argine sta annegando le mie retine».

<sup>130</sup> R. Donnarumma, *Esercizi di esproprio e di riappropriazione. 'A nome tuo' di Covacich*, cit., p. 21.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> A. Cortellessa, *Stazione di posta #1: Franco Cordelli, Walter Siti, Gabriele Frasca* in <http://premiogorky.com/it/books/navigator-new-books/andrea-cortellessa/39> (Data ultima consultazione 16 agosto 2016).

<sup>133</sup> A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 252.

<sup>134</sup> «Sono ossessioni, come informa il titolo, o documenti di un'ossessione, che si offrono all'autopsia, vale a dire all'esame diretto del lettore (oltre che allo smembramento: in proposizioni, offerte come tesi, articoli di fede, ma anche in posizioni, e in incisioni): il corpo del *body-builder* di borgata e marchettaro Angelo, oggetto d'amore e soprattutto di una feroce volontà di possesso, di virtuosistico esercizio sadico - ma di un sadismo sempre alluso, mai descritto -, di trasfigurazione estetizzante» L. Weber, *Per metà amoroso e per metà assassino. Walter Siti e la tradizione dell'iconotesto* in «Alfabeta2», 2011, n.7, p. 35.

È la struttura significativa dell'«illustrazione» [...] la vera spina dorsale e la ragion d'essere del libro. [...] Ora, se l'esercizio dell'*ekphrasis* (descrizione) è intimamente legato a quello dell'interpretazione, e non vi è mai descrizione che non sia aggiunta di significati, qui Siti si spinge sul limite estremo della pratica ecfrastica, e delle fotografie offre una lettura talmente raffinata da essere mistificante.<sup>135</sup>

Gli iconotesti di Siti, fungono perciò da *pendant* alla videoinstallazione di Covacich, a conferma del fatto che i nuclei tematici si saldano, in questi autori, a costanti formali legate ai codici visivi della contemporaneità.

Il caso di Siti è emblematico nella narrativa più recente per rilevare come questa porti alle estreme conseguenze la rappresentazione del corpo-feticcio, del corpo reificato: «la strisciante equazione tra persone e oggetti» comporta spesso nelle pagine degli autori recenti la «sostituzione dell'erotismo con la pornografia», divenuta nella società odierna una forma di consumo «democratico e quotidiano».<sup>136</sup> Significativi, a questo proposito, i testi di Isabella Santacroce, *Fluo* (1995) e *Destroy* (1996),<sup>137</sup> di Tiziano Scarpa, *Occhi sulla graticola* (1996) e *Kamikaze d'Occidente* (2003),<sup>138</sup> di Diego De Silva, *Voglio guardare* (2002),<sup>139</sup> di Antonio Moresco, *Canti del caos* (2001)<sup>140</sup> e, per l'appunto, la produzione di Siti, che esplora tanto il mondo della prostituzione maschile quanto di quella femminile. Se in questi romanzi domina, nel complesso, una logica ipermoderna di esibizione e di eccesso che «procede [...] verso l'immoralismo o l'amoralità»<sup>141</sup> la ragione va ricercata nella lotta agonica che, in questo specifico caso, la letteratura cerca di istituire con i media:

la maniera pornografica è coatta perché mentre si misura con la società mediatizzata proprio sul suo campo (cioè con la produzione di desideri come immagini-merce), sembra condannarsi a inseguirla in una corsa al rincaro.<sup>142</sup>

Una prova narrativa che è stata sbrigativamente inclusa nel filone pornografico e che, invece, si configura come un'angosciante allegoria della società umana è quella di Luciano Funetta, *Dalle rovine* (2016). Il

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> G. Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, cit., p. 68. Cfr. anche G. Simonetti, *Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni Zero*, cit. Infine, Di Paolo, a proposito di una serie di narratrici dalla «rabbiosa voluttà sessuale», tra cui segnala Isabella Santacroce, scrive: «Ma di che corpo parlano queste giovani donne? E di che sesso? Si gettano a capofitto in amplessi a catena, con voracità avvicinano corpi maschili e femminili, a cui sembrano chiedere sì piacere fisico – ma soprattutto sguardi e carezze [...]. E non è necessario scomodare i sociologi per avvertire come poi questa esibizione sfrontata della propria sessualità [...] rappresenti una estrema, gridata affermazione del proprio essere qui, un richiamo, o addirittura un SOS» P. Di Paolo, *Piccola storia del corpo*, cit., pp. 82-83. Sul tema cfr. anche S. Dagradi, *La liberazione della sessualità e la nuova narrativa italiana: una nota* in «Allegoria», XIII, n. 38, Maggio-Agosto 2001, pp. 158-168.

<sup>137</sup> I. Santacroce, *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, Milano, Feltrinelli, 1995; Id., *Destroy*, Milano, Feltrinelli, 1996.

<sup>138</sup> T. Scarpa, *Occhi sulla graticola*, Torino, Einaudi, 1996 e Id., *Kamikaze d'Occidente*, Milano, Rizzoli, 2003.

<sup>139</sup> D. De Silva, *Voglio guardare*, Torino, Einaudi, 2008.

<sup>140</sup> A. Moresco, *Canti del caos*, Milano, Mondadori, 2009.

<sup>141</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p.162.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

protagonista Rivera, che ha scelto una vita solitaria circondato dalle teche dei suoi serpenti, conosce con questi un'esperienza erotica inedita che ritrae con la telecamera: il filmato amatoriale proietta di colpo l'uomo nel mondo della cinematografia porno e lo mette a contatto con il *gotha* dei suoi registi. Da questo momento in poi le scene pornografiche, peraltro rare e sobrie, abbandonano le pagine del libro per lasciare spazio a un visionario e inquietante plot, «critica spietata a quella società che mette in equivalenza il piacere e la somministrazione del Male».<sup>143</sup> Emblema di questa pratica sono particolari film porno, gli *snuff movies*, pellicole amatoriali che ritraggono la tortura e la morte della vittima e che, nel romanzo, coinvolgono personaggi dal passato politico compromesso. Se la corporeità resta, dunque, elemento rilevante nel testo di Funetta, essa, più che come feticcio, viene rappresentata piuttosto come radar atto a captare due dimensioni: la 'sostanza' di un mondo vischioso e opprimente per i personaggi e il progressivo decadimento psico-fisico di uno dei registi, chiave di volta della vicenda.<sup>144</sup>

Nella narrativa d'invenzione dell'estremo contemporaneo trova ampio spazio un filone che tematizza un corpo 'percepiente', potente strumento di mediazione tra individuo e mondo. «Percezione e cognizione divengono processi integrati e sovrapposti»<sup>145</sup> di cui la pagina letteraria si fa consapevole cassa di risonanza da quando è stata acquisita dalle scienze cognitive l'idea che la mente sia un'entità *embodied*.<sup>146</sup> Emblematici di questa tendenza sono i romanzi che si pongono lungo la 'linea del percepire', «testi in cui la mimesis appare legata a un'idea della corporeità, messa in atto nella scrittura».<sup>147</sup> Se si eccettuano i testi non finzionali, tra i quali spiccano senza dubbio quelli carnali e fisici di Arminio e quelli sensoriali ma parossistici di Saviano,<sup>148</sup> vanno segnalati, a titolo esemplificativo, almeno i racconti di Alessandra Sarchi e i romanzi di Simona Vinci, di Laura Pugno, di Vitaliano Trevisan<sup>149</sup> e di Francesco Pecoraro.<sup>150</sup>

---

<sup>143</sup> G. Verri, *Luciano Funetta o del discorso occulto della pornografia* in «La poesia e lo spirito», 10 aprile 2016 <https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2016/04/10/luciano-funetta-o-del-discorso-occulto-della-pornografia/> (Data ultima consultazione 10 agosto 2016).

<sup>144</sup> Il corpo malato è motivo piuttosto diffuso nelle scritture dell'estremo contemporaneo, anche se in misura maggiore nell'ambito delle prose autobiografiche che di quelle finzionali. Tra le prime vanno segnalati almeno *Geologia di un padre* (2013) di Valerio Magrelli, dotato di un «arsenale metaforico» (Cortellessa) mutuato dalla lirica, *Guarigione* (2014) di Cristiano De Majo e *L'invenzione della madre* (2015) di Marco Peano. Tra i romanzi, invece, ricordiamo *Tristano muore* (2004) di Antonio Tabucchi e *Il grande animale* (2016) di Gabriele Di Fronzo.

<sup>145</sup> D. Marchese, *Descrizione e percezione. I sensi nella letteratura naturalista e verista*, cit., p. IX.

<sup>146</sup> Cfr. M. Bernini-M. Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, cit., pp. 87-92; in particolare a p. 88-89 si legge: «La concezione che vorremmo delineare qui è quella dell'esperienza corporea come luogo di negoziazione e 'conversione' (Woelert, 2011) tra dato biologico e significati socioculturali. [...] La nostra proposta è che biologia e concezioni socioculturali della corporeità convergano nell'esperienza vissuta del nostro corpo, interagendo e condizionandosi a vicenda».

<sup>147</sup> A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 91.

<sup>148</sup> Sulla corporeità rappresentata in Saviano Cfr. M. Dardano, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, cit., pp. 67-68.

<sup>149</sup> Si rimanda alle osservazioni proposte nel paragrafo relativo allo statuto del personaggio.

<sup>150</sup> Basti pensare che l'ipersensibilità percettiva di Brandani - «pantografo iperbolico della voce autoriale» come la definisce Cortellessa - informa di sé tutta la narrazione de *La vita in tempo di pace*.



Ancora una volta torna utile ribadire la natura funzionale, piuttosto che esornativa, della descrizione: il corpo che si muove nel mondo ne registra odori, colori, forme, suoni, consistenza, sapori con un sincretismo sensoriale frutto del punto di vista del personaggio percipiente.<sup>151</sup> È pur vero che spesso un brano descrittivo attiva un'ottica monosensoriale, ma questo dipende «dalla precisa volontà dell'autore di veicolare attraverso il senso o i sensi oggetto d'indagine il significato di cui essi sono espressione. Di dare, cioè, una determinata visione del mondo».<sup>152</sup>

Una voce urticata e urticante, perennemente irritata dai recettori dell'epidermide, è quella che Pecoraro mette in campo nel *Prologo* agli scritti di *Questa e altre preistorie* (2008), raccolta di testi a cavallo tra racconto e *personal essay*. L'attenzione riservata dal narratore nell'*incipit* della sua raccolta alla capacità percettiva della pelle, uno dei sensi considerato culturalmente meno nobile, assume nel caso specifico un forte grado di significazione: l'epidermide è, infatti, il punto di contatto tra io e mondo, «lo strumento con cui ingaggiamo un duello tosto, sin da appena nati, con l'universo».<sup>153</sup> Questo a conferma del fatto che Pecoraro interpreta la vita come conflitto: «vivere è un rispondere continuo a questo inestinguibile tormento di avvertimenti che mi giungono dalla pelle».<sup>154</sup>

Nel romanzo di matrice fantascientifica *La caccia* (2012), Laura Pugno narra la dolorosa telepatia che lega due fratelli la cui «esperienza del mondo passa esclusivamente per la sollecitazione delle facoltà percettive».<sup>155</sup> Oltre all'intenso coinvolgimento dei cinque sensi canonici, l'io-narrante Mattias mette in gioco anche la propriocezione<sup>156</sup> e le sensazioni telepatiche.<sup>157</sup> Ne *La caccia* Pugno sembra trovare una via di fuga alla distopia facendo del protagonista un fascio di percezioni: solo il corpo, indissolubilmente unito a una mente ricettiva e ipersensibile, sembra adattarsi a vivere in un mondo misterioso e incomprensibile alla ragione. L'*explicit*, che vede Mattias in fuga sul monte Gora, è tutto giocato sulla percezione visiva dei colori, dominante nel romanzo: «Chiudo gli occhi, li riapro, una, due, tre volte, finché la vedo, in un bagliore di rosso, il rosso che domina il bianco. Ancora viva, la volpe».<sup>158</sup>

<sup>151</sup> «Il corpo non è un oggetto fra gli altri nell'indifferenza delle cose, è il cardine, il perno che rende il mondo possibile attraverso l'educazione di un uomo, inconcepibile senza la carne che ne forma l'esistenza. Il corpo è implicato nel funzionamento di ogni senso. [...] I sensi si correggono, si danno il cambio, si mescolano, rimandano a una memoria, a un'esperienza che prende l'uomo nella sua totalità per dare consistenza al mondo» D. Le Breton, *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Milano, Cortina Editore, 2007, p. 38.

<sup>152</sup> D. Marchese, *Descrizione e percezione. I sensi nella letteratura naturalista e verista*, cit., p. XVII.

<sup>153</sup> F. Pecoraro, *Questa e altre preistorie* in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero, (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 679

<sup>154</sup> *Ibidem*.

<sup>155</sup> L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, cit, pp. 32-33.

<sup>156</sup> «Quello che sto facendo è follia, ed è proprio in quel momento, con quel pensiero in mente, che metto piede in un crepaccio. La caviglia che si storce, tutto il corpo che si disequilibra e poi sprofonda. Cado, in un'oscurità improvvisamente completa, perché la torcia è persa.» L. Pugno, *La caccia*, cit., p. 83.

<sup>157</sup> «Sento la mia mente che allunga le dita nel buio, che tocca qualcosa, si ritrae, come sfiorata da una medusa» Ivi, p. 64

<sup>158</sup> Ivi, p.131.

La capacità percettiva, soprattutto dei personaggi infantili, caratterizza anche il romanzo 'a esordio rallentato' *Come prima della madre* (2003) di Simona Vinci, ambientato durante la seconda guerra mondiale. Il protagonista Pietro elabora il suo percorso di formazione prima grazie ai sensi, poi con la ragione: tutto ciò che capta, osserva, recepisce è volto ad una costruzione di significato rispetto alla situazione familiare, che intuisce anomala e misteriosa e il cui perno è la madre. Efficaci sono, in questo senso, i momenti passati a scrutare, a sua insaputa, la donna sola nella camera da letto, dove trascorre lunghe giornate dedita all'alcol o abbandonata a un sonno, spesso artificiale.<sup>159</sup> Anche i momenti di riemersione dalla notte<sup>160</sup> o da stati limacciosi di incoscienza<sup>161</sup> impongono ai giovani personaggi del romanzo, Pietro e Irina, uno sforzo percettivo con cui, tessera dopo tessera, ricompongono razionalmente la verità del dramma familiare di cui sono vittime. Il titolo stesso, mutuato da *Il mondo salvato dai ragazzini* di Morante, allude quindi alla capacità di capire il segreto originario della loro esistenza in modo creaturale, prima che le strutture razionali e i preconcetti morali mutuati dagli adulti inquinino la loro costruzione di senso.<sup>162</sup>

Il circolo virtuoso tra corpo e ragione sembra subire una netta interruzione nei racconti in cui Alessandra Sarchi raffigura il tema della disabilità,<sup>163</sup> in particolare in *La nuotatrice*<sup>164</sup> e in *Dentro ai suoi occhi*.<sup>165</sup> Per chi ha subito una menomazione fisica che lo costringe alla semiparalisi, come nei personaggi narrati in queste pagine, la «regola definitiva del campo della sopravvivenza»<sup>166</sup> consiste nel separare l'unità mente-corpo: «E io evaquo, esco, mi smaterializzo, decido definitivamente che non sono io quella che loro stanno lavando. [...] Mi rifugio nello spazio angusto dietro la mia fronte».<sup>167</sup> È la mente, in questo caso, a entrare in cortocircuito con un corpo divenuto monco e insensibile, limitato nell'autonomia e impossibilitato a restituire

---

<sup>159</sup> «Dalla porta socchiusa della stanza di sua madre, vede la sua mano piccola che si allunga verso la bottiglia del cognac e la porta alle labbra. Il sorso è lungo, e la piega della sua bocca seria quando riappoggia la bottiglia. Si nasconde dietro la porta e continua a guardare. [...] Ha passato molti pomeriggi a guardare quel quadro. Sua madre riposava su un fianco, raggomitolata, i pugni stretti al petto, le gambe raccolte una contro l'altra. [...] Passavano due o tre ore e lui restava lì immobile a guardare» S. Vinci, *Come prima delle madri*, cit., pp. 55-56

<sup>160</sup> «Un buio che non riconosce. Sporge la mano nell'aria che è densa al tatto, come gelatina di pollo» Ivi, p. 11.

<sup>161</sup> «Sei lontana. In un posto strano. Sei lì e non sei lì. Vedi le cose. Le persone [...] parlano di te al passato, come se fossi già morta. E invece tu vedi e senti» Ivi, p.171.

<sup>162</sup> «In un'intervista Simona Vinci dichiara che l'attrae il fatto che i bambini guardano alla vita senza strutture precostituite. L'a-moralità nello sguardo infantile è qualcosa che va al di là del giudizio e può giungere ad "opporsi a quello che tutti ritengono giusto, [a] andare contro la direzione obbligata delle cose"» M. Jansen, *Il mondo salvato dai ragazzini: un'ottica infantile sulla guerra e sulla violenza in "Come prima delle madri" di Simona Vinci* in «Cahiers d'études italiennes», 2005, n. 3, p. 10.

<sup>163</sup> Cfr. le opere a sfondo autobiografico degli scrittori G. Pontiggia, *Nati due volte*, Milano, Mondadori, 2000; B. Garlaschelli, *Sirena - Mezzo pesante in movimento*, Faenza (RA), Mobydick, 2001; V. Parrella, *Tempo di imparare*, Torino, Einaudi, 2014.

<sup>164</sup> A. Sarchi, *La nuotatrice* in «Nuovi Argomenti», 2014, n. 65; il racconto è leggibile anche sul sito dell'autrice [http://www.alessandrasarchi.it/racconti/la\\_nuotatrice/](http://www.alessandrasarchi.it/racconti/la_nuotatrice/) (Data ultima consultazione 11 agosto 2016).

<sup>165</sup> A. Sarchi, *Dentro ai suoi occhi* in *Segni sottili e clandestini*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008, pp. 7-21.

<sup>166</sup> Ivi, p. 16.

<sup>167</sup> *Ibidem*. Sul tema del "corpo offeso" in Sarchi cfr. A. Grandelis, *Tra percezione e cultura visuale: la rappresentazione del corpo offeso in Alessandra Sarchi* in Atti del Convegno MOD, Catania 22-24 giugno 2016, in corso di stampa.

la pienezza del ‘corpo vissuto’.

Dunque, dopo la duratura oscillazione sociale e letteraria tra «avvilimento e estetizzazione, repressione e glorificazione»,<sup>168</sup> la raffigurazione del corpo trova pieno diritto di cittadinanza nella narrativa d’invenzione del XXI secolo. Con i motivi caratterizzanti cui si è fatto cenno - le sue ‘stagioni’, la ricerca di senso rispetto al mondo, l’erotismo e il feticismo, la malattia e la minorazione – la sua rappresentazione rende dicibile sulla pagina letteraria la latente contraddizione che permane nella società attuale tra «corpo estetizzato» e mercificato da una parte e «involucro fragile»<sup>169</sup> e dolente dall’altra.

### 2.3 La rappresentazione dell’infanzia

La rappresentazione dell’infanzia e della preadolescenza,<sup>170</sup> tema ampiamente esplorato anche tra XIX e XX secolo,<sup>171</sup> assume nelle scritture dell’estremo contemporaneo un rilievo notevole. Se nella letteratura italiana del Novecento la raffigurazione del mondo infantile ha conosciuto fondamentalmente due modalità narrative, definite rispettivamente «”sguardo dal basso”, straniante, del bambino sul modo adulto» e «”sguardo all’indietro” che il memorialista anziano rivolge al se stesso bambino»,<sup>172</sup> nell’estremo contemporaneo la resa del tema si fa più frastagliata.

Tre, in effetti, sembrano essere le prospettive prevalenti da cui l’infanzia viene osservata e raffigurata. In primo luogo i bambini assumono, in molte di queste narrazioni, il ruolo privilegiato di vittime di una violenza incarnata negli adulti. Una volta subita la sopraffazione, i giovani protagonisti devono decidere se distanziarsene o se divenirne, a loro volta, complici. In secondo luogo sono frequenti i romanzi in cui un narratore adulto – per lo più trenta-quarantenne - ripercorre il suo passato: in queste narrazioni, oltre al riaffiorare sottotraccia del modello del *Bildungsroman*, è attiva una sorta di «regressione potenziale» dell’io narrante a una fase della vita che è una «miscela di fragilità, amoralità ed energia». <sup>173</sup> Infine si dà il caso di romanzi in cui un bambino entra, come elemento perturbante, in situazioni prima stabili, almeno in apparenza. In questi due tipi di narrazione, punto di vista bambino e adulto sembrano darsi il cambio nel narrare la reciproca alterità: mentre nello sguardo infantile permane un’innocenza, a tratti sfrontata, rispetto alla quale solo il passaggio all’età adulta farà cadere il velo di Maja, i grandi percepiscono la minaccia o il

<sup>168</sup> P. Di Paolo, *Piccola storia del corpo*, cit., p. 15.

<sup>169</sup> M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 213.

<sup>170</sup> Ci si occuperà in questa sede dell’adolescenza solo limitatamente a romanzi il cui valore letterario è ben riconosciuto dalla critica; ciò a causa dello sfruttamento che l’industria editoriale fa del tema: «Del genere di consumo vero e proprio il romanzo adolescenziale ha ormai le regole ferree, il pubblico affezionato, la facile smerciabilità. Anche in letteratura l’identità giovanile è innanzitutto un *target* pubblicitario particolarmente appetibile, tanto più omologato, quanto più orientato su contenuti ‘trasgressivi’» G. Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, cit., p. 74.

<sup>171</sup> Cfr. E. Zinato, “Sguardo dal basso” e “sguardo all’indietro”. *Punti di vista sull’infanzia nel romanzo italiano del Novecento* in «Richard&Piggle», 2016, n. 24/2, pp. 145-157.

<sup>172</sup> Ivi, p. 145.

<sup>173</sup> G. Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, cit., p. 74.

misterioso 'esotismo' incarnati in 'intrusi' giunti a scombinare equilibri che parevano consolidati.

La rappresentazione di un'infanzia violenta è caratterizzata emblematicamente dal denominatore comune della fine dei giochi: i bambini coinvolti in fatti malavitosi, i ragazzini che sperimentano precocemente il sesso, i piccoli telespettatori plasmati dalla mercificazione televisiva sembrano sancire in letteratura la «scomparsa dell'infanzia» tipica della società contemporanea.<sup>174</sup>

In tale contesto *Io non ho paura* (2001) di Niccolò Ammaniti, *Certi bambini* (2001) di Diego De Silva e *Senza coda* (2005) di Marco Missiroli narrano vicende ambientate in un Sud tratteggiato come «laboratorio d'avanguardia dell'illegalità, del degrado, del male».<sup>175</sup> I piccoli protagonisti sperimentano la prepotenza di adulti, spesso appartenenti al clan familiare: se in Ammaniti e in Missiroli la «lingua concreta e magica al tempo stesso»<sup>176</sup> riesce a far percepire la paura che attraversa i bambini nei confronti di un mondo adulto tanto più ostile e incomprensibile perché implicato affettivamente con loro, la vicenda del protagonista di *Certi bambini* è più complessa e, a tratti, contraddittoria. I poli della vita di Rosario sono costituiti, da una parte dalla malavita, che lo attrae con la promessa di poter diventare 'uno che conta', e dall'altra dai volontari che ruotano intorno al centro di recupero gestito da don Santino. Il romanzo presenta, in questo modo, una natura «implicitamente etica»: l'autore sposta «il punto di vista della sua narrazione, in modo da farci cogliere cosa sta dietro e dentro la violenza che domina la vita di Rosario»,<sup>177</sup> *baby-killer* al soldo della camorra in una Napoli «universalizzata».<sup>178</sup> Il romanzo non esibisce un finale chiuso o consolatorio, come se De Silva delegasse ai lettori «l'impegno a ripensare tutta la vicenda di Rosario, a prolungarla dentro il loro mondo».<sup>179</sup>

---

<sup>174</sup> Cfr. N. Postman, *La scomparsa dell'infanzia. Ecologia delle età della vita*, Roma, Armando Editore, 1984 e M. Aime - G. Pietropolli Charmet, *La fatica di diventare grandi. La scomparsa dei riti di passaggio*, Torino, Einaudi, 2014.

<sup>175</sup> G. Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, cit., p. 75. Cfr. N. Ammaniti, *Io non ho paura*, Torino, Einaudi, 2011; M. Missiroli, *Senza coda*, Roma Fanucci, 2005; D. De Silva, *Certi bambini*, Torino, Einaudi, 2001.

<sup>176</sup> C. De Santis - L. Reggiani, *Bambini che narrano tra Italia e Francia*, «mediAzioni», 11, p.11 <http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no-11-anno-2011/76-articoliarticles-no-11-2011/182-bambini-che-narrano-fra-italia-e-francia.html> (Data ultima consultazione 23 agosto 2106); cfr. N. Ammaniti, *Io non ho paura*, cit., pp. 50-51: «Cos'avrebbe fatto Tiger Jack al mio posto? Non tornava indietro neanche se glielo ordinava Manità in persona [...] Tiger Jack su quella collina ci saliva pure se c'era il convegno internazionale di tutte le streghe, i banditi e gli orchi del pianeta perché era un indiano navajo, ed era intrepido e invisibile e silenzioso come un puma e sapeva arrampicarsi e sapeva aspettare e poi colpire con il pugnale i nemici. Io sono Tiger [...] mi sono detto». Cfr. anche M. Missiroli, *Senza coda*, cit. p. 146: «Fa' che la busta rimane nei pantaloni di Toni. Gesù Bambino, fa' che la busta rimane lì dentro e non esce mai. Mai mai mai. Così Nino torna. Se la busta rimane lì, lui torna. Fa' che torna, ti prego. Ti prego».

<sup>177</sup> A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 116. Anche Valeria Parrella restituisce il clima di certi quartieri della città nella raccolta di racconti *Mosca più balena*; si legga il seguente stralcio, tratto da *Il passaggio*, dove l'io narrante è una maestra: «Il quartiere è tutto intorno a noi e ci stringe d'assedio: i bambini che ci manda sono piccoli ostaggi malmenati, e sono pochi. Il quartiere li manda per mostrarci la sua potenza: le nostre ore finiscono, loro restano e fanno dei bambini ciò che vogliono. Così l'inizio della scuola è stato un inferno, un gioco di forze. I bambini sono arrivati confusi e isterici dalle modalità di morte dell'ultimo ammazzato» V. Parrella, *Mosca più balena*, Roma, minimum fax, 2009, p. 117.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

<sup>179</sup> *Ivi*, p. 117.

In questi romanzi si assiste insomma a un'«adulterizzazione precoce»<sup>180</sup> dei bambini che coincide di fatto con la fine del gioco,<sup>181</sup> dei racconti fatati, dell'ingenuità confidente.

Paradigmatici, in questo senso, sono anche i romanzi e i racconti di Letizia Muratori che riesce a tratteggiare l'adolescenza tenendosi fuori da schemi editoriali preconfezionati. Se in *Tu non c'entri* (2005) la quindicenne Elena mette in scacco coloro che la circondano provocando i coetanei sulla paternità del bimbo che porta in grembo e costringendo anche gli adulti a una sorta di adolescenza «di ritorno»,<sup>182</sup> nei due racconti lunghi de *La casa madre* (2008) i protagonisti portano alle estreme conseguenze il loro gioco preferito: solo così può trovare sfogo la «perdita della propria innocenza a causa dei loro genitori».<sup>183</sup>

La seconda modalità di rappresentare l'infanzia e l'adolescenza ripropone «lo sguardo all'indietro» di matrice novecentesca in romanzi quali *Riportando tutto a casa* (2009) di Nicola Lagioia, *Se consideri le colpe* (2007) di Andrea Bajani, *Tetano* (2011) di Alessio Torino.

Lagioia, rivisitando il genere del *Bildungsroman*, rappresenta la ribellione di tre compagni di liceo alle logiche delle famiglie borghesi da cui provengono fino a giungere a una vera e propria catabasi nella Bari della droga: si tratta, insomma, di «un'iniziazione all'abiezione [...] ordinaria e consueta» che l'io narrante ricostruisce «con scrupolo di schedatore museale»<sup>184</sup> sullo sfondo degli anni Ottanta. Del resto, il motore di questo sguardo rivolto al passato, verso un'adolescenza rappresentata senza alcuna omologazione alla narrativa di genere, sta nella consapevolezza «che, da qualche parte nel passato, doveva essersi verificata una catastrofe di dimensioni gigantesche. [...] E il cratere che l'impatto aveva scavato in molti di noi rappresentava il vero cuore del problema».<sup>185</sup>

<sup>180</sup> M. Aime - G. Pietropolli Charmet, *La fatica di diventare grandi. La scomparsa dei riti di passaggio*, cit., p. 115.

<sup>181</sup> Si veda l'episodio in *Io non ho paura* in cui Michele baratta il segreto del sequestro in cambio di una figurina e la sua rabbiosa reazione conclusiva: «Pedalavo verso la collina e non capivo. [...] Avevo sprecato il mio segreto. E che ci avevo guadagnato? Il Lanerossi Vicenza, che portava pure iella. [...] Avevo la scatola [delle figurine] infilata dentro i pantaloncini. Mi dava fastidio. Gli spigoli mi entravano nella pelle. Volevo buttarla, ma non ne avevo il coraggio» Anche in *Senza coda* Pietro sancisce la fine del suo incubo familiare inverando sul padre-aguzzino il gioco che è solito fare con le lucertole: cfr. M. Missiroli, *Senza coda*, cit. pp. 167-174.

<sup>182</sup> L. Muratori, *Tu non c'entri*, Torino, Einaudi, 2005. Cfr. la scheda libro nel sito Einaudi <http://www.einaudi.it/libri/libro/letizia-muratori/tu-non-c-entri/978880617615> (Data Ultima Consultazione 23 agosto 2016).

<sup>183</sup> L. Muratori, *Casa madre*, Milano, Adelphi, 2008. Cfr. K. Willman (a cura di), *Un approccio laterale alla scrittura, Intervista con Letizia Muratori* in «Nazione Indiana», 15 aprile 2015 (<https://www.nazioneindiana.com/2015/04/15/un-approccio-laterale-alla-scrittura-intervista-con-letizia-muratori/> - Data Ultima Consultazione 14 agosto 2016) Si legga l'esplicit di *Il segreto*, uno dei due racconti che compongono *Casa madre*: «Salii, mollando la spada e lo scudo sul sedile di dietro. In macchina mio padre non parlò tanto, andava molto lento. Non mi sgridò perché mi ero allontanato da casa armato, con i simboli del drago sugli zigomi. [...] Quello era il mondo nuovo rinato dall'uovo somigliava tantissimo al vecchio perché era fatto con tutte le cose che avevo visto, tagliate e cucite in modo diverso. [...] Davanti a un furgone che vendeva ghiaccio grattato, papà finalmente si fermò, e senza scendere disse: "Quello che ci è successo oggi è il nostro segreto"» L. Muratori, *Casa madre*, Milano, Adelphi, 2008, p. 114.

<sup>184</sup> M. Di Gesù, *Tutto iniziò negli anni Ottanta* in «Giudizio Universale», 4 febbraio 2010 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero, (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 219.

<sup>185</sup> N. Lagioia, *Riportando tutto a casa*, cit., pp. 315-316.

Chi dice io in *Se consideri le colpe* di Bajani rivisita, invece, stralci del suo passato bambino sull'urgenza di comprendere il rapporto con la madre, morta a chilometri di distanza: l'infanzia viene dunque rappresentata, in questo romanzo, tramite uno dei motivi che da sempre la caratterizza sulla pagina letteraria, la complessa relazione tra genitori e figli. Quella fase della vita ormai lontana riaffiora a tratti, come recupero memoriale che accompagna il viaggio di Lorenzo in Romania e viene riguardata come il periodo delle aspettative deluse e delle attese mancate: la madre, su cui il piccolo riversa ogni desiderio di totalità e completezza, è giovane, sfuggente, ambiziosa e anche a distanza di anni l'io-narrante risente, nei suoi confronti, la gelosia<sup>186</sup> e il senso di abbandono provati in passato. Eppure il ricordo dei momenti di intimità piena,<sup>187</sup> dei giochi a due, delle fughe complici per la città permettono a Lorenzo di recuperare quanto di autentico e profondo ha condiviso con la donna. Allora l'«oscillazione temporale tra presente (vuoto) e passato (da riempire)»,<sup>188</sup> tutta giocata sul ricordo infantile, è la chiave di volta che consente a Lorenzo di rimuovere ogni presunzione di colpa, che il titolo richiama, nei confronti della donna.

Infine nella rappresentazione dell'infanzia sono presenti, come si è anticipato, romanzi in cui il bambino appare come una sorta di intruso. Fiona, nell'omonimo romanzo (2005) di Covacich, Federico e Martina in *Cordiali saluti* (2005) di Bajani e Salvino in *Da un'altra carne* (2004) di De Silva sono i personaggi che, invadendo le vite apparentemente assestate degli adulti cui vengono affidati, ne svelano crepe e zone buie.

Nel romanzo di Covacich, i fragili equilibri di Sandro e Marilena<sup>189</sup> vengono ulteriormente turbati dall'adozione di Fiona, una bambina haitiana di tre anni e mezzo chiusa in un autismo a tratti aggressivo.<sup>190</sup> Il romanzo è incentrato sulla scissione psichica dell'uomo: Sandro, autore di *Habitat, reality show* di successo, ne firma la paternità con lo pseudonimo 'Top Banana'; nella vita privata è marito e figlio esemplare, in apparenza dedito alla famiglia; in verità è lui il criminale seriale noto come 'Minemaker', che semina il terrore lasciando esplosivi nei supermercati. In tale contesto Fiona rappresenta, dunque, il cuneo che incrina e fa saltare lo stato di falsità in cui Sandro è invischiato: di necessità egocentrica e fagocitante, la piccola impone all'uomo un investimento affettivo perennemente frustrato dalla sua impenetrabilità. È lei l'unica persona a

---

<sup>186</sup> «Quando l'uovo si è aperto, fuori c'eri tu e c'era pure il tuo socio, tutti e due che ridevate per la faccia che avevo [...]. Il tuo socio non me l'aspettavo [...] Ti ho guardato e non ti ho detto niente, ma ti ho odiato con così tanta violenza che ti avrei strappato gli occhi e i capelli, non fossi stato in mutande e chiuso dentro un uovo» A. Bajani, *Se consideri le colpe*, cit., pp. 86-87.

<sup>187</sup> «Una volta tu mi avevi detto Gli aerei fanno così, per frenare in volo, si mettono contro il cielo. E c'era un gioco che facevamo, tu che urlavi Aiuto non funzionano più i freni, e tutti e due che allora allargavamo subito il braccio fuori dal finestrino, ci mettevamo contro il cielo pure noi. E quando poi tiravamo dentro il braccio c'era sempre qualche insetto che ci era rimasto morto in mano» Ivi, p. 166.

<sup>188</sup> F. Cordelli, *Viaggio al termine del nuovo mondo chiamato Romania* in «Corriere della Sera», 1 dicembre 2007 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero, (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 668.

<sup>189</sup> Molti sono i passaggi del romanzo in cui la donna viene descritta dal marito come incallita tabagista, nevrotica e insoddisfatta della sua vita: cfr. a esempio M. Covacich, *Fiona*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 42-43.

<sup>190</sup> Ivi, p. 195.

metterlo davvero in scacco, con la sua duplice alterità: infatti è solo con la bambina ‘tropicale’ autistica che Sandro vorrebbe allacciare una comunicazione autentica di parole e gesti, ma la piccola vi oppone un silenzio impermeabile e una chiusura anche fisica. Fiona costituisce, pertanto, l'intruso che disvela la schizofrenia di Sandro, in un romanzo in cui l'uomo dalle molteplici e irrisolte identità<sup>191</sup> sembra accettare, nell'*explicit*, il destino di infelicità cui si è condannato.

Pressoché opposto è il ruolo che svolgono Federico e Martina in *Cordiali saluti* di Bajani: i due fratellini, affidati temporaneamente alla custodia dell'io-narrante da un collega gravemente malato, rappresentano la totale estraneità rispetto alla logica aziendale che permea la sua vita. L'assetto esistenziale dell'anonimo protagonista, chiamato a scrivere lettere di licenziamento dalla paralizzante retorica aziendale e chiamato velenosamente killer in ufficio, verrà infatti messo in discussione dal rapporto quotidiano instaurato con i bambini. I due, pressoché sconosciuti, lo costringono «a uscire dal sé di oggi, a ricordarsi della propria infanzia e infine a vedere le cose diversamente».<sup>192</sup> Il breve romanzo di Bajani è uno dei pochi in grado di restituire un'immagine dell'infanzia all'insegna della libertà inventiva e della spensieratezza: paradigmatici sono da una parte il linguaggio che i ragazzini usano e, dall'altra, i giochi in cui coinvolgono l'uomo. La loro lingua, in particolare, costringe l'io-narrante, giocosamente soprannominato 'Ramarro', a trovare un modo vero e diretto per interagire, lontano dalla «manipolazione linguistica aziendale»<sup>193</sup> che fa da perno al suo lavoro: l'uomo deve, insomma, «trovare in sé la lingua dell'infanzia, lingua intima che diviene pubblica».<sup>194</sup> Sul piano dei giochi, emblematica è, allora, la «cena dei primitivi»<sup>195</sup> in cui sembra essere ammesso un grado di civiltà appena sopra lo zero, ma creaturale e spontaneo: i bambini sono i registi di un gioco che «col papà [...] facevano ogni mese».<sup>196</sup> Le semplici regole imposte dai due fratelli<sup>197</sup> vengono accolte dall'uomo dapprima un po' stranito, poi disposto a lasciarsi coinvolgere e a divertirsi.<sup>198</sup>

Il tema dell'infanzia nella narrativa dell'estremo contemporaneo, dunque, viene diversificato nei motivi che lo accompagnano e nei modi della rappresentazione: al ritratto spesso crudo e impietoso di un'età adultizzata, deprivata dei suoi tratti caratterizzanti (gioco, spensieratezza, fantasia, innocenza) si affiancano le disincantate

<sup>191</sup> «E io so chi sono? Sì, certo, sono un automobilista pordenonese gonfio di cibo e riscaldamento, diretto a Milano per lavoro. Un tizio innamorato di una donna nata dagli alberi di un asilo, sposato con una compagna di scuola esperta mondiale di imperatori bizantini, padre di una bambina non sua per la quale, in una baracca di campagna piena di canne da pesca ed esplosivi, c'è un giubbotto nero che aspetta solo di essere indossato» M. Covacich, *Fiona*, cit., p. 128.

<sup>192</sup> C. De Santis – L. Reggiani, *Bambini che narrano tra Italia e Francia*, cit.

<sup>193</sup> P. Chirumbolo, *L'incertezza continua: l'Italia del lavoro vista da Andrea Bajani* in «Narrativa» -Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000, 2010, n. 31/32, p. 272.

<sup>194</sup> C. De Santis – L. Reggiani, *Bambini che narrano tra Italia e Francia*, cit.

<sup>195</sup> Cfr. A. Bajani, *Cordiali saluti*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 38-40.

<sup>196</sup> Ivi, p. 38

<sup>197</sup> «si fa quello che si vuole, si mangia come vuoi ma non con le forchette. Solo, bisogna stare senza vestiti neanche le mutande» *Ibidem*

<sup>198</sup>«E ridevamo mentre facevamo i rumori, ridevamo come non avevamo riso mai» Ivi, p. 39.

regressioni nel passato di adulti bisognosi di far quadrare il cerchio rispetto alle loro vite; infine i bambini sembrano incarnare il ruolo dello straniero assegnato ai Persiani da Montesquieu, un punto di vista altro, diverso e disvelante, sulla realtà.

#### 2.4. *La rappresentazione del trauma storico*

La cultura del XIX secolo si è a lungo nutrita del mito della «guerra–duello» e di quello della «battaglia decisiva»<sup>199</sup> idealizzando l'esperienza bellica come prova assolutizzante nella vita degli individui e giungendo a considerarla addirittura «l'attimo di plenitudine esperienziale che li avrebbe riscattati dall'inermità delle loro routine quotidiane».<sup>200</sup> Tale aspirazione, tuttavia, si è infranta alla prova del primo conflitto mondiale che ha rappresentato, secondo Benjamin, il «paradigma della “anti-esperienza”» per la sua attonita incomunicabilità.<sup>201</sup>

Poiché mai le esperienze hanno ricevuto una smentita così radicale come le esperienze strategiche attraverso la guerra di posizione. [...] Una generazione, che era andata a scuola con il tram a cavalli, stava in piedi sotto il cielo in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato, tranne le nuvole e, al centro, in un campo di forza di correnti distruttive e esplosioni, il fragile, minuscolo corpo umano.<sup>202</sup>

Del resto sono proprio le manifestazioni nevrotiche dei reduci di guerra a indurre Freud a rivedere la sua originaria concezione di trauma. Secondo una prima ipotesi il trauma, considerato una 'lacerazione psichica' rimediabile dovuta a un eccesso di stimolazioni esterne non tollerabili,<sup>203</sup> verrebbe ricomposto grazie alla mobilitazione di «tutte le forze disponibili [...] [a] consentire così il ripristino delle condizioni di funzionamento del principio di piacere».<sup>204</sup> Proprio le nevrosi traumatiche che Freud studia clinicamente dopo la fine del conflitto lo convincono, però, che tale riabilitazione non è sempre possibile.<sup>205</sup>

L'apparato psichico lega le energie trasformandole in rappresentazioni, ed è proprio questo meccanismo di simbolizzazione degli affetti che nel trauma non funziona più. Il trauma è al di là del principio di piacere perché contiene un *surplus* che non si lascia integrare nel sistema psichico.<sup>206</sup>

---

<sup>199</sup> Cfr. A. Scurati, *Guerra: narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli, 2003, pp. VII-XXIV. In particolare si legge a p. XIII: «L'esperienza moderna della guerra sarà vissuta, rappresentata e narrata come privazione e nostalgica aspirazione verso quell'ideale perduto, il che significa che l'esperienza moderna della guerra consisterà innanzitutto in una “inesperienza”, cioè nel sentimento dell'impossibilità di attingere alla pienezza della vita che, almeno per il mondo maschile, era offerta dalla coincidenza di guerra e duello, secondo quanto tramandato dall'ideale antico».

<sup>200</sup> A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza: scrivere romanzi al tempo della televisione*, cit. p. 38.

<sup>201</sup> Ivi, pp. 38-39.

<sup>202</sup> W. Benjamin, *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 248.

<sup>203</sup> Cfr. J. Laplanche-J. B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, tomo II, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 655

<sup>204</sup> Ivi, p. 656.

<sup>205</sup> A. Galus, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento in Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Vol. II. Le forme, Torino, Einaudi, 2002, p. 508.

<sup>206</sup> *Ibidem*.



Esso riemerge, allora, nel caso specifico del reduce, sotto forma di sogni angoscianti che costituiscono una forma di coazione a ripetere rispetto all'evento traumatico.

È possibile partire da questa premessa di ordine psicanalitico per riflettere su una sua declinazione in sede letteraria: André Gailus, infatti, in un saggio dedicato alla novella tedesca moderna caratterizzata da una sorta di «autodistruttività coatta»,<sup>207</sup> è propenso a ritenere che il trauma si traduca nella pagina non in un «addomesticamento del mondo», quanto piuttosto in «una fissazione patologica che permette di ravvisare nell'ostacolo esteriore il sintomo di un conflitto interiore».<sup>208</sup> La narrativa d'invenzione permette, dunque, non solo di rappresentare un insieme di processi, individuali e/o collettivi, proponendone un'interpretazione plausibile, ma anche di far riemergere traumi rimossi, rendendoli dicibili, grazie al 'lasciapassare' della finzione.

Pertanto, in questa parte del capitolo ci si propone di verificare se anche nei romanzi dell'estremo contemporaneo sia individuabile una sorta di «ritorno del represso» rispetto a fatti storici collettivi collocabili «al di là del principio di piacere». Sono forse opportune un paio di precisazioni, in sede preliminare. La prima riguarda il confine tra narrativa d'invenzione e scritture non finzionali. Infatti in un'analisi di ordine tematico sarà giocoforza includere anche testi che, all'interno di questo lavoro, sono stati considerati formalmente più vicini alla *non fiction* che a romanzi *tout court*.

Gli scrittori contemporanei approcciano la questione della scrittura del reale con una disinvoltura e insieme una consapevolezza prima non concepibili. [...] Il racconto storico [...] è la tipologia maggiormente soggetta al cambiamento, proprio perché investe le questioni della verità storica e dell'uso etico e politico delle fonti di archivio.<sup>209</sup>

Confrontarsi con la Storia impone, infatti, a ogni autore un serio lavoro di documentazione: la ricerca, lo studio, la selezione dei materiali sono seguiti da una messa in forma degli stessi che, in buona sostanza, determina il grado di finzionalità del racconto.

La seconda puntualizzazione concerne il concetto stesso di 'trauma collettivo' che può essere considerato tale solo quando una comunità lo 'traduce' in una forma di comunicazione convincente rispetto al fatto che l'accaduto ha stravolto i fondamenti su cui quella comunità si regge. Nello specifico, va sondato come quel trauma passi dalla sfera pubblica a quella artistico-letteraria, in altre parole come venga trattato da una «*civitas* narrativa»<sup>210</sup> che lo trasferisce in romanzi, film, opere teatrali e musicali. Per quanto riguarda lo specifico

---

<sup>207</sup> Ivi, p. 510.

<sup>208</sup> *Ibidem*.

<sup>209</sup> M. Mongelli, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, cit., pp. 172-173.

<sup>210</sup> P. Jedolowki, *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, p. 62.

ambito letterario, il trauma storico può essere trasposto di volta in volta in narrazioni che assumono l'aspetto delle contro-storie, in «scritture di resistenza»,<sup>211</sup> o in testi dove la finzione trasfigura il recupero memoriale. Per quanto sommaria e piuttosto rozza, questa tripartizione sembra esemplificare i modelli narrativi principali attraverso cui nodi collettivi irrisolti e latenti riemergono nella narrativa più recente.

In primo luogo va segnalata la folta presenza di una serie di romanzi che rinarrano la Storia come contro-storia<sup>212</sup> calandola in generi di consumo come il romanzo storico, il *noir* e il giallo e che Giglioli classifica tra le «scritture dell'estremo»:

Al posto della realtà campeggia davanti allo sguardo del soggetto un Reale intangibile, irrepresentabile, alla lettera *impossibile*, al cui fantasma si può dar forma solo facendo ricorso al registro dell'immaginario più sfrenato e irresponsabile, alla finzionalità più inverificabile, fino a postulare un universo altro esente da ogni controllo intersoggettivo e governato solo dalle regole della sua coerenza interna.<sup>213</sup>

In secondo luogo si distinguono le «finzioni metastoriche che sfidano il lettore perché lo costringono a interrogarsi sulla vicenda e prendere posizione»:<sup>214</sup> queste determinano, per quanto riguarda la forma, delle ibridazioni di genere, mentre dal punto di vista tematico adottano uno «sguardo politico».<sup>215</sup> Con questa espressione si intende la volontà, da parte di chi scrive, di mettere in discussione una Storia precostituita e, all'apparenza, imm modificabile, portando il lettore ad aprire «lo spazio del dialogo e del confronto».<sup>216</sup> Per esemplificare, si pensi al *demystified historical fiction* del collettivo Wu Ming e all'*autofiction* di Helena Janeczek.<sup>217</sup> Infine pare di poter individuare una terza linea di tendenza, legata principalmente a una riemersione del trauma storico veicolato per lo più dalla «resistenza psichica»<sup>218</sup> della memoria. Si assiste, e non solo in area italiana,<sup>219</sup> al proliferare di romanzi che «interrogano i periodi cruciali del passato collettivo»<sup>220</sup> con la duplice intenzione da una parte di infrangere la derealizzazione e la mummificazione a cui alcuni eventi sono stati soggetti dalla retorica celebrativa<sup>221</sup> e, dall'altra, di dar voce a nuclei d'esperienza finora rimossi. Pare,

---

<sup>211</sup> *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, a cura di C. Boscolo-S. Jossa, cit.

<sup>212</sup> Cfr. G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, Roma, Carocci, 2012.

<sup>213</sup> D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, cit. p. 30.

<sup>214</sup> C. Boscolo-S. Jossa, *Finzioni metastoriche e sguardi politici dalla narrativa contemporanea* in *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, a cura di C. Boscolo-S. Jossa, cit., p. 19

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> *Ibidem*. Si rimanda, inoltre a G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., pp. 85-105.

<sup>217</sup> Cfr. *Supra*, Cap. II, 1.2

<sup>218</sup> G. Alfano, *Introduzione* in Id., *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Nino Aragò Editore, 2012, p. 5.

<sup>219</sup> Si pensi, solo per quanto riguarda la Francia, alle opere a sfondo storico di Laurent Mauvignier, di Patrick Modiano, Laurent Binet, Emmanuel Carrère, Jonathan Littel, Annie Ernaux per la Francia.

<sup>220</sup> *Il romanzo francese contemporaneo*, a cura di G. Rubino, Roma-Bari, Laterza, 2012, p.8.

<sup>221</sup> Contro la retorica celebrativa e la mummificazione di Auschwitz si rimanda, a titolo esemplificativo, a G. Didi-Huberman, *Scorze*, Roma, Nottetempo, 2014.

insomma, che si stia realizzando quello che fino a alcuni anni fa sembrava solo un auspicio:

Un *Heimat* italiano avrebbe molte parti rimosse del nostro passato su cui lavorare. Fascismo e crimini coloniali, sicuramente. [...] Ma è la sfera pubblica che sembra espellere il tema. [...] Anche il Sessantotto meriterebbe di essere rivisitato. [...] Ancora oggi c'è chi accusa il Sessantotto delle cose più strane. Elaborare l'esperienza di quegli anni significa anche fare i conti con questo.<sup>222</sup>

Per ciò che concerne la prima tendenza, i romanzi che tendono a rivisitare il passato per fornirne una contro-storia o una storia «politica»<sup>223</sup> mostrano «una volontà di presa sulla contemporaneità»<sup>224</sup> che ha contribuito, almeno superficialmente, al cosiddetto 'ritorno alla realtà' ma manifestano limiti evidenti «nell'osservanza delle regole di genere come garanzia di successo commerciale».<sup>225</sup> Insomma, opere come *L'orma rossa* (1995) del controverso Cesare Battisti,<sup>226</sup> *Romanzo criminale* (2002) di Giancarlo De Cataldo,<sup>227</sup> *Hitler* (2008) di Giuseppe Genna,<sup>228</sup> sono solo alcuni testi esemplari di una categoria dalla ricezione assai fortunata presso un pubblico «la cui formazione non è letteraria»<sup>229</sup> e che, presumibilmente, ricerca al contempo evasione e rassicurazione:

Le sue strutture collaudate rispondono a una richiesta diffusa di narrativa, in cui si uniscano fiction e non fiction, suspense e 'storie vere', intrattenimento e indagine. [...] In questo modo, si offre al lettore un ripagamento (morale, oltre che estetico) di fronte al degrado, all'ingiustizia o allo squallore cui, nella realtà, assiste impotente o rassegnato.<sup>230</sup>

Un discorso a parte va fatto per il giallo a sfondo coloniale che, pur nel tentativo di «veicolare una contronarrazione dell'impresa coloniale italiana»,<sup>231</sup> resta confinato a quei territori della «scrittura dell'estremo» che mettono capo «a una vera e propria *perversione del genere*».<sup>232</sup> In particolare il modo con cui il paesaggio africano e i nativi vengono rappresentati non riesce a decostruire fino in fondo un razzismo che riappare sottotraccia: lo spazio viene raffigurato, infatti, come luogo selvaggio ed esotico in cui la calura opprimente contribuisce allo scatenamento di istinti irrazionali mentre le popolazioni indigene, a loro volta,

<sup>222</sup> P. Jedlowski, *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*, cit., p. 76 e p. 80.

<sup>223</sup> R. Polese, *Ritorno al Reale. In principio fu il noir in Il romanzo della politica. La politica nel romanzo*, a cura di R. Polese, Parma, Guanda, 2008, p. 10.

<sup>224</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 72.

<sup>225</sup> *Ibidem*. Cfr. G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., pp. 27-54.

<sup>226</sup> C. Battisti, *L'orma rossa*, Torino, Einaudi, 1999.

<sup>227</sup> G. De Cataldo, *Romanzo criminale*, Torino, Einaudi, 2002.

<sup>228</sup> G. Genna, *Dies Irae*, Milano, Rizzoli, 2006.

<sup>229</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 74.

<sup>230</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>231</sup> M. G. Negro, *Il giallo coloniale degli anni Zero: controracconto della memoria storica rimossa e/o scrittura dell'estremo in Proposte per il nostro millennio. La letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione*, cit.

<sup>232</sup> D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, cit., p. 28. Cfr. G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., pp. 107-132.

sono rappresentate per lo più come un'umanità barbara e servile, disposta a soddisfare il desiderio sessuale dei militari italiani. In libri come *L'ottava vibrazione* (2008) di Carlo Lucarelli<sup>233</sup> viene replicata una visione 'orientalista' e abusata dell'Altro:

*L'ottava vibrazione* riprende l'illustre tradizione del romanzo storico, collocandola però nella cornice di un metodo narrativo che ricorre frequentemente all'intersezione tra generi letterari differenti: In questo caso il romanzo storico, appunto, cui si aggiungono il giallo e il vero e proprio "romanzo coloniale". Il quale va inteso nella sua declinazione *fin de siècle*, e in quella del periodo fascista, successivo ai fatti narrati dal Lucarelli, e che tuttavia egli sembra aver presente, quale fonte per la rappresentazione dello "sguardo coloniale" razzista e maschilista.<sup>234</sup>

Insomma, questa ricca produzione,<sup>235</sup> pur manifestando in modo chiaro «la distanza ideologica degli autori dal progetto di dominazione coloniale»<sup>236</sup> e pur collegando 'l'avventura' africana «con l'altro grande capitolo rimosso dell'identità italiana, l'emigrazione»,<sup>237</sup> finisce per riproporre un «razzismo soggiacente [...] confidando così troppo in una presunta maturità di giudizio del lettore».<sup>238</sup>

La capacità di problematizzare la memoria del passato coloniale va allora ricercata nel filone delle «narrazioni metastoriche» come *Timira* (2012) scritta a quattro mani da Wu Ming 2 e Antar Mohamed,<sup>239</sup> *Point Lenana* (2013) frutto della collaborazione di Wu Ming 1 e Roberto Santachiara<sup>240</sup> e, infine, *Le rondini di Montecassino* (2010) di Helena Janeczek.<sup>241</sup>

*Timira* è esemplare di quella «ibridazione esoletteraria»<sup>242</sup> cui il collettivo Wu Ming ha lavorato fin dalle sue prime prove: qui il passato coloniale viene rinarrato, grazie alla mediazione di un «esule somalo con quattro lauree e due cittadinanze» da un «cantastorie italiano con un nome cinese» a partire dal recupero della

---

<sup>233</sup> C. Lucarelli, *L'ottava vibrazione*, Torino, Einaudi, 2008.

<sup>234</sup> G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 125.

<sup>235</sup> Cfr. D. Longo, *Un mattino a Irgalem*, Milano, Marcos y Marcos, 2001; L. Marrocu, *Debrà Libanòs*, Nuoro, Il Maestrale, 2002; G. Ballario, *Morire è un attimo. L'indagine del maggiore Aldo Morosini nell'Eritrea italiana*, Torino, Edizioni Angelo Manzoni, 2008; G. Ballario, *Una donna di troppo. La seconda indagine del maggiore Aldo Morosini nell'Africa italiana*, Torino, Edizioni Angelo Manzoni, 2009; R. Costantini, *Tu sei il male*, Venezia, Marsilio, 2011; R. Costantini, *Alle radici del male*, Venezia, Marsilio, 2012; R. Costantini, *Il male non dimentica*, Venezia, Marsilio, 2014.

<sup>236</sup> M. G. Negro, *Il giallo coloniale degli anni Zero: controracconto della memoria storica rimossa e/o scrittura dell'estremo*, cit.

<sup>237</sup> Ivi, p. 186.

<sup>238</sup> Ivi, p. 187.

<sup>239</sup> Wu Ming 2-Antar Mohamed, *Timira*, Torino, Einaudi, 2012.

<sup>240</sup> Wu Ming 1-R. Santachiara, *Point Lenana*, Torino, Einaudi, 2013.

<sup>241</sup> H. Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, Parma, Guanda, 2010.

A conferma della difficoltà che molte di queste opere pongono sul piano della classificazione del genere letterario, va rilevato come *Le rondini di Montecassino* venga considerato un "oggetto narrativo non identificato" dal collettivo Wu Ming, "autofiction" da Daniele Giglioli, "ucronia" da Emanuela Piga, "romanzo" da Roberto Saviano; Ricciardi lo considera un'opera «di taglio marcatamente finzionale nella ricostruzione di alcune vicende umane» S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, cit., p. 36.

<sup>242</sup> Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, cit., p. 42. Su questo romanzo cfr. G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., pp. 101- 105.

memoria privata di «un'attrice [...] ottantacinquenne»,<sup>243</sup> nata in Somalia dalla relazione tra un maresciallo fascista e una donna nativa, ma cresciuta in Italia nella famiglia 'regolare' dell'uomo. La storia di Isabella-Timira permette di ripercorrere le vicende nazionali dal Ventennio fino agli anni Novanta evidenziando la persistenza di forme di un razzismo serpeggiante:<sup>244</sup> il 'romanzo' insinua infatti nel lettore «il dubbio legittimo che tanta parte del disastro politico degli anni Duemila sia il frutto della mancata elaborazione di eventi particolarmente traumatici della storia nazionale, come è stato il colonialismo».<sup>245</sup>

Anche *Point Lenana*, esemplare come «scrittura di resistenza» perché «contrasta la narrazione ufficiale [...] e sa penetrare nelle crepe di una verità imposta»<sup>246</sup> è incentrato sul medesimo tema: il libro si configura come «un racconto di tanti racconti. Parla dell'Africa (di tante Afriche) e delle Alpi Giulie, parla di Italia e di "italianità", di esploratori e squadristi [...] Attraversa i territori e la storia di quattro imperi».<sup>247</sup> Benuzzi, alpinista triestino e fascista della prima ora, imprigionato in Kenya dagli inglesi, progetta con due compagni un'evasione per scalare il monte Kenya: la preparazione dell'impresa richiede mesi di lavoro clandestino. L'arrampicata, culminante sul 'Point Lenana', si configura non tanto come «la solita "maschia conquista della vetta"»<sup>248</sup> ma piuttosto come superamento ideologico del fascismo, incarnato nel romanzo dal generale Rodolfo Graziani, figura del colonialismo deterioro.

Il 'romanzo' *Le rondini di Montecassino* di Helena Janeczek 'sposta' la vulgata relativa alla battaglia di

<sup>243</sup> Cfr. Wu Ming 2-Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., quarta di copertina. «Tra le forme di assoggettamento – e il dubbio non può non venire al cantastorie Wu Ming 2 – c'è anche il pericolo che scrivere insieme con un altro significhi in realtà "cedere" la propria storia ad altri, perché siano altri a narrarla. In proposito [...] Wu Ming 2 ricorda le incertezze che lo hanno attraversato nel mettere mano all'impresa di scrivere un romanzo insieme con una donna di ottantaquattro anni, con esperienze, gusti e preferenze tanto diverse dai suoi. Per questo, in un primo tempo, il cantastorie ha pensato di registrare le conversazioni con Isabella, per poi trascriverle. Ma, complice Antar, Isabella rifiuta, e Wu Ming 2 riflette, scoprendo di essersi in tal modo accostato a Isabella in forma neocoloniale [...]. C'è, infatti, "un piccolo colonialista che abita stabilmente i crani degli occidentali"; c'è, potremmo dire con Said, una persistente "struttura di atteggiamenti e riferimenti" imperialista nella cultura occidentale. Per questo, dice a se stesso e ai suoi lettori Wu Ming 2, occorre stare sempre in guardia» G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., pp. 103-104.

<sup>244</sup> «Il razzismo che ho conosciuto da ragazza era molto diverso da quello di oggi. La gente era più curiosa che ostile, almeno in apparenza. Negli anni Trenta, molti vedevano in me l'icona dell'avventura coloniale e mi vezzeggiavano come un bertuccia ammaestrata. Erano entusiasti di questa "bella abissina" che parlava italiano e faceva la riverenza, ma riguardavano bene dall'invitarmi per una merenda con le figliole» Wu Ming 2-Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 169.

<sup>245</sup> C. Boscolo-S. Jossa, *Finzioni metastoriche e sguardi politici dalla narrativa contemporanea in Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, a cura di C. Boscolo – S. Jossa, cit., p. 46.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> Wu Ming 1-R. Santachiara, *Point Lenana*, cit., p. 101.

<sup>248</sup> «evento che interrompeva il *continuum* della guerra, curando l'abbruttimento di una prigionia che della guerra (e della sua retorica) era stata la logica conseguenza» Ivi, p. 26. E continua a poche righe di distanza: «Dopo vent'anni di "culto dell'azione" elevato a religione civile ("vitalismo dozzinale, arditezze spacciate un tanto al chilo, inquadramento paramilitare della gioventù, gerarchi a torso nudo che saltavano nei cerchi di fuoco), dopo la retorica sull'onore della stirpe italica, le avventure coloniali, l'entrata in guerra al fianco di Hitler, il ridicolo e l'ecatombe... Dopo tutto questo, l'unico dato di realtà è il campo di concentramento. In quella fossa di scolo si è andati a finire.» Ivi, p. 27.

Montecassino (febbraio-maggio 1944) in un'opera dall'architettura complessa, «con il suo intreccio di finzione e materiale documentale, il decentramento della narrazione su vari 'fronti', il gioco tra i livelli temporali e la presenza di enunciati metanarrativi».<sup>249</sup> Il titolo, prendendo spunto dallo spaesamento delle rondini rimaste senza nido dopo il crollo dell'abbazia e costrette a vagare in un cielo minacciato dai bombardamenti, rinvia alle *displaced persons*,<sup>250</sup> che si sono ritrovate a combattere lì e le cui identità si sono perse tra le macerie del luogo, dai polacchi liberati dai Gulag sovietici ai maori della Nuova Zelanda, dai texani ai marocchini.<sup>251</sup>

La testimonianza e il riconoscimento delle memorie dei dimenticati, anziché chiudere lo spazio residuo lasciato vacante dalla memoria ufficiale, illumina l'emergere di altre memorie intrecciate alla matassa della Storia.<sup>252</sup>

L'intreccio tra presente e passato, tra storia personale e vicende collettive consente all'io narrante, «simulacro testuale dell'autrice»,<sup>253</sup> di riflettere sulle potenzialità di una memoria 'multidirezionale',<sup>254</sup> nella quale nessun popolo ha diritto di preminenza rispetto agli altri nella rivisitazione e nella riscrittura del passato; anzi, grazie a una forma di memoria 'non competitiva' la ricostruzione di una vicenda particolare permette il riemergere di quella di altri gruppi sociali, a loro volta oggetto di una violenza storica per qualche motivo affine.

Per ciò che concerne la terza linea di tendenza, è possibile rilevare una riemersione di traumi collettivi in opere che non sono etichettabili come 'romanzi storici' *strictu sensu*, anche se il passato vi «incombe sotto forma di spettro»:

Molte delle opere [...] mettono in scena una ricerca volta a chiarire un passato inquietante, che incombe sotto forma di spettro. [...] La Storia non viene raccontata ma interrogata. [...] ad alimentare la retrospezione restano un'istanza insopprimibile della memoria e una fascinazione del passato in

---

<sup>249</sup> E. Piga, *Epica, storia e memoria. "Le rondini di Montecassino" di Helena Janeczek* in «Bollettino '900», 2012, n. 1-2 in <http://www.boll900.it/numeri/2012-i/Piga.html> (Data Ultima Consultazione 24 agosto 2016).

<sup>250</sup> Con questa espressione vennero definiti dagli Alleati, nell'aprile del '45, tutti i civili che, per ragioni legate alla guerra, si trovavano in quel momento al di fuori del proprio paese. Cfr. S. Salvatici, *Le "displaced persons, un nuovo soggetto collettivo in Naufraghi della pace. Il 1945, i profughi e le memorie divise d'Europa*, a cura di G. Crainz-R. Pupo-S. Salvatici, Roma, Donzelli, 2008.

<sup>251</sup> «I dimenticati non figurano solo nelle storie dei vinti, ma anche nelle file dei vincitori, funestate in misura non minore da razzismi e gerarchie. L'opera di Janeczek riporta alla luce le strategie belliche adottate in guerra, all'interno delle quali le truppe coloniali [...] venivano utilizzate come "truppe puniche", inviate come avanguardia e al macello, nel quadro di una strategia ad ampio raggio ignorata dai soldati. Ai fini del risultato finale, poco importavano alle gerarchie militari alcuni effetti collaterali della tattica bellica: ad esempio lo stupro di massa delle donne in Cioccaria, marchiate come "marocchinate" e poi private anche dell'elaborazione collettiva del trauma a causa del manto di silenzio calato su quel crinale della storia.» E. Piga, *Epica, storia e memoria. "Le rondini di Montecassino" di Helena Janeczek*, cit.

<sup>252</sup> *Ibidem*.

<sup>253</sup> *Ibidem*.

<sup>254</sup> Cfr. M. Rothberg, *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*, Stanford, Stanford University Press, 2009.

quanto tale.<sup>255</sup>

Un romanzo esemplare in questo senso, perché popolato di *revenants*,<sup>256</sup> è il «livre sur le RIEN»<sup>257</sup> di Filippo Tuena, *Le variazioni Reinach* (2005). A partire da una visita privata dello scrittore al museo Camondo di Parigi e grazie alla suggestione delle foto lì osservate, Tuena ricostruisce con minuta perizia e caparbietà la vicenda della ricca famiglia ebrea Reinach, di origine tedesca ma naturalizzata francese. In particolare Léon, *compositeur de musique* morto ad Auschwitz con la moglie Béatrice e i figli Fanny e Bertrand, diviene protagonista di un affresco dell'alta borghesia francese semita, incredula fino all'ultimo che la Storia possa abbattersi proprio su di lei. Il testo, che porta la dicitura “romanzo”, è un rilevante esempio di *biofiction* in cui «la ricostruzione biografica, anche se operata attraverso documenti referenzialmente esatti, non sfugge all'immaginazione di chi la racconta e, in definitiva, la riscrive»;<sup>258</sup> inoltre, secondo il modello di Sebald, alla narrazione si affiancano riproduzioni di foto, di lettere, di verbali; infine costituiscono parte portante del testo anche le frequenti riflessioni metanarrative sul ruolo dello scrittore. Il particolare romanzo di Tuena affronta il trauma storico della Shoah evidenziando sia «le ripercussioni materiali e morali che affliggono i Reinach» sia «la difficoltà di narrare Auschwitz».<sup>259</sup>

Il trattamento del tempo di *Piove all'insù* e de *La vita in tempo di pace* è parso il frutto, come si è visto,<sup>260</sup> di un'urgenza della memoria. Nel romanzo di Pecoraro ciò spicca in modo particolare nel capitolo *Ponte e porta* il cui fulcro è il racconto del periodo giovanile e convulso della contestazione. Il trattamento del tempo esalta l'interrogazione che Brandani rivolge al suo passato: infatti, mentre la narrazione della guerriglia di Valle Giulia avviene in presa diretta, con un susseguirsi di azioni concitate e reazioni emotive rese con un presente percussivo,<sup>261</sup> la disamina a mente fredda di quei giorni richiede la terza persona e l'uso di tempi storici che permettano di segnare una progressiva presa di distanza dal Movimento, riguardato impietosamente.<sup>262</sup> Anche nel caso di Rastello si è visto come la vicenda individuale di Pietro Marasco si intrecci a quelle collettive, con

<sup>255</sup> *Il romanzo francese contemporaneo*, a cura di G. Rubino, cit., p. 53.

<sup>256</sup> Cfr. F. Tuena, *Le variazioni Reinach*, Roma, Nutrimenti, 2015, pp. 68-69.

<sup>257</sup> F. Tuena, *Le variazioni Reinach*, cit., p. 71.

<sup>258</sup> M. Mongelli, *Osservare e dire le vite altrui: breve introduzione alla biofiction* in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà» <http://www.leparoleelecose.it/?p=23591> (Data ultima consultazione 18 gennaio 2017).

<sup>259</sup> S. Ricciardi, *Filippo Tuena: Le variazioni Reinach: l'inferno del lager dalla musica del niente* in *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, a cura di R. Speelman-M. Jansen-S. Gaiga, «Italianistica Ultraiectina», 2007, 2, pp. 304-314 <http://www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000080/article.pdf> (Data ultima consultazione 18 gennaio 2017).

<sup>260</sup> Cfr. *Supra*, Cap. IV, 4.1 e 4.2.

<sup>261</sup> «Via, via, via. Via di qui... Via da questa roba che non so fare, via dalla battaglia, via dal coraggio, via dai compagni, dalle cosce insanguinate delle compagne... Ecco, risalgo verso il Ponte... [...] Sono scappato. Scappato. Io» F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, cit., pp. 261- 276.

<sup>262</sup> «Ha visto i meccanismi di dominanza e sottomissione innescarsi anche tra i compagni. Ha visto in azione la forza dello spirito gregario, ha visto l'insediarsi di gruppi di potere [...] ha visto il cinismo di alcuni nell'usare l'ingenuità di altri» Ivi, p. 279

un'attenzione particolare per il Movimento del '77 e i suoi difficili rapporti con gli operai. Per frammenti irrelati, il lettore apprende della loro progressiva separazione: «tute blu e “studenti” sono ormai due soggetti che non si parlano quasi più, e che quando si parlano non si capiscono»<sup>263</sup>. Ciò emerge chiaramente nell'episodio, narrato con furore,<sup>264</sup> del discorso di Lama all'Università La Sapienza, vissuto dagli occupanti come una provocazione e come un ultimatum del sindacato nei loro confronti. La rappresentazione espressionista della 'controcarica' dei giovani occupanti che cacciano dall'Ateneo romano il leader sindacale allora più carismatico, è una sorta di onda d'urto 'sacrilega' che si rivolge contro i nuovi avversari, i 'padri' operai del servizio d'ordine.

Un romanzo che si origina da una storia di dispatrio siciliano negli anni Cinquanta e che scava su rimozioni d'oltreoceano come la dittatura argentina è *Stati di grazia* (2014) di Davide Orecchio.<sup>265</sup> Il golpe, le fughe e le catture, le dissidenze e gli scioperi, le sevizie e le evasioni sono raffigurate in un caleidoscopio di personaggi di fantasia:<sup>266</sup> esemplari le pagine di «crudeltà allucinata»<sup>267</sup> dedicate alla tortura di Ximena,<sup>268</sup> una delle figure chiave che affollano il romanzo. Lo scrittore ha parlato, in un'intervista, della «frustrazione [...] di uno che si è formato nello studio della storia, di fronte al documento». L'unica azione che Orecchio sente di poter opporre alla sua insoddisfazione è, allora, «non di tradire il documento e la verità storica, ma di assegnare loro l'abito di una funzione, di renderli strumenti ausiliari del gesto narrativo, di cementarli nelle fondamenta della fantasia-al-potere-della-scrittura». In effetti da questo presupposto si origina una scrittura nella quale la rappresentazione del trauma collettivo è corale e si incarna in una lingua che è «il corpo, non il vestito del

---

<sup>263</sup> A. Sangiovanni *Tute blu. La parabola operaia nell'Italia repubblicana*. Roma, Donzelli, 2006, p. 259.

<sup>264</sup> «C'è calca, elettricità, emozioni, gente che piange mentre quello parla della sua democrazia da fatica, atterrito là in mezzo con la sua enorme astronave, e il mito operaio, il mito di tutti, che ti cala sul collo e ti spezza le vertebre. [...] Lama dice che bisogna salvare le università come gli operai del '43 salvarono le fabbriche, eh mi stai dando del nazista [...]. Dura un momento soltanto, poi è un'onda immensa e sacrilega, l'onda dei figli che travolgono i padri, la controcarica fulminea, spietata, che travolge i duri i pazienti gli oppressi abituati a vincere in piazza, colpisce spezza divora, e il camion di Lama preso da centinaia di mani, ondeggia, è rovesciato, ora è sommerso.» L. Rastello, *Piove all'insù*, cit., pp. 87-88. La fonte cui attinge Rastello per narrare l'episodio sembra essere la testimonianza riportata in N. Balestrini-P. Moroni, *L'orda d'oro (1968-1977). La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica e esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 536-541.

<sup>265</sup> D. Orecchio, *Stati di grazia*, Milano, Il Saggiatore, 2014. Per poter verificare l'eterogeneità di materiali e documenti da cui il romanzo trae spunto cfr. <https://davidorecchio.it/stati-di-grazia/> (Data ultima consultazione 23 agosto 2016).

<sup>266</sup> Si vedano a questo proposito le dichiarazioni sul paratesto: «Il passato modifica anche me. Mi estenua e rivolta contro le domande che offro. Si ficca nel letto per graffiarmi i piedi e poi scappare come un cucciolo pieno di rughe, uno nato vecchio e mai cresciuto, la mummia bonsai. Poi trascorre sui volti delle persone presenti che ogni tanto, ricordando a d alta voce, danno fiato a ieri o alla versione di ieri mandata a memoria. Ma le storie che ho raccontato in questo libro, pur se ispirate a fatti reali, sono frutto della mia immaginazione. I personaggi: di fantasia. Ogni riferimento a persone realmente esistite: puramente casuale» D. Orecchio, *Stati di grazia*, cit.

<sup>267</sup> S. Costantino, *L'eco limpida del sangue. Recensione a "Stati di grazia" di Davide Orecchio* in «404:file not found», <https://quattrocentoquattro.com/2014/05/07/leco-limpida-del-sangue-recensione-a-stati-di-grazia-di-davide-orecchio/> (Data ultima consultazione 23 agosto 2016).

<sup>268</sup> D. Orecchio, *Stati di grazia*, cit., pp. 87-94.



pensiero».<sup>269</sup>

Su questa medesimo «orizzonte permanente»<sup>270</sup> in cui la costante tematica del trauma storico si unisce a una ricerca linguistica e espressiva si collocano romanzi assai recenti che rivisitano non solo vicende italiane ma anche sopranazionali.<sup>271</sup> Si pensi al romanzo breve di Stefano Valenti, *Rosso nella notte bianca* (2016),<sup>272</sup> alla libera ricostruzione della figura di Andrei Ćikatilo ne *Il giardino delle mosche* di Andrea Tarabbia (2015)<sup>273</sup> fino a *La prima verità* (2016) di Simona Vinci.<sup>274</sup> Si tratta di opere in cui alle vicende individuali di dissociazione psichica fa da cassa di risonanza uno sfondo storico traumatico, costituito ora dalle tragiche vicende avvenute nel corso della guerra partigiana, qui ambientata in una Val d'Ossola quasi primordiale, ora dalla progressiva dissoluzione dell'Unione Sovietica, infine dall'uso repressivo che è stato fatto dell'ospedale psichiatrico nei confronti degli oppositori politici.

La disamina condotta senza alcuna pretesa di esaustività conferma l'impressione da cui si è partiti, ossia che la narrativa d'invenzione abbia in sé le potenzialità per far riemergere traumi rimossi o per rimettere in discussione interpretazioni del passato date per acquisite una volta per tutte. Spesso sono le microstorie, le vicende marginali, cioè quelle accadute in luoghi periferici rispetto al cuore dell'evento e quelle che hanno coinvolto i vinti e i dimenticati, a riaffiorare sulla pagina, invitando il lettore a problematizzare una vulgata rassicurante e consolatoria degli eventi trascorsi.

---

<sup>269</sup> G. Giglio, *Una recensione/intervista e qualche spunto sul prossimo libro* in «Narrazioni», 2013, n. 3 ora disponibile al link <https://davidorecchio.it/2013/05/06/una-recensione-intervista-e-qualche-spunto-sul-prossimo-libro/> (Data ultima consultazione 31 ottobre 2016).

<sup>270</sup> G. Alfano, *Introduzione* in Id., *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*.

<sup>271</sup> F. Longo, *Narrativa italiana in fuga dall'Italia! Considerazioni sulla cinquina del Campiello* in «Wikicritics. Libera critica online», 1 giugno 2016 <http://www.wikicritics.com/via-dallitalia-considerazioni-sul-campiello-di-francesco-longo/> (Data ultima consultazione 31 ottobre 2016).

<sup>272</sup> S. Valenti, *Rosso nella notte bianca*, Milano, Feltrinelli, 2016.

<sup>273</sup> A. Tarabbia, *Il giardino della mosche*, Milano, Ponte alla Grazie, 2015.

<sup>274</sup> S. Vinci, *La prima verità*, Torino, Einaudi, 2016.

## BIBLIOGRAFIA

### V. NUOVE PARABOLE DEL REALE: COSTANTI TEMATICHE NELLE SCRITTURE D'INVENZIONE DELL'ESTREMO CONTEMPORANEO

#### OPERE

(Si indicano le edizioni effettivamente utilizzate. Le date di uscita delle prime edizioni sono state segnalate nel testo)

- E. Albinati, *La scuola cattolica*, Milano, Rizzoli, 2016.
- N. Ammaniti, *Io non ho paura*, Torino Einaudi, 2011.
- C. Argentina, *Cuore di cuoio*, Milano, Sironi, 2004.
- A. Bajani, *Cordiali saluti*, Torino, Einaudi, 2005.
- A. Bajani, *Se consideri le colpe*, Torino, Einaudi, 2007.
- G. Ballario, *Morire è un attimo. L'indagine del maggiore Aldo Morosini nell'Eritrea italiana*, Torino, Edizioni Angelo Manzoni, 2008.
- G. Ballario, *Una donna di troppo. La seconda indagine del maggiore Aldo Morosini nell'Africa italiana*, Torino, Edizioni Angelo Manzoni, 2009.
- C. Battisti, *L'orma rossa*, Torino, Einaudi, 1999.
- R. Costantini, *Tu sei il male*, Venezia, Marsilio, 2011.
- R. Costantini, *Alle radici del male*, Venezia, Marsilio, 2012.
- R. Costantini, *Il male non dimentica*, Venezia, Marsilio, 2014.
- M. Covacich, *A perduto*, Torino, Einaudi, 2003.
- M. Covacich, *A nome tuo*, Torino Einaudi, 2011.
- M. Covacich, *Fiona*, Torino, Einaudi, 2011.
- M. Covacich, *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- G. De Cataldo, *Romanzo criminale*, Torino, Einaudi, 2002.
- C. De Majo, *Guarigione*, Milano, Ponte alle Grazie, 2014.
- D. De Silva, *Certi bambini*, Torino, Einaudi, 2001.

- D. De Silva, *Voglio guardare*, Torino, Einaudi, 2008.
- G. Di Fronzo, *Il grande animale*, Roma, Nottetempo, 2016.
- C. Durastanti, *Cleopatra va in prigione*, Roma, minimumfax, 2016.
- D. Enia, *Così in terra*, Milano, Dalai editore, 2012.
- G. Falco, *L'ubicazione del bene*, Torino, Einaudi, 2009.
- M. Fois, *Ferro recente*, Torino, Einaudi, 1999.
- M. Fois, *Dura madre*, Torino, Einaudi, 2001.
- M. Fois, *Meglio morti*, Torino, Einaudi, 2006.
- B. Garlaschelli, *Sirena - Mezzo pesante in movimento*, Faenza (RA), Mobydick, 2001.
- G. Genna, *Dies Irae*, Milano, Rizzoli, 2006.
- H. Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, Parma, Guanda, 2010.
- N. Lagioia, *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)*, Roma, minimum fax, 2001.
- N. Lagioia, *Riportando tutto a casa*, Torino, Einaudi, 2011.
- D. Longo, *Un mattino a Irgalem*, Milano, Marcos y Marcos, 2001.
- C. Lucarelli, *L'ottava vibrazione*, Torino, Einaudi, 2008.
- V. Magrelli, *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013.
- L. Marrocu, *Debrà Libanòs*, Nuoro, Il Maestrone, 2002.
- M. Missiroli, *Senza coda*, Roma Fanucci, 2005.
- A. Moresco, *Canti del caos*, Milano, Mondadori, 2009.
- L. Muratori, *Tu non c'entri*, Torino, Einaudi, 2005.
- L. Muratori, *Casa madre*, Milano, Adelphi, 2008.
- A. Nove, *Superwoobinda*, Torino, Einaudi, 1998.
- D. Orecchio, *Stati di grazia*, Milano, Il Saggiatore, 2014.
- V. Parrella, *Mosca più balena*, Roma, minimum fax, 2003.
- V. Parrella, *Tempo di imparare*, Torino, Einaudi, 2014.

Modi e forme dell'invenzione

A. Pascale, *La manutenzione degli affetti*, Torino, Einaudi, 2003.

A. Pascale, *S'è fatta ora*, Roma, minimum fax, 2006.

M. Peano, *L'invenzione della madre*, Roma, minimum fax, 2015.

F. Pecoraro, *Questa e altre preistorie*, Firenze, Le Lettere, 2008.

F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, Milano, Salani, 2013.

T. Pincio, *Pulp Roma*, Milano, Il Saggiatore, 2012.

G. Pontiggia, *Nati due volte*, Milano, Mondadori, 2000.

L. Pugno, *La caccia*, Milano, Salani, 2013.

C. Raimo, *Il peso della grazia*, Torino, Einaudi, 2012.

L. Rastello, *Piove all'insù*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

I. Santacroce, *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, Milano, Feltrinelli, 1995.

I. Santacroce, *Destroy*, Milano, Feltrinelli, 1996.

A. Sarchi, *La nuotatrice* in «Nuovi Argomenti», 2014, n. 65 (disponibile al link [http://www.alessandrasarchi.it/racconti/la\\_nuotatrice/](http://www.alessandrasarchi.it/racconti/la_nuotatrice/) (Data ultima consultazione 11 agosto 2016).

A. Sarchi, *Segni sottili e clandestini*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008.

T. Scarpa, *Occhi sulla graticola*, Torino, Einaudi, 1996

T. Scarpa, *Kamikaze d'Occidente*, Milano, Rizzoli, 2003.

W. Siti, *Scuola di nudo*, Torino, Einaudi, 1994.

W. Siti, *La magnifica merce*, Torino, Einaudi, 2004.

W. Siti, *Autopsia di un'ossessione*, Milano, Mondadori, 2010.

W. Siti, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2013.

A. Tabucchi, *Tristano muore*, Milano, Feltrinelli, 2004.

A. Tarabbia, *Il giardino della mosche*, Milano, Ponte alla Grazie, 2015.

V. Trevisan, *I quindicimila passi. Un resoconto*, Torino, Einaudi, 2002.

V. Trevisan, *Il ponte. Un crollo*, Torino, Einaudi, 2007.

F. Tuena, *Le variazioni Reinach*, Roma, Nutrimenti, 2015.

S. Valenti, *Rosso nella notte bianca*, Milano, Feltrinelli, 2016.

S. Vinci, *Come prima delle madri*, Torino, Einaudi, 2004.

S. Vinci, *Strada Provinciale Tre*, Torino, Einaudi, 2007.

S. Vinci, *La prima verità*, Torino, Einaudi, 2016.

Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira*, Torino, Einaudi, 2012.

Wu Ming 1 e R. Santachiara, *Point Lenana*, Torino, Einaudi, 2013.

#### ARTICOLI, SAGGI E STUDI

G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori, 2010.

G. Alfano, *Introduzione* in Id., *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Nino Aragno Editore, 2012, pp. 3-11.

M. Aime-G. Pietropolli Charmet, *La fatica di diventare grandi. La scomparsa dei riti di passaggio*, Torino, Einaudi, 2014.

M. Augè, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2009.

M. Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, Toronto University Press, 2009.

N. Balestrino-P. Moroni, *L'orda d'oro (1968-1977). La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica e esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 2005.

M. Bazzocchi, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

W. Benjamin, *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962.

G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, Roma, Carocci, 2012.

A. Berardinelli, *Romanzo di borgata* in «Il Foglio», 3 luglio 2008 (consultabile al link [http://www.ilfoglio.it/articoli/2008/07/03/romanzo-di-borgata\\_1-v-116612-rubriche\\_c409.htm](http://www.ilfoglio.it/articoli/2008/07/03/romanzo-di-borgata_1-v-116612-rubriche_c409.htm) - Data ultima consultazione 4 agosto 2016).

S. Boeri, *L'anticità*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

M. Berisso (a cura di), *Cannibali e no, intervista a E. Sanguineti* in «La Bestia», a cura di N. Balestrino-R. Barilli, n. 1 – Narrative invaders!, Costa & Nolan, Milano, 1997, pp. 116-127.

S. Brugnolo-D. Colussi-S. Zatti-E. Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016.

D. Carmosino, *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana*, Roma, Donzelli, 2009.

- A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- A. Casadei, *Il grande romanzo italiano non esiste?* in L. Somigli (a cura di), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Roma, Aracne, 2013, pp. 3-43.
- R. Ceserani, *Il punto sulla critica tematica*, in «Allegoria», XX, 2008, n. 58, pp. 25-33.
- R. Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993.
- P. Chirumbolo, *L'incertezza continua: l'Italia del lavoro vista da Andrea Bajani* in «Narrativa» -Letteratura e azienda. *Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*, 2010, n. 31/32, pp. 269-279.
- P. Chirumbolo e L. Pucci (a cura di), *La rappresentazione dello spazio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2013.
- A. Cinquegrani, *Gli Anni Zero: due paradigmi*, in V. Re-A. Cinquegrani, *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84*, Milano-Udine, Mimesi, 2014.
- F. Cordelli, *Viaggio al termine del nuovo mondo chiamato Romania* in «Corriere della Sera», 1 dicembre 2007 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero, (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 668.
- A. Cortellessa (a cura di), *Con gli occhi aperti. Venti autori per venti luoghi*, Roma, Exòrma, 2016.
- A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma Editore, 2014.
- A. Cortellessa, *Stazione di posta #1: Franco Cordelli, Walter Siti, Gabriele Frasca* in «L'Associazione Premio Gorky» <http://premiogorky.com/it/books/navigator-new-books/andrea-cortellessa/39> (Data ultima consultazione 16 agosto 2016).
- S. Costantino, *L'eco limpida del sangue. Recensione a "Stati di grazia" di Davide Orecchio* in «404:file not found», <https://quattrocentoquattro.com/2014/05/07/leco-limpida-del-sangue-recensione-a-stati-di-grazia-di-davide-orecchio/> (Data ultima consultazione 23 agosto 2016).
- S. Dagradi, *La liberazione della sessualità e la nuova narrativa italiana: una nota* in «Allegoria», XIII, 2001, n. 38, pp. 158-168.
- C. De Santis – L. Reggiani, *Bambini che narrano tra Italia e Francia*, «mediAzioni», 11, p.11 <http://www.mediazioni.sitec.unibo.it/index.php/no-11-anno-2011/76-articoliarticles-no-11-2011/182-bambini-che-narrano-fra-italia-e-francia.html> (Data ultima consultazione 23 agosto 2106).
- A. Diazzi e F. Pianzola (a cura di), *Conversazione con Francesco Orlando*, in «Enthymema», I, 2009, pp. 187-215.
- G. Didi-Huberman, *Scorze*, Roma, Nottetempo, 2014.
- M. Di Gesù, *Tutto iniziò negli anni Ottanta* in «Giudizio Universale», 4 febbraio 2010 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero, (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 219.

- P. Di Paolo, *Piccola storia del corpo*, Roma, Perrone Editore, 2013.
- R. Donnarumma, *Esercizi di esproprio e di riappropriazione. A nome tuo di Covacich* in «Arabeschi», 2013, n. 1, pp. 17-26 (<http://www.arabeschi.it/esercizi-di-esproprio-e-di-riappropriazione-a-nome-tuo-covacich/> - Data ultima consultazione 19 febbraio 2016).
- R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- R. Donnarumma, *La fatica dei concetti. Ipermodernità, postmoderno, realismo* in «Between», IV/8, 2014 (<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1377> - Data ultima consultazione 16 agosto 2015).
- G. Fofi, *Narratori di fede* in «Internazionale», 12 ottobre 2012, ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero, (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 246.
- M. Fusillo, *Feticci*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- A. Galius, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento* in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Vol. II. Le forme, Torino, Einaudi, 2002, pp. 505-536.
- W. Geerts, *Une hermétique de la survie. Simona Vinci, la fable et le sens du monde* in D. Ferraris – J. Ch. Vegliante (a cura di), *Le Découvrement infini. Dynamiques de dévoilement dans la modernité littéraire*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 61 -73.
- G. Giglio, *Una recensione/intervista e qualche spunto sul prossimo libro* in «Narrazioni», 2013, n. 3 ora disponibile al link <https://davidorecchio.it/2013/05/06/una-recensione-intervista-e-qualche-spunto-sul-prossimo-libro/> (Data ultima consultazione 31 ottobre 2016).
- D. Giglioli, *Tema*, Milano, La Nuova Italia, 2001.
- D. Giglioli, *Archetipo e sopravvivenza* in «Allegoria», XX, 2008, n. 58, pp.49-60.
- D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- D. Giglioli, *Stato di minorità*, Roma-Bari, Laterza, 2015.
- P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012.
- S. Giusti e F. Batini (a cura di), *Imparare dalla lettura*, Torino, Loescher, 2013.
- A. Grandelis, *Tra percezione e cultura visuale: la rappresentazione del corpo offeso in Alessandra Sarchi* in Atti del Convegno MOD, Catania, 22-24 giugno 2016, in corso di stampa.
- G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.
- M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988.
- P. Jedolowki, *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.
- J. Laplanche-J. B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, tomo II, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Modi e forme dell'invenzione

F. La Porta (a cura di), *Uno sguardo sulla città. Gli scrittori contemporanei e i loro luoghi*, Roma, Donzelli, 2010.

S. Maxia (a cura di), *Letteratura e spazio* in «Moderna», IX, 2007, n. 1.

M. C. Levorato, *Le emozioni della lettura*, Bologna, Il Mulino, 2000.

F. Longo, *Allergici ai romanzi* in «minimaetmoralia», 20 giugno 2012 (<http://www.minimaetmoralia.it/wp/allergici-ai-romanzi/> - Data ultima consultazione 14 giugno 2016).

F. Longo, *Ombre di sangue su Roma nord* in «pagina99», 26 marzo 2016, p. 39.

F. Longo, *Narrativa italiana in fuga dall'Italia! Considerazioni sulla cinquina del Campiello* in «Wikicritics. Libera critica online», 1 giugno 2016 <http://www.wikicritics.com/via-dallitalia-considerazioni-sul-campiello-di-francesco-longo/> (Data ultima consultazione 31 ottobre 2016).

R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida Editore, 2005.

R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

D. Marchese, *Descrizione e percezione. I sensi nella letteratura naturalista e verista*, Milano, Le Monnier Università, 2011.

F. Marocco-M. Mininni, *Nuovi strumenti (fenomenologici) per la rigenerazione urbana: l'apporto del racconto e del romanzo nel progetto dello spazio periurbano* in «Planum. The Journal of Urbanism», n. 27, vol. 2/2013, pp 180-186 (consultabile al link [https://issuu.com/planumnet/docs/atti\\_xvi\\_conferenza\\_siu\\_by\\_planum\\_n\\_7aa5cfb636d6dc/180](https://issuu.com/planumnet/docs/atti_xvi_conferenza_siu_by_planum_n_7aa5cfb636d6dc/180) - data ultima consultazione 4 agosto 2016).

M. Marsilio-E. Zinato, *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero* in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 2015, n. 18, pp. 244-268 (<http://www.lietocolle.com/2015/04/poetiche-per-il-xxi-secolo-ultimo-numero-di-ulisse-e-online-n18-anno-2015/> - Data ultima consultazione 17 dicembre 2015).

S. Marzullo, *Il Contagio di Walter Siti. Una guida all'uso* in in «minima&moralia», 15 giugno 2015, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/il-contagio-di-walter-siti-una-guida-alluso/> (Data ultima consultazione 4 agosto 2016).

M. Mininni, *Approssimazioni alla città. Urbano, rurale, ecologia*, Roma, Donzelli, 2013.

M. Mongelli, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea* in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV, 2015, pp. 165-184 ([www.ticontre.org](http://www.ticontre.org) - Data ultima consultazione 2 febbraio 2016).

M. Mongelli, *Osservare e dire le vite altrui: breve introduzione alla biofiction* in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà» <http://www.leparoleelecose.it/?p=23591> (Data ultima consultazione 18 gennaio 2017).

M. G. Negro, *Il giallo coloniale degli anni Zero: controracconto della memoria storica rimossa e/o scrittura dell'estremo* in *Proposte per il nostro millennio. La letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione*, Atti del Convegno di Istanbul, 19-20 marzo 2015, disponibile al seguente link <http://yayinlar.istanbul.edu.tr/PropostePerIlNostroMillenio.pdf> (Data ultima consultazione - 17 gennaio 2017).



- F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.
- D. Papotti e F. Tomasi (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, Bruxelles, P.I.E. Lang, 2014.
- G. Pedullà, *Il grande romanzo neordarwiniano* in «La domenica de Il Sole 24 Ore», 12 febbraio 2014.
- G. Pellini, *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- F. Pezzarossa, *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologna, Clueb, 1999.
- E. Piga, *Epica, storia e memoria. "Le rondini di Montecassino" di Helena Janeczek* in «Bollettino '900», 2012, n. 1-2 in <http://www.boll900.it/numeri/2012-i/Piga.html> (Data Ultima Consultazione 24 agosto 2016).
- R. Polese, *Ritorno al Reale. In principio fu il noir* in *Il romanzo della politica. La politica nel romanzo*, a cura di R. Polese, Parma, Guanda, 2008.
- E. Ponzo, *Nei panni del bambino*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.
- N. Postman, *La scomparsa dell'infanzia*, Roma, Armando, 1984.
- F. Portinari, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976, pp. XI-XV.
- S. Ricciardi, *Filippo Tuena: Le variazioni Reinach: l'inferno del lager dalla musica del niente* in R. Speelman-M. Jansen-S. Gaiga (a cura di), *Scrittori italiani di origine ebraica ieri e oggi: un approccio generazionale*, «Italianistica Ultraiectina», 2007, 2, pp. 304-314 <http://www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000080/article.pdf> (Data ultima consultazione 18 gennaio 2017).
- M. Rothberg, *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*, Stanford, Stanford University Press, 2009.
- G. Rubino (a cura di), *Il romanzo francese contemporaneo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- S. Salvatici, *Le "displaced persons, un nuovo soggetto collettivo* in G. Crainz-R. Pupo-S. Salvatici (a cura di), *Naufraghi della pace. Il 1945, i profughi e le memorie divise d'Europa*, Roma, Donzelli, 2008.
- A. Sangiovanni, *Tute blu. La parabola operaia nell'Italia repubblicana*. Roma, Donzelli, 2006.
- B. Secchi, *Tra letteratura e urbanistica*, Giavedoni Editore, Pordenone, 2010.
- C. Savettieri, *Le finzioni di Mauro Covacich* in «Arabeschi», 2013, n. 1, pp. 27- 38 (<http://www.arabeschi.it/le-finzioni-di-mauro-covacich/> - Data ultima consultazione 17 febbraio 2016).
- A. Scurati, *Guerra: narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli, 2003.
- A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, BUR, 2006.
- H. Serkowska, *Il mondo in "disordine globale" nelle opere di Mauro Covacich* in S. Contarini-M. Marras-G. Pias-L. Quaquarelli (a cura di), «Narrativa» *La letteratura italiana al tempo della globalizzazione*, n.35-36, 2013/14, pp.1-9.

G. Simonetti (a cura di), *Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti*, in «Contemporanea», 2003, n. 1, pp. 161-167.

G. Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali* in «Contemporanea», IV, 2006, pp. 55-81.

G. Simonetti, *Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni Zero* in «Between», III/5, 2013 (<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1004> - Data ultima consultazione 17 dicembre 2015).

W. Sollors, *The return of thematic criticism*, London, Harvard University Press, 1993.

F. Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando, 2010.

M. Tortora, *Tra recuperi modernisti e rilanci realistici: Cleopatra va in prigione di Claudia Durastanti* in «laletteraturaenoi», 14 ottobre 2016, <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/564-tra-recuperi-modernisti-e-rilanci-realistici-cleopatra-va-in-prigione-di-claudia-durastanti.html> (Data ultima consultazione 22 ottobre 2016).

G. Verri, *Luciano Funetta o del discorso occulto della pornografia* in «La poesia e lo spirito», 10 aprile 2016 in (<https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2016/04/10/luciano-funetta-o-del-discorso-occulto-della-pornografia/> - Data ultima consultazione 10 agosto 2016).

L. Weber, *Per metà amoroso e per metà assassino. Walter Siti e la tradizione dell'iconotesto* in «Alfabeta2», 2011, n.7, p. 35.

K. Willman (a cura di), *Un approccio laterale alla scrittura, Intervista con Letizia Muratori* in «Nazione Indiana», 15 aprile 2015 (<https://www.nazioneindiana.com/2015/04/15/un-approccio-laterale-alla-scrittura-intervista-con-letizia-muratori/> - Data Ultima Consultazione 14 agosto 2016).

S. Zatti, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.

S. Zatti, *Sulla critica tematica: appunti, riflessioni, esempi* in «Allegoria», XVIII/2006, n. 52-53, pp. 5-21.

E. Zinato-A. Grandelis-M. Marsilio, *La dicibilità dei non-luoghi: ipotesi e prospettive di ricerca sulle rappresentazioni narrative dello spazio negli anni Zero (Lagioia, Falco, Sarchi)* in *Proposte per il nostro millennio. La letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione*, Atti del Convegno di Istanbul, 19-20 marzo 2015, disponibile al seguente link <http://yayinlar.istanbul.edu.tr/PropostePerIlNostroMillenio.pdf> (Data ultima consultazione - 17 gennaio 2017).

E. Zinato, «Sguardo dal basso» e «sguardo all'indietro». *Punti di vista sull'infanzia nel romanzo italiano del Novecento* in «Richard&Piggle», 2016, n. 24/2, pp. 145-157.

#### SITOGRAFIA E FILMOGRAFIA

M. Italia, *Videointervista a Mauro Covacich* (<http://www.arabeschi.it/intervista-a-mauro-covacich/> - Data Ultima Consultazione 28 febbraio 2016).

<http://www.einaudi.it/speciali/Mauro-Covacich-L-umiliazione-delle-stelle> (Data ultima consultazione 9

agosto 2016).

<https://intuttisensi.wordpress.com/> - Blog di Simona Vinci (Data ultima consultazione 16 agosto 2016).

<http://www.einaudi.it/libri/libro/letizia-muratori/tu-non-c-entri/978880617615> (Data Ultima Consultazione 23 agosto 2016).

<https://davideorecchio.it/stati-di-grazia/> - Blog di Davide Orecchio (Data ultima consultazione 23 agosto 2016).



## VI. ROMANZI ESEMPLARI DELL'ESTREMO CONTEMPORANEO: FORME DELLA FINZIONE E COSTANTI TEMATICHE

### 1. I criteri della scelta: gli autori, i loro esordi, le scelte di poetica.

I due precedenti capitoli sono stati dedicati alla ricognizione di alcuni romanzi ritenuti significativi degli ultimi vent'anni, nel tentativo di individuare, rispettivamente, le forme che li strutturano sul piano del patto finzionale e i temi che li attraversano su quello dell'immaginario. Le une e gli altri collaborano alla creazione di quei 'mondi possibili' che caratterizzano un romanzo d'invenzione. Questa parte conclusiva è dedicata ai sei romanzi, editi tra il 1997 e il 2014, che sembrano emblematici per l'incrocio tra strutture formali, figure semantiche e scelte stilistiche: *Dei bambini non si sa niente* (1997) di Simona Vinci, *Il tempo materiale* (2008) di Giorgio Vasta, *Ogni promessa* (2010) di Andrea Bajani, *Violazione* (2012) di Alessandra Sarchi, *La gemella H* (2014) di Giorgio Falco, *La ferocia* (2014) di Nicola Lagioia. Nel caso di Vinci e di Vasta il libro preso in esame coincide con un esordio narrativo d'eccezione: entrambi i testi hanno ampiamente catalizzato, fin dal loro apparire, l'attenzione della critica, italiana e straniera, soprattutto per i rispettivi temi oggetto del racconto. La 'sestina' di romanzi è esemplare innanzitutto sul piano cronologico, sia per le date di pubblicazione delle opere, concordanti con la periodizzazione qui proposta per l'estremo contemporaneo,<sup>1</sup> che per quelle di nascita degli autori, a cavallo tra la metà degli anni Sessanta e Settanta. Inoltre è significativa la loro distribuzione regionale, in grado di dar conto, nei romanzi che qui si considereranno, della 'plurivocità' italiana.<sup>2</sup>

In un ventennio caratterizzato, come si è visto, dall'egemonia del romanzo di consumo e, ancor più, delle scritture narrative meticce, le sei opere selezionate paiono suggerire che, ciò nonostante, la 'terra della prosa' abbia mantenuto un'intrinseca fiducia nel romanzo, genere letterario ancora incline a ottenere la sospensione dell'incredulità nel patto narrativo con il lettore e capace di tematizzare l'immaginario contemporaneo. È forse opportuno, dunque, in anteprima, tentare di delineare un quadro di questi autori che, più di altri, sembrano credere nelle potenzialità gnoseologiche ed espressive del genere, per individuare le differenti esperienze da cui provengono e mettere a fuoco le rispettive scelte di poetica.

---

<sup>1</sup> Cfr. *Supra*, Cap. I, 1.

<sup>2</sup> Andrea Bajani è nato nel '75 a Roma ma è torinese d'adozione; Giorgio Falco è nato nel '67 ad Abbiategrasso (Milano); Nicola Lagioia è nato nel '73 a Bari ma vive e lavora a Roma; Alessandra Sarchi è nata a Reggio Emilia nel 1971 e vive da tempo a Bologna; Giorgio Vasta è nato nel '70 a Palermo ma vive e lavora a Torino; Simona Vinci è nata a Milano nel 1970: fin da bambina si è trasferita a Budrio (Bologna).

### 1.1 *Gli esordi: modelli letterari e scelte di genere*

I sei percorsi, pur assai diversi tra loro, attestano variamente la vitalità e l'originalità di autori che, fin dagli esordi, mostrano di dare ancora ampio credito al genere finzionale. Il loro 'debutto', avvenuto tra il 1997 e il 2008, segnala «dove va la narrativa contemporanea»,<sup>3</sup> tra «persistenze postmoderne»,<sup>4</sup> presunte ascendenze cannibali e approdi a una modalità di rappresentazione della realtà definibile come ipermoderna.

La più precoce nell'apparire sulla scena letteraria, poco più che ventenne, è stata Simona Vinci con *Dei bambini non si sa niente* (1997). Scoperta da Carlo Lucarelli e pubblicata nella collana *Stile Libero* di Einaudi da Severino Cesari, che solo l'anno prima aveva lanciato l'antologia *Gioventù Cannibale*,<sup>5</sup> Vinci fu immediatamente etichettata come loro sodale, mentre era dotata di un suo «timbro particolarissimo che in termini analitici, sintattici, linguistici, significava che la storia era fatta di immagini nette, staccate per paratassi, molto fotografica e poco dinamica».<sup>6</sup>

Uscito nel 2001 nei giorni dell'attentato alle Torri Gemelle, *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)*<sup>7</sup> costituisce l'esordio narrativo di Nicola Lagioia, già attivo nel mondo dell'editoria anche come *ghost-writer*, esperienza che riemergerà nel suo secondo lavoro, *Occidente per principianti* del 2004.<sup>8</sup> Il breve romanzo metaletterario è emblematico per le scelte di poetica del giovane scrittore che lo collocano nell'area di un «postmodernismo [...] amaramente satirico».<sup>9</sup> Il libro si configura, infatti, come un «duello tra il vecchio scrittore, icona suprema della tradizionale capacità delle arti di dare un senso al mondo, e il giovane inconcludente, iconoclasta e situazionista».<sup>10</sup>

Un significativo mutamento rispetto sia alle esperienze del postmoderno sia a quelle più fugaci ma non meno incisive dei Cannibali,<sup>11</sup> si può notare già nell'esordio di Giorgio Falco. Alla rassegna «Ricerca. Laboratorio di Nuove Scritture» del 2002, lo scrittore presenta dei testi corredati con una nota biografica in cui spiccano le sue esperienze professionali a tempo determinato.<sup>12</sup> Queste, freddamente 'distanziate' da tentazioni

---

<sup>3</sup> Si tratta del sottotitolo al saggio *Ipermodernità* di Raffaele Donnarumma, più volte citato nel corso di questo lavoro.

<sup>4</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 61.

<sup>5</sup> *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, a cura di D. Brolli, Torino, Einaudi, 1996.

<sup>6</sup> A. Gnoli, *Il raddomante di storie. Severino Cesari: "fare libri è ascoltare la voce degli scrittori"* in «Il mio libro», <http://ilmiolibro.kataweb.it/articolo/scrivere/819/il-raddomante-di-storie-severino-cesari-fare-libri-ascoltare-la-voce-degli-scrittori/> (Data ultima consultazione 3 novembre 2016).

<sup>7</sup> N. Lagioia, *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)*, Roma, minimum fax, 2001.

<sup>8</sup> N. Lagioia, *Occidente per principianti*, Torino, Einaudi, 2004.

<sup>9</sup> *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p.196.

<sup>10</sup> M. Marsilio-E. Zinato, *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero* in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», cit., p. 253.

<sup>11</sup> In controtendenza rispetto alla critica che, in genere, guarda a quella cannibale come a un'esperienza effimera, Fulvio Pezzarossa insiste sulla sua significatività e sulla possibile esistenza di una linea 'pulp' in tutto il patrimonio letterario italiano, fin dalle sue origini: cfr. F. Pezzarossa, *C'era una volta il Pulp*, cit.

<sup>12</sup> «Ho fatto il fattorino e l'attacchino. Ho fatto il venditore di scope per un'azienda leader nel settore. Per quattro anni ho fatto il disinfezzatore. [...] Ho fatto l'operatore telefonico nel periodo d'oro del Nord-Est» in «Ricerca 2002.

autobiografiche e ampliate ad altri «brandelli di mondo lavorativo» osservato e 'montato' con stile «rapsodico»,<sup>13</sup> confluiscono nel suo primo libro. *Pausa caffè* (2004)<sup>14</sup> costituisce quindi una novità sul piano formale, essendo un insieme di 'pezzi' volto a ricreare una sorta di «effetto autoradio». In tal modo, l'autore rappresenta «una forma peculiare di resistenza alla realtà (sempre più irreali) del lavoro [...] attraverso una scrittura fondata su di un'estetica musicale e del frammento»<sup>16</sup> nella quale, oltre alla scelta finzionale, si risente l'eco della «pietà oggettiva»<sup>17</sup> propria dell'anti-lirica di Elio Pagliarani, considerato un maestro e ricordato con questo monito alla sua morte avvenuta nel 2012:

Elio Pagliarani ci lascia parole di ferro e di acciaio, che dobbiamo custodire come un bene prezioso: leggerle e rileggerle, meglio se ad alta voce, per *attivare l'inerzia della carne*, parola viva soprattutto per chi ha trenta o quarant'anni, ora.<sup>18</sup>

Anche le prove iniziali di Andrea Bajani avvengono nei primi anni del nuovo millennio e manifestano una

---

Laboratorio di nuove scritture» <http://www.comune.re.it/manifestazioni/ricercare2001/ricce2002/ricercare02.htm> (Data Ultima consultazione 30/08/2016).

<sup>13</sup> A. Nove, *Brandelli, laceranti, di vita e di scritture precarie*, 31 marzo 2005 in [http://archivio.feltrinellieditore.it/BlogItem?item\\_id=675](http://archivio.feltrinellieditore.it/BlogItem?item_id=675) (Data Ultima consultazione 08/09/2016).

<sup>14</sup> G. Falco, *Pausa caffè*, Milano, Sironi, 2004. Pubblicato nella collana *Indicativo Presente* di Sironi, allora guidata da Giulio Mozzi, il libro viene presentato sulla fascetta interna della copertina in questo modo: «*Pausa caffè* non è un romanzo, non è una raccolta di racconti, non è un'inchiesta sociologica. *Pausa caffè* è un tavolo anatomico. Sul quale sta distesa, in tutta la sua nudità, la vita delle lavoratrici e dei lavoratori precari, temporanei, interinali, a termine, a contratto. *Pausa caffè* è una raccolta di voci: un coro, che si leva dall'universo magmatico del lavoro-non-lavoro, del lavoro senza significato e senza speranze, del lavoro che abbrutisce dolcemente, del lavoro ridotto a pura forza; forza-lavoro, come si dice di quella elettrica: la forza».

<sup>15</sup> Per queste osservazioni si fa riferimento ai contenuti dell'incontro che si è svolto presso la Scuola Galileiana dell'Università di Padova nel novembre 2014 nell'ambito di un ciclo di appuntamenti con gli autori dal titolo *L'ombra lunga del genere* cui ha partecipato anche Giorgio Falco. Ma si vedano anche le dichiarazioni rilasciate per un'inchiesta sul racconto apparsa sul n. 69-70 di «Allegoria»: «*Pausa caffè* l'ho sempre definito come una serie di piccole atrocità quotidiane di fine-inizio millennio. L'aspetto più significativo del libro è che alcuni di quei testi (che chiamavo pezzi) non li avrei mai pubblicati singolarmente, visto che acquisivano un senso solo se assemblati. Per dirla con le parole che il fotografo-artista Lewis Baltz adoperava per il suo Park city: "l'unità di misura del lavoro non è data dalla singola immagine ma dalla serie... lavorare in serie permette di sollevare tematiche, di svilupparle attraverso la ripetizione, di verificarle, di riorganizzarle in sottocategorie"» G. Policastro, *Per «carezza di disorientamento»*. *Inchiesta sulla marginalità del racconto nell'editoria contemporanea* in «Allegoria», XXVI, 2014, n. 69-70, p.78.

<sup>16</sup> C. Panella, *Raccontare il lavoro. Fiction, reportage e altre formule ibride a confronto nella letteratura italiana dell'ultimo decennio in Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa italiana di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, cit. p. 420.

<sup>17</sup> «*La ragazza Carla* è il racconto del destino-massa di un individuo non dimenticabile [...] schiacciato dalla disumanizzazione del lavoro e della modernità deflagrante di quegli anni. [...] la sua temprata stoica continua ad apparirci la sonda migliore nella testa e nel corpo di chi affronta la linea d'ombra dell'ingresso nel lavoro. Uno sguardo che ha fatto scuola: gli scrittori di oggi che meglio raccontano il nostro vivere contemporaneo – da Aldo Nove a Giorgio Falco, da Sara Ventroni a Vincenzo Frungillo, Gherardo Borrolotti e, ultimo arrivato, [...] Francesco Targhetta [...] – sono quelli che hanno saputo mutuare quella che Pagliarani chiamava "pietà oggettiva": il suo sguardo a ciglio asciutto, senza commiserazione e dunque morale» A. Cortellessa, *Un paese* in «Doppiozero», 16 marzo 2012, <http://www.doppiozero.com/materiali/ricordi/un-paese> (Data Ultima Consultazione 08/09/2016).

<sup>18</sup> G. Falco, *Quelle sue parole di ferro e di acciaio* in «La Repubblica», 9 marzo 2012, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/03/09/quelle-sue-parole-di-ferro-di-acciaio.html> (Data ultima consultazione 1 novembre 2016).

ricerca narrativa che attraversa vari generi: racconto lungo, romanzo breve, reportage narrativo. In particolare *Cordiali saluti* (2005),<sup>19</sup> il libro che costituisce «il suo esordio al romanzo e l'approdo alla casa editrice Einaudi»,<sup>20</sup> mostra «una propensione per il grottesco»<sup>21</sup> compatibile con tale periodo di apprendistato letterario nel quale, tuttavia, i referenti di realtà rappresentati smascherano la struttura affettivo-passionale che caratterizza il lavoro neoliberista, intento a piegare i desideri dei dipendenti alle esigenze e alle logiche aziendali.<sup>22</sup>

L'emiliana Alessandra Sarchi debutta nel 2008 con il libro di racconti *Segni sottili e clandestini*,<sup>23</sup> pubblicato da una casa editrice indipendente e poco nota al grande pubblico. La sua scrittura raffinata, che guarda alla forma breve della canadese Alice Munro - Premio Nobel per la Letteratura nel 2013 -<sup>24</sup> attesta che «la vita quotidiana è tornata ad essere lo scenario in cui si misura, in modo problematico e senza garanzie, la ricerca dei valori collettivi e il senso dei destini individuali».<sup>25</sup>

Dello stesso anno è anche il dirimpente esordio di Giorgio Vasta con *Il tempo materiale*, caso editoriale che, mentre dà voce al rimosso storico del terrorismo,<sup>26</sup> ripropone la forza allegorica dell'invenzione narrativa negli anni forse di maggior fortuna della *non fiction* (la pubblicazione, ben più clamorosa, di *Gomorra*<sup>27</sup> risale infatti solo a due anni prima). Nel romanzo di Vasta, sospeso tra realismo e surrealismo, Luperini vede ormai incarnarsi «una tendenza, in atto nell'ultima generazione, a porsi al di là del postmodernismo letterario e di una stagione di prevalenti evasioni».<sup>28</sup>

---

<sup>19</sup> A. Bajani, *Cordiali saluti*, Torino, Einaudi, 2005.

<sup>20</sup> *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 650.

<sup>21</sup> G. Pedullà, *Ricercando una prosa per la società liquida*, «Alias», 17 novembre 2007 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 667.

<sup>22</sup> Cfr. M. Marsilio, *Dalla sconfitta operaia all'immaterialità del comando: la dialettica servo/padrone nelle prose degli anni Zero*, cit.

<sup>23</sup> A. Sarchi, *Segni sottili e clandestini*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008.

<sup>24</sup> A. Sarchi, *Too much happiness* in «Alessandra Sarchi. Archivio di scritture», 11 ottobre 2013, <http://www.alessandrasarchi.it/too-much-happiness/> (Data Ultima Consultazione 02/09/2016).

<sup>25</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 62.

<sup>26</sup> La maggior parte dei critici ha insistito, a proposito de *Il tempo materiale*, proprio sulla rappresentazione del tema del terrorismo, spesso analizzato in unione anche alle peculiari scelte stilistiche dell'autore: cfr. R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969 – 2010)* in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 439-466; G. Simonetti, *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata italiana nella narrativa degli anni Zero* in «Allegoria», XXIII, n.64, luglio/dicembre 2011, pp. 97-124; G. Vitello, *Gli "anni di piombo" nella narrativa italiana del nuovo millennio* in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa italiana di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, cit., pp. 317-329; M. Martelli, *Memorie sensibili di fronte alla storia: i bambini ideologici di Giorgio Vasta* in *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, a cura di F. Lorenzi-L. Perrone, cit., pp. 95-107; M. Comitangelo, *Rendere concreto l'invisibile. Sul Tempo materiale di Giorgio Vasta* in [https://www.academia.edu/10030468/ Rendere concreto invisibile . Sul Tempo materiale di Giorgio Vasta](https://www.academia.edu/10030468/Rendere_concreto_invisibile_.Sul_Tempo_materiale_di_Giorgio_Vasta) (Data Ultima Consultazione 08/09/2016). Si vedano anche le numerose recensioni riportate in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., pp. 723-726.

<sup>27</sup> R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2010.

<sup>28</sup> R. Luperini, *Il realismo e il surrealismo di Giorgio Vasta* in «L'immaginazione» ora disponibile al link [http://www.minimumfax.com/upload/files/vasta\\_immag\\_1%C2%B0dic2010.pdf](http://www.minimumfax.com/upload/files/vasta_immag_1%C2%B0dic2010.pdf) (Data Ultima Consultazione 08/09/2016)



## 1.2 Scelte di poetica

A partire dagli anni Ottanta, le opere dei narratori danno vita a «un crogiuolo di esperienze eterogenee che si lambiscono, si incrociano, ma rimangono nondimeno individuali»,<sup>29</sup> senza riuscire più a dar vita a 'scuole' o correnti. Eppure, come si è avuto modo di notare,<sup>30</sup> è altrettanto vero che la «nozione di poetica [...] è [...] un dato ineliminabile che riguarda *ogni* operazione di scrittura, a prescindere dal riferimento a gruppi e tendenze o dal condizionamento del mercato»:<sup>31</sup> ciascun autore opta, dunque, per scelte di genere e di stile molto precise e quasi sempre consapevoli.

Si tratta allora di vedere quale concezione gli autori selezionati abbiano maturato a proposito delle proprie scelte formali e tematiche. Va da sé che in questa fase di «dispersione [...] dei materiali più vari ed eteroclitici»<sup>32</sup> coincidente con i cosiddetti anni Zero, non sarà possibile individuare una sorta di convergenza 'monodirezionale' di posizioni. Gli unici elementi che possono costituire un *trait d'union* consistono, piuttosto, in alcune esperienze generazionali quali l'attraversamento giovanile degli anni Ottanta e l'immersione in una cultura visuale. Sono autori «nati sullo schermo – con la televisione come seconda natura, la Rete come finestra sul mondo»,<sup>33</sup> formatisi sulla fotografia, sulle serie televisive, sul cinema o sulle arti figurative. Cresciuti nel corso della seconda mutazione antropologica italiana degli anni Ottanta, del mito euforico della crescita economica associata all'idea di un 'uso edonistico' della vita,<sup>34</sup> ne hanno messo a nudo i meccanismi, ciascuno a proprio modo, prendendo le distanze da quell'epoca grazie allo strumento gnoseologico della narrazione. È tuttavia possibile, nella peculiarità dei singoli percorsi letterari, rintracciare delle linee di tendenza riguardo la concezione della scrittura: se per Bajani e Vasta è infatti centrale la riflessione sul linguaggio, sulle potenzialità intrinseche a ogni singola parola, per Falco risulta essenziale l'individuazione di uno «scarto di percezioni», di una «*dislocated perspective*»<sup>35</sup> modellata sui fotografi americani e resa con uno stile 'metallico', alla Pagliarani; per Sarchi e Vinci, infine, ragionare di poetica significa soprattutto interrogarsi sul senso della finzione narrativa e sul ruolo della scrittura; più incline a riflettere sui propri "Maestri" e sul senso del lavoro intellettuale nella società contemporanea è, invece, Lagioia.

<sup>29</sup> R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero*, cit., p. 22. Cfr. P. Cataldi, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994, pp. 181-187.

<sup>30</sup> Cfr. *Supra*, Cap. II, 1.1.2

<sup>31</sup> M. Marsilio-E. Zinato, *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero* in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», cit., p. 244; cfr. anche E. Zinato, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2010, pp. 11-15.

<sup>32</sup> *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 64.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Cfr. F. Mangiapane, *Trend* in «Doppiozero», 6 febbraio 2012, <http://www.doppiozero.com/dossier/annottanta/trend> (Data Ultima Consultazione 16/08/2015).

<sup>35</sup> Le citazioni sono tratte dai contenuti dell'incontro che si è svolto con Giorgio Falco presso la Scuola Galileiana dell'Università di Padova nel novembre 2014 nell'ambito di un ciclo di appuntamenti con gli autori dal titolo *L'ombra lunga del genere*.

L'idea di scrittura di Vasta è incentrata sulla riflessione intorno al linguaggio e sull'attribuzione alle parole di un potenziale di senso rispetto al «demone dell'indistinzione»,<sup>36</sup> alla molteplicità caotica che domina il mondo. Non a caso, il termine con cui l'autore ha partecipato al progetto del *Dizionario affettivo della lingua italiana*<sup>37</sup> è *scegliere*:

Scegliere mi mette in crisi – e quindi mi attrae - perché mi rivela, per contrasto, tutto ciò a cui rinuncio. [...] (guai a chi, scrivendo, si trova a percepire in controluce, nella filigrana della propria frase, il catalogo delle possibili varianti: corre il rischio di costruire una frase famelica, bulimica, costretta a divorare tutto per non perdere niente). [...] Perché scegliere, quando è reale, non può che produrre l'orgoglio dell'aver esattamente individuato; e perché scegliere, sempre quando è reale, è un'azione-germoglio che penetra fertile nel mondo e lo modifica.<sup>38</sup>

In effetti la «militanza del linguaggio»<sup>39</sup> è il nucleo costitutivo della poetica di Vasta, evidente non solo nella resa stilistica del romanzo *Il tempo materiale* e dei numerosi racconti apparsi in riviste e antologie, ma anche nei ragionamenti sulla scrittura proposti in testi non finzionali (*Spaesamento* del 2010 e *Presente* del 2012)<sup>40</sup> e negli interventi culturali pubblicati in numerosi quotidiani e blog.<sup>41</sup> Pertanto tracce evidenti della sua idea di

---

<sup>36</sup> G. Raccis, *Giorgio Vasta: La militanza del linguaggio* in «Nazione indiana», 23 luglio 2013, <https://www.nazioneindiana.com/2013/07/23/giorgio-vasta-la-militanza-del-linguaggio/> (Data Ultima Consultazione 03/09/2016).

<sup>37</sup> Il *Dizionario affettivo della lingua italiana*, nato da una collaborazione tra Matteo B. Bianchi e Giorgio Vasta, ha raccolto le trecentotrenta parole 'affettivamente' più significative di altrettanti scrittori e poeti contemporanei: la raccolta di voci, scritte come una «classica definizione da dizionario», diventa spesso utile per le indirette dichiarazioni di poetica che vi si possono leggere tanto più quando ci si imbatte in una certa reticenza a dichiarazioni in questo senso da parte degli autori.

<sup>38</sup> *Dizionario affettivo della lingua italiana*, a cura di M. B. Bianchi, Roma, Fandango, 2008, pp. 170-171.

<sup>39</sup> G. Raccis, *Giorgio Vasta: La militanza del linguaggio*, cit.

<sup>40</sup> Si riportano, a tal proposito, due stralci particolarmente significativi: «Il Feticcio linguistico moltiplicato in arabeschi d'inchiostro neropallido sulle pagine dei quotidiani nazionali. Il macrofenomeno del presente, la spugna umana che tutto inghiotte. Il vaso di carne dentro il quale il tempo ribolle. Berlusconi. E ancora una volta, mentre Ardesia la pronuncia, la parola mi si compone nell'orecchio un fonema dopo l'altro, un fluido sillabico dentro il quale c'è il suono ma c'è anche l'ultrasuono e l'infrasuono, il cifrato e l'indecifrabile, perché Berlusconi è la parola che apre e assorbe e contiene tutto e l'opposto di tutto, e il mio orecchio non può che accogliere il nome fluido che si salda a se stesso e solidifica, il mio orecchio ascolta il nome che si accoccola sulle curve delle cartilagini sottili - il nome di sabbia che si agglomera e si dispone, si deposita» G. Vasta, *Spaesamento*, cit., p. 83; «C'è una specie di schema, mi dico adesso, un modello ricorrente: affermo qualcosa, e dunque immetto discorso nello spazio pubblico; qualcuno reagisce, mi contesta e allora io stesso o qualcun altro per me attenua o smentisce dicendo che stavo scherzando. La mia prima affermazione a questo punto permane nello spazio pubblico, galleggia come un relitto indistruttibile [...] Non si tratta di un effetto secondario. Colmare lo spazio pubblico di enunciati programmaticamente irrilevanti – di frasi cioè che non si propongono di essere descrittive informative o critiche – delegittima il discorso sociale. La conseguenza ulteriore è quella di generare una complessiva desensibilizzazione: le parole sono caos e ornamento, polvere e passatempo. Non servono a niente, sono solo un'escrezione casuale della bocca e della mano, sudore, cellule morte, tossine da espellere» A. Bajani-M. Murgia-P. Nori-G. Vasta, *Presente*, Torino, Einaudi, 2012, p. 81.

<sup>41</sup> «Quella che abitualmente viene considerata la produzione "collaterale" nell'attività di uno scrittore - consulenze editoriali (Einaudi, Chiarelettere, duepunti), collaborazioni con i giornali ("il manifesto", "La Repubblica"), scrittura in rete (dai tanti articoli su "Nazione Indiana" all'attuale collaborazione a "minima&moralia"), curatela di volumi (coma *Anteprima nazionale*, minimum fax, 2009)-, nell'opera di Vasta diventa parte integrante di una militanza culturale più

letteratura sono rinvenibili nella scrittura critica e militante; si veda, a questo proposito, quanto scrive su *La gemella H* di Giorgio Falco, nella recensione apparsa su *Alias*:

si ha la sensazione che Giorgio Falco sia dominato da una duplice ossessione: da un lato dal bisogno di ricomporre, per via letteraria, una genesi del contemporaneo [...]; dall'altro dal desiderio di rendere conto nella lingua di ogni microfenomeno umanamente percepibile – gli infrasuoni, l'ultravioletto, le più minuscole increspature dell'esistente. La combinazione di queste due ossessioni genera una scrittura famelica, un impulso linguistico di continuo inseguimento delle cose, della loro forma, della materia che le costituisce, di come il tempo in modo naturale le disgrega.<sup>42</sup>

Una ricerca che passa soprattutto attraverso il linguaggio e che connette la propria idea di lingua al dolore e al conflitto è quella di Andrea Bajani, per il quale attribuire un tasso di figuralità a immagini tratte dal mondo quotidiano è operazione stilistica costitutiva:

Ecco, quando sento dire «la lingua batte dove il dente duole» penso esattamente a questa ricerca, della letteratura, di andare là dove infuria il dolore di un'epoca, di andare a capire quali spade si stanno incrociando. Penso a questo inesausto battere della lingua, che è al tempo stesso una discesa sotto la pelle del tempo, e però anche un battere del tempo alla ricerca di quel ritmo, quella cadenza, quel suono, con cui ogni epoca fa mostra di sé, si affaccia alla storia. Ogni volta che si manifesta la febbre, la febbre sembra sempre la stessa ma non è così. Allo stesso modo io credo che ogni epoca abbia un suo proprio dolore, che nasce da un conflitto tutto differente dal conflitto delle epoche che l'hanno preceduto e da quelle che la seguiranno.<sup>43</sup>

La sua 'poetica delle parole' è strettamente legata alla convinzione che tanto la trama di un romanzo quanto l'ideazione dei personaggi «siano soltanto parte di quel tessuto complesso che cortocircuita sulla pagina»,<sup>44</sup> idea del resto evidente anche in *La vita non è in ordine* alfabetico (2014),<sup>45</sup> una sorta di sillabario al quale non è estraneo il modello di Parise e sulla cui genesi Bajani ha dichiarato:

Pensavo a una storia e quella storia mi si imponeva con una parola. Era come dover spaccare la parola, aprirla e tirare fuori la storia. È quello che in fondo succede a ciascuno. Abbiamo tutti storie chiuse dentro delle parole. A volte ci piace aprirle e vedere cosa contengono. Altre preferiamo di no, facciamo finta di aver dimenticato lo schiaccianoci. Io tendo a voler aprire. Non sono sempre contento di quel che ci ho trovato dentro.<sup>46</sup>

---

ampia, che trova un'ulteriore declinazione nell'organizzazione materiale della cultura» G. Raccis, *Giorgio Vasta: La militanza del linguaggio*, cit.

<sup>42</sup> G. Vasta, *Giorgio Falco e la gelida microfisica dell'impotenza* in «minima&moralia», 28 aprile 2014, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/la-gemella-h-giorgio-falco/> (Data Ultima Consultazione 09/09/2016).

<sup>43</sup> *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., pp. 664-665.

<sup>44</sup> *FAQ. Domande e risposte sulla narrazione*, a cura della redazione Holden Maps, Milano, Rizzoli, 2004, p. 103.

<sup>45</sup> A. Bajani, *La vita non è in ordine alfabetico*, Torino, Einaudi, 2014.

<sup>46</sup> C. De Caro, *Intervista a Andrea Bajani*, in «Mangialibri», <http://www.mangialibri.com/interviste/intervista-andrea-bajani> (Data Ultima Consultazione 02/09/2016).

Lagioia, invece, fin dal lemma scelto per il *Dizionario affettivo della lingua italiana - coraggio* - concentra la propria attenzione sui margini di azione degli intellettuali nella società contemporanea:

vivendo oggi in Italia la classe intellettuale più ricattabile degli ultimi cinquant'anni – è spesso proprio il coraggio quello che manca. [...] tanto vale chiedere a se stessi il massimo facendo di necessità virtù: correre nudi verso la meta dei propri desideri e della propria vocazione più autentica.<sup>47</sup>

La questione del ruolo degli intellettuali viene ripresa in modo inusuale nella prefazione *I tempi migliori (i tempi peggiori)*<sup>48</sup> dove Lagioia intravede nell'esplosione del primo conflitto mondiale «una sorta di big bang rovesciato, il momento di singolarità a partire dal quale tutto ciò che poteva andar bene scivolò nel suo contrario».<sup>49</sup> Coerentemente con questa osservazione, addita negli scrittori e negli artisti del modernismo europeo il modello forte per gli autori della sua generazione, più vitale e duraturo rispetto a quello dei 'padri' del secondo Novecento:

Tre secoli di progresso portarono, cent'anni fa, l'Occidente sulle soglie di una crisi che si muoveva di pari passo con la vitalità e la forza di certi artisti e intellettuali. Massimo pericolo nella massima bellezza e verità possibili. Siamo ancora così ossessivamente interessati a Joyce, a Freud, a Kafka, a Proust, a T. S. Eliot, a Pirandello, a Montale, a Picasso, a Trakl, a Musil, a Stravinskij, a Simone Weil, a Faulkner, persino a certi tardivi modernisti come Malcom Lowry, perché nelle loro opere è possibile rinvenire un momento di grande verità, generatosi proprio mentre il mondo imboccava per ben due volte al bivio il sentiero sbagliato (il più rovinoso e tragico possibile).<sup>50</sup>

Alessandra Sarchi, 'censurata' a lungo la sua propensione alla scrittura, sentita come «una sbavatura privata, una deriva intimista»,<sup>51</sup> è approdata al racconto di finzione dopo anni di lavoro come storica dell'arte.<sup>52</sup> Il rapporto con maestri e modelli, rilevante nella sua riflessione, viene rappresentato in via più spesso mediata ricorrendo a immagini mutate da altre espressioni artistiche:

---

<sup>47</sup> *Dizionario affettivo della lingua italiana*, a cura di M. B. Bianchi, cit., p. 53.

<sup>48</sup> Si tratta della Prefazione al volume A. Tricomi, *Nessuna militanza, nessun compiacimento. Poveri esercizi di critica non dovuta*, Prefazione di N. Lagioia. Postfazione di Goffredo Fofi, Giulianova (TM), Galaad, 2014.

<sup>49</sup> N. Lagioia, *I tempi migliori (i tempi peggiori)* in A. Tricomi, *Nessuna militanza, nessun compiacimento. Poveri esercizi di critica non dovuta*, cit., p. 9.

<sup>50</sup> Ivi, p. 10

<sup>51</sup> A. Sarchi, *La formazione della scrittrice* in «Vibrisse» <https://vibrisse.wordpress.com/2014/01/13/la-formazione-della-scrittrice-1-alessandra-sarchi/> (Data Ultima Consultazione 29/08/2016). È l'autrice stessa a parlare, in questo testo, di censura a proposito del suo rapporto giovanile con la scrittura.

<sup>52</sup> «Ai tempi dell'università, avendo scelto di studiare storia dell'arte, quello divenne il genere, o meglio il contenitore. [...] Era più facile scrivere avendo un tema e dei confini assegnati, che non sporgersi sul caos crescente delle mie registrazioni percettive, dei miei pensieri, delle mie fantasie, della memoria, quel caos dal quale chi scrive deve cercare di emergere con una lingua dicibile a sé e agli altri» A. Sarchi, *La formazione della scrittrice*, cit.

Forse è nella danza, più che in tutte le altre arti, che l'imitazione si rivela come base imprescindibile. Il maestro mostra il passo, il gesto, la postura e l'allievo li esegue. [...] Succede anche in letteratura, in maniera più silenziosa e meno rappresentabile. È quello che accade ogni volta che si è letto un testo letterario amandolo studiandolo prendendolo a modello fino a che non lo si è metabolizzato tanto da diventare nutrimento e linfa per qualcosa di nuovo.<sup>53</sup>

In seguito l'autrice ha offerto un esempio di lucida riflessione autocosciente in favore della scelta di finzione, sentita come garante del principio di extralocalità autoriale:

I personaggi dei miei romanzi vivono dentro di me, e di me, in una misura che non saprei dire, ma se così non fosse non potrei mai dare loro vita sulla pagina perché io per prima non li sentirei vivi, credibili. [...] La materia di ciò che scrivo sta dentro di me e nella mia realtà, non meno che i fatti più o meno rilevanti che mi accadono 'per davvero' ogni giorno.<sup>54</sup>

Coerentemente con questa concezione della scrittura, Sarchi ha adottato come parola 'affettivamente' significativa il termine *trasparenza*, connesso sia all'idea di metamorfosi sia all'azione gnoseologica del vedere, campo percettivo preponderante nella sua narrativa:

non riesco a disgiungere dal termine trasparenza quello di metamorfosi, perché là dove si può vedere con chiarezza – che si tratti di acqua, di vetro, o altro materiale trapassabile – ci saranno comunque delle forme di rifrazione prodotte dalla luce, e quindi degli ondeggiamenti delle forme, piccole chimere ottiche che si producono e si riassetano a seconda dell'ora e del tempo atmosferico. Una specie di metafora del vedere/conoscere nella vita, che non è mai definitivo, ma procede per approssimazioni e aggiustamenti continui.<sup>55</sup>

Se ricostruire la poetica di un'autrice generosa come Sarchi può risultare piuttosto lineare, per Falco è invece

<sup>53</sup>A. Sarchi, *Il doppio, lo specchio e la creazione* in «Alessandra Sarchi. Archivio di scritture», 18 febbraio 2015, <http://www.alessandrasarchi.it/il-doppio-lo-specchio-e-la-creazione/> (Data Ultima Consultazione 02/09/2016).

<sup>54</sup> A. Sarchi, *Verità, realismo, autenticità*, in «Alessandra Sarchi. Archivio di scritture», 17 ottobre 2014, <http://www.alessandrasarchi.it/verita-realismo-autenticita/> (Data ultima consultazione 28/02/2016).

<sup>55</sup> Chi scrive ha chiesto all'autrice di fornire la definizione della parola italiana cui si sente 'affettivamente' legata come se fosse da destinare a una nuova edizione del *Dizionario affettivo della lingua italiana*. Questa è la 'voce' fornita da Sarchi, in versione integrale: «Ho scelto la parola trasparenza perché si collega per me all'elemento liquido, in particolare all'acqua di mare che dove il fondale è chiaro e non c'è troppo inquinamento lascia vedere in profondità, pur essendo una barriera e un passaggio di stato della materia. In effetti non riesco a disgiungere dal termine trasparenza quello di metamorfosi, perché là dove si può vedere con chiarezza – che si tratti di acqua, di vetro, o altro materiale trapassabile – ci saranno comunque delle forme di rifrazione prodotte dalla luce, e quindi degli ondeggiamenti delle forme, piccole chimere ottiche che si producono e si riassetano a seconda dell'ora e del tempo atmosferico. Una specie di metafora del vedere/conoscere nella vita, che non è mai definitivo, ma procede per approssimazioni e aggiustamenti continui. Di trasparenza si parlò tanto negli anni novanta, nei discorsi politici, a ridosso del grande cambiamento che stava avvenendo in Russia, quando Gorbacev tentava di promuovere una forma di governo meno totalitaria e autoriferita di quella comunista. Ma la *glasnost* russa non ha portato i risultati sperati, e nemmeno da noi la trasparenza invocata per la gestione dei partiti e della cosa pubblica sembra avere migliorato la situazione, forse perché *guardare attraverso* è conquista, e costa fatica.»

necessaria un'operazione di scandaglio nel 'sottobosco' delle sue scritture giornalistiche<sup>56</sup> per la forte reticenza tanto nell'esplicitare i modelli della propria scrittura quanto nel definire il ruolo che vi attribuisce. La sua più importante dichiarazione di poetica, per quanto implicita, coincide, allora, con la voce *Laterale*, curata per il *Dizionario affettivo della lingua italiana*:

Sono a mio agio quando non sto in quello che è considerato il centro. Preferisco stare defilato, non completamente fuori dal centro ma neppure inglobato. [...] Il *laterale* per me è come un messaggero tra l'immagine centrale e ciò che è marginale, anche sfuocato, ciò che non si vede chiaramente, l'ignoto che sta fuori, sul bordo. Ecco, bordo è un'altra parola che mi piace, però per me implica anche un punto da cui precipitare. Per il momento preferisco *laterale*.<sup>57</sup>

Nel breve testo che dedica al suo concetto di lateralità, Falco fa ricorso anche a un'osservazione del fotografo Guido Guidi secondo il quale il punto di vista da cui si scatta una foto può mutarne radicalmente il significato:

Dal laterale può cominciare una nuova azione. Il fotografo Guido Guidi [...] dice, il prete al centro dell'altare rappresenta Dio, ma appena si sposta anche solo di un paio di metri, appena diviene laterale vicino al leggio da cui predica, il prete ritorna uomo.<sup>58</sup>

La poetica della lateralità di Falco, unita all'assunzione di modelli fotografici per lo più di matrice statunitense,<sup>59</sup> sembra consistere innanzitutto nella predilezione per una prospettiva dislocata, marginale da cui guardare al mondo, l'unica che sembra restituire all'osservatore il senso autentico di ciò che vede.

L'idea di scrittura di Vinci si può desumere per lo più dalle numerose interviste rilasciate nel corso degli anni nelle quali l'autrice ha espresso le sue posizioni rispetto al modo in cui le storie e i destini individuali dei personaggi 'prendono possesso' della sua facoltà inventiva:

Penso che gli scrittori non decidono mai che storia raccontare. Sono le storie a sceglierli, in un certo senso. Si comincia ad essere ossessionati da una storia, ad avercela continuamente dentro i pensieri, fino a quando ti rendi conto che è proprio quella che devi raccontare, tra tutte le altre che magari hai in mente. Insomma, è quella più presente dentro di te. [...] Per me è importante far vedere. In genere, le immagini sono senza giudizio. Io cerco sempre di scrivere in modo che si vedano le cose e poi lascio l'interpretazione a chi legge. [...] Personalmente non amo molto gli scrittori che danno soluzioni, che spiegano troppo. Viceversa, prediligo quelli che fanno vedere delle cose, da cui ciascuno può partire per trovare le proprie risposte.<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Per un'indagine più specifica sulla poetica dello spazio di Falco si rimanda al saggio di M. Marsilio-E. Zinato, *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero* in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», cit., pp. 255-261.

<sup>57</sup> *Dizionario affettivo della lingua italiana*, a cura di Matteo B. Bianchi, cit., pp. 110-111.

<sup>58</sup> Ivi, p. 111.

<sup>59</sup> F. Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco* in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, cit., p. 96.

<sup>60</sup> A. Bottelli, *La linea d'ombra del giovane Pietro* in «La nostra domenica», 31 agosto 2003, n. 30, pp. 6-7.

L'idea di mimesi sottesa a questa dichiarazione di poetica esclude, dunque, per Vinci l'impegno apertamente politico o civile in quanto la letteratura «trasforma l'insopportabile orrore in bellezza. Ma non ammaestra»:<sup>61</sup>

La scrittura è testimonianza, sguardo empatico capace di raccontare, oltre che sé, anche l'altro. Perché alla fine l'altro sei tu. La letteratura che si chiude nella sua monade mi interessa sempre meno. Meglio un tentativo imperfetto di dialogo, che uno straordinario, inutile monologo.<sup>62</sup>

### 1.3 Criteri di selezione e di comparazione

I sei romanzi considerati in questa sede come campioni emblematici della narrativa di finzione rispondono a una serie di criteri che, nell'incrocio tra forme e temi, sembrano confermare la persistenza nel panorama letterario italiano di una produzione romanzesca 'altra' rispetto a quella di genere e, ancor più, rispetto a quella non finzionale.

Spicca, per prima cosa, una grande compattezza rispetto al genere letterario; il romanzo viene ancora considerato da questi narratori la 'forma' che, per eccellenza, accoglie in un mondo possibile le vite individuali, le esistenze comuni prive di alcuna aura di eccezionalità:

Raccontando di persone immerse in mondi locali, impegnate a raggiungere le proprie mete, a trovare un equilibrio fra desiderio e realtà, in mezzo ad altri individui che inseguono lo stesso tipo di equilibrio, i romanzi esibiscono un'idea del senso più vicina a quella che vige nell'esperienza ordinaria.<sup>63</sup>

Come è stato notato, alcune delle opere narrative più interessanti uscite a cavallo tra gli anni Novanta e gli anni Zero «mantengono una continuità con il romanzo che [...] ha rappresentato tragicamente e problematicamente i conflitti della vita comune»,<sup>64</sup> sfuggendo alle sistematizzazioni per categorie critiche ideate per raggruppare i testi (realismo, modernismo, postmoderno, avanguardia). Pertanto se, a livello internazionale, le opere di Michael Cunningham, di Philip Roth o di Abram Yehoshua e, su scala italiana, i narratori qui considerati devono qualcosa a William Faulkner o a Virginia Woolf, tuttavia nell'«arcipelago [...] plurale»<sup>65</sup> della narrativa contemporanea «occorre immaginare il divenire in maniera nuova, diversa dai

<sup>61</sup> G. Turi, *Intervista a Simona Vinci – Professione scrittore 21* in «Vita da editor», 14 giugno 2016, <https://giovannituri.wordpress.com/2016/06/14/intervista-a-simona-vinci-professione-scrittore-21/> (Data Ultima Consultazione 02/09/2016).

<sup>62</sup> N. Villa, *Simona Vinci: «Ho cercato di aprirmi quanto più possibile all'imprevisto»* in «Scuola di scrittura Omero», 21 giugno 2009, <http://www.omero.it/omero-magazine/interviste/simona-vinci-ho-cercato-di-aprirmi-quanto-piu-possibile-allimprevisto/> (Data Ultima Consultazione 02/09/2016).

<sup>63</sup> G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 398-399.

<sup>64</sup> Ivi, p. 362.

<sup>65</sup> Ivi, p. 361.

paradigmi che presuppongono un rinnovamento perpetuo delle forme». <sup>66</sup> A riprova di ciò, in questi romanzi il rilievo dato all'interiorità convive con l'importanza assegnata alla scena pubblica e al dato collettivo, tipici della tradizione realista. Fare storiografia del presente letterario significa, allora, riconoscere che «l'esperienza estetica [...] vive nella contraddizione»: <sup>67</sup>

va fatto vacillare il mito di un passato unitario contro un presente disgregato [...]. Al contrario, è il modello dichiarato della tarda modernità, in cui in uno stesso momento possono convivere simbolismo, avanguardia, modernismo e tradizioni realistiche, che dovrebbe essere esportato a epoche precedenti. <sup>68</sup>

Pertanto la narrativa di oggi va vista nelle sue «relazioni mobili e reciproche» <sup>69</sup> con il passato, nei recuperi di modelli letterari tradizionali (*Bildungsroman*, romanzo familiare, storico, d'avventura, romanzo-saggio ecc.) e nel loro riposizionamento entro il sensorio e l'immaginario della contemporaneità.

Quanto a strategie finzionali ricorrenti, <sup>70</sup> i romanzi della sestina ripropongono tanto il modulo della mediazione narrativa in prima persona, tratto tipico del modernismo incentrato sul soggetto (*La gemella H*, *Ogni promessa*, *Il tempo materiale*), quanto di quella in terza, caratterizzante, invece, il *novel* e la rappresentazione del mondo (*Violazione*, *La ferocia*, *Dei bambini non si sa niente*).

Allo stesso modo, per quanto riguarda il trattamento del tempo, a romanzi rispettosi di uno sviluppo coincidente con l'arco cronologico degli eventi narrati (*Violazione*, *Il tempo materiale*) si affiancano romanzi in cui la narrazione presenta andirivieni tra passato e presente che determinano, talvolta, destrutturazioni interne alla storia, più o meno marcate (*La gemella H*, *Ogni promessa*, *Dei bambini non si sa niente*, *La ferocia*).

Infine, i personaggi che si muovono nelle sei opere possono essere rappresentativi, per rifarsi alla terminologia di Stara, <sup>71</sup> ora della linea del percepire, ora di quella dell'agire. Hanno comunque uno statuto di verosimiglianza legato al fatto che ciascuno di loro «non è una simulazione di un essere vivente. È un essere

---

<sup>66</sup> Ivi, p. 364.

<sup>67</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa italiana*, cit., p. 228.

<sup>68</sup> Ivi, pp. 228-229.

<sup>69</sup> Ivi, p. 230.

<sup>70</sup> Cfr. *Supra*, cap. IV, 5.

<sup>71</sup> Cfr. A. Stara, *L'avventura del personaggio*, cit., pp. 155-203. Pare utile qui riprendere i concetti chiave della proposta di Stara relativamente alla sistematizzazione dello statuto del personaggio, così come è stato 'classificato' nel tempo dal punto di vista teorico-critico. La linea del percepire ha il suo punto di riferimento nelle riflessioni di Henry James sul punto di vista ristretto e di un personaggio la cui istanza percettiva sarebbe così preminente da oscurare sia la presenza del narratore che quella dell'autore: su questa linea si collocano le riflessioni di Alain Robbe-Grillet e dell'*école du regard*. La linea dell'agire trova invece ampio credito tra i teorici e i critici che imputano un certo rilievo soprattutto al ruolo del personaggio ai fini dello svolgimento della fabula, a scapito della sua vita interiore e percettiva: si pensi in questo caso alle posizioni di Greimas e di Propp. Infine la linea dell'essere ha il suo perno nel cogliere l'ambiguità del personaggio, in bilico tra essere d'invenzione e proiezione delle istanze autoriali. A partire dalle riflessioni sulla letteratura di Freud, infatti, e dalla coniazione del personaggio-uomo di Debenedetti, il personaggio svela tutte le ambivalenze insite nella sua origine e la polifonia con cui, inevitabilmente, si esprime.



immaginario. Un io sperimentale».<sup>72</sup>

Se dall'ordine delle forme si passa a quello dei temi, si può notare come un altro elemento decisivo in favore della esemplarità dei testi prescelti sia l'insistita presenza di alcune costanti dell'immaginario contemporaneo: il trauma storico, il corpo, l'infanzia e lo spazio mutato. I sei autori hanno codificato nei loro testi dei referenti esemplari di realtà contemporanea, narrati secondo prospettive e modalità di rappresentazione che sfuggono all'omologazione mediatica.

Per una mappatura su base stilistica come «uno dei possibili modi di tentare una sistemazione della narrativa contemporanea»,<sup>73</sup> si rinvia al recente saggio di Matt. Si può affermare, a proposito dei sei testi, che esiste un'«oggettiva difficoltà a ricondurre a denominatori comuni esperienze che appaiono molto diverse tra loro»;<sup>74</sup> tuttavia anche questa difformità è stata considerata qualitativamente paradigmatica: se ogni scrittura è caratterizzata da un certo tasso di artificio e di figuralità, è possibile ravvisare in questi autori stilemi che, su una scala graduata, si dispongono dal lirismo di Bajani all'«allucinata verosimiglianza»<sup>75</sup> di Vasta.

Dunque, i criteri di maggiore rilevanza ai fini della nostra campionatura risultano essere i dispositivi di finzione descritti dalle 'nuove narratologie'<sup>76</sup> e le costanti semantiche che la tematologia definisce 'temi' e 'motivi'. Proprio alla luce di questi dispositivi si è stabilito di analizzare e interpretare i sei romanzi per coppie difformi quanto a strategie finzionali e a scelte stilistiche ma assimilabili, viceversa, sull'ordine tematico, incrociando in modo contrastivo forme e temi. Indispensabili premesse dell'operazione sono, pertanto, la rivendicazione del tema come risorsa ermeneutica e l'acquisizione del patto finzionale come via maestra per la creazione di un mondo possibile, nella convinzione che i testi si rispondano reciprocamente nella comparazione e permettano di mettere in dialogo letteratura e realtà.

## **2. L'infanzia e il corpo, tra obbedienza tribale e gioco imitativo: *Dei bambini non si sa niente* di Simona Vinci e *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta.**

Nei romanzi *Dei bambini non si sa niente* (1997) di Simona Vinci e *Il tempo materiale* (2008) di Giorgio Vasta uno «“sguardo dal basso”, straniante [...] sul mondo adulto»<sup>77</sup> racconta ciò di cui si alimenta l'immaginario infantile contemporaneo, la separatezza di questa dimensione rispetto a quella adulta e la scoperta della

<sup>72</sup> M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988, p. 56.

<sup>73</sup> L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, cit. p. 11.

<sup>74</sup> L. Matt, *Narrativa in Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta in poi*, a cura di A. Afrifo-E. Zinato, cit., p. 120.

<sup>75</sup> R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969 – 2010)* in *Per Romano Luparini*, a cura di P. Cataldi, cit., p. 453.

<sup>76</sup> Cfr. M. Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, cit; P. Giovannetti, *Il racconto: letteratura, cinema, televisione*, cit., M. Bernini-M. Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, cit.

<sup>77</sup> E. Zinato, «“Sguardo dal basso” e “sguardo all'indietro”. Punti di vista sull'infanzia nel romanzo italiano del Novecento», «Richard & Piggie», vol. 24, n. 2, Letteratura e Psicoanalisi, Aprile-giugno 2016, p. 145.

fisicità:<sup>78</sup>

Questo era un posto a parte, diverso, con leggi proprie. Un posto dove lo sguardo dei padri e delle madri, la loro autorità e anche il loro amore, non entravano. Dal momento in cui salivano sullo scooter e attraversavano i campi, tutto il resto delle loro vite era cancellato. La scuola non c'entrava niente, e nemmeno i giochi nel piazzale, spariva tutto, anche gli altri amici e quello che erano stati loro fino a poco tempo prima. Spariva anche l'età, erano bambini molto piccoli e grandi nello stesso tempo.<sup>79</sup>

Sono opere dominate dalla «solitudine dei bambini. [...] Nella loro vita i “grandi” non sono il papà e la mamma, ma altri ragazzini con quattro o cinque anni in più, che “sanno le cose” e sono i detentori dei “segreti” e delle “regole”»<sup>80</sup> o, in alternativa, i modelli mediatici accettati e imitati supinamente pur di sperimentare la fatica di crescere.

Si tratta di una coppia di testi accomunati, quanto a temi e forme, dal modello del *Bildungroman*:

il romanzo di formazione ha adottato sistematicamente proprio le due tecniche più adatte a sottolineare il non-sapere del giovane protagonista, e dunque la sua difficoltà a capire, che fa tutt'uno con la fatica di crescere: il narratore interno protagonista e il narratore esterno con focalizzazione interna.<sup>81</sup>

In effetti, sul piano della mediazione narrativa, Vasta affida il racconto a una narratore-bambino omodiegetico che trasfigura la sua città, una Palermo ben riconoscibile nelle piazze, nei palazzi, negli ambienti, nella metafora di una nazione fortemente caratterizzata. Nel romanzo di Vinci la terza persona lascia spazio al dominio della coscienza del personaggio e al suo punto di vista: a un'apparente 'presa diretta' che «calibra il passaggio delle informazioni in modo tale da restituire al lettore la *temporalità dell'esperienza*»<sup>82</sup> si sovrappone la presenza di un'istanza narrativa che consente «di restare accanto a un protagonista che cambia proprio mentre il cambiamento è in corso».<sup>83</sup>

Per ciò che concerne il trattamento del tempo, al rispetto dell'ordine cronologico riscontrabile ne *Il tempo*

---

<sup>78</sup> «Un'attenzione particolare va riservata alla rappresentazione della fisicità umana quale si coglie nei sensi (alcuni dei quali, come l'olfatto, appaiono nettamente rivalutati). Perché questo accade? Qui si coglie un tratto tipico della modernità. È certo che la presentazione del corpo, la sua osservazione e auscultazione come strumento di conoscenza sono progredite nella narrativa degli ultimi anni; [...] il fenomeno ha origini lontane: ho in mente Maurice Merleau-Ponty, che ha esaltato il ruolo svolto dal corpo nel condizionare la percezione del reale» M. Dardano, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, cit., p. 177.

<sup>79</sup> S. Vinci, *Dei bambini non si sa niente*, Torino, Einaudi, 2009, p. 55.

<sup>80</sup> S. Argentieri, *Recensione a Dei bambini non si sa niente* in «L'Indice», n. 11, 1997 attualmente disponibile al link <http://www.ibs.it/code/9788806146344/vinci-simona/dei-bambini-non.html> (Data Ultima consultazione 22/03/2016).

<sup>81</sup> G. Turchetta, *Il punto di vista*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 82.

<sup>82</sup> Ivi, p.85.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

*materiale*, corrisponde in *Dei bambini non si sa niente* un andamento circolare. Il primo è suddiviso in dodici capitoli, uno per ciascun mese dell'«*annus horribilis* della storia repubblicana»,<sup>84</sup> il secondo, invece, si apre su uno squarcio della fine dell'estate del 1996<sup>85</sup> a incorniciare il canto di una bambina rivolta verso i campi, luogo fisico preciso e 'ben ritagliato' nello spazio alla periferia del paese, ripreso più volte nelle prime pagine fino a assumere, via via, un valore simbolico che verrà esplicitato nel finale. Infatti sulla medesima immagine il romanzo si chiude, a mo' di *refrain*, alludendo all'autunno ormai vicino.<sup>86</sup> Nel mezzo si ripercorre in un flashback il breve volgere di mesi coincidente, per la protagonista e i suoi amici, con la fine dell'infanzia.<sup>87</sup> Sul piano tematico, il *trait d'union* è costituito dall'incrocio tra rappresentazione dell'infanzia e raffigurazione del corpo tramite i motivi dell'obbedienza tribale<sup>88</sup> e del gioco imitativo. In entrambi i testi si assiste al costituirsi di due bande di ragazzini, al limite tra infanzia e adolescenza, che si rendono artefici di una serie di giochi di gruppo centrati sul corpo dell'Altro, di un coetaneo trasformato in vittima. È dunque la fisicità, di chi agisce e di chi subisce, a diventare il banco di prova per una 'crescita' precoce, fondata su modelli adulti mediati dalla TV e dai giornali e introiettati in modo supino, emotivamente sterile. Nell'uno e nell'altro caso può valere quanto osservato sulla corporeità rappresentata nel romanzo di Vasta:

un insieme di corpi biologicamente instabili rispetto ai quali si sperimenta durante tutto il libro una resistenza, letteralmente ed in senso fisico, nella stessa maniera in cui il narratore prova, nella prima scena del romanzo (scena che si ripeterà sotto altre forme) la resistenza della pelle di un gatto facendo pressione con un filo spinato contro l'animale. Le superfici e i margini dei corpi si offrono così come il modello del sensibile (di conoscenza del mondo sensibile) e al tempo stesso linguaggio e modalità

---

<sup>84</sup> Il libro viene presentato sulla fascetta interna della copertina in questo modo: «Nel 1978, in una Palermo preistorica e selvaggia, tre ragazzini pieni di passione e ideologia si affacciano al mondo per la prima volta. Tra loro c'è Nimbo – precoce, impaziente, ferino – che attraversa il geroglifico della città convinto di essere un eletto. Da Palermo, Nimbo e i suoi amici sentono il vento di Roma nell'*annus horribilis* della storia repubblicana – le brigate Rosse e il sequestro Moro – e, disgustati dal provincialismo senza scampo dell'Italia, si scollano lentamente dalla realtà fondando una loro cellula terrorista. Per Nimbo è l'inizio di una discesa notturna che porterà lui e il suo gruppo a progettare attentati con una disperante lucidità, riproducendo in scala tutto il peso tragico di quegli anni».

<sup>85</sup> Cfr. S. Vinci, *Dei bambini non si sa niente*, cit., p. 93.

<sup>86</sup> Il brano, ripetuto con una serie di varianti, si trova in S. Vinci, *Dei bambini non si sa niente*, cit., pp. 5-6, p. 11, p. 21, p. 30, p. 154, p. 161, p. 169.

<sup>87</sup> «Sembra che sia passato un sacco di tempo. Quando pensa a quei giorni, Martina pensa: quando ero piccola, però era solo due mesi fa. Era l'inizio dell'estate. Adesso fa fresco, la sera. E non c'è più nessuno, nello spiazzo davanti casa. I grandi vanno via presto, si allontanano sugli scooter senza dire una parola. Martina non ha idea di dove vadano, ma di sicuro al capannone no, lì non ci va più nessuno.» Ivi, p. 7.

<sup>88</sup> «Nella fase adolescenziale il gruppo diventa, in molte occasioni, momento essenziale della socializzazione e punto di riferimento fondamentale. Proprio per queste motivazioni e valori assumono spesso la caratteristica di *appartenenza e aggregazione*, quella che più recentemente Michel Maffesoli ha definito "identificazione tribale", la tendenza cioè ad assumere il gruppo di riferimento - la tribù metropolitana - come valore. [...] Possiamo osservare come in molti casi le leggi del gruppo devono necessariamente presentarsi come *contrapposte alle leggi della società*: proprio per differenziarsi da essa, il gruppo deve avere una sua legge "contro" che ne fa appunto un gruppo» in F. Di Maria-G. Lavanco, *A un passo dall'inferno: sentire mafioso e obbedienza criminale*, Firenze, Giunti, 1995, pp. 48-49.

di messa in figura (e distorsione espressionistica) delle immagini.<sup>89</sup>

Infine come si è accennato, terreno comune è l'età dei personaggi: sono bambini tra i dieci e gli undici anni, un'età liminare tra infanzia e adolescenza. I protagonisti sono, dunque, coetanei di Pin, il 'bambino-adulto' de *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), e con lui condividono il desiderio di far proprie le esperienze che, per antonomasia, caratterizzano l'età adulta e che passano attraverso la scoperta del corpo:<sup>90</sup> in Vasta i bambini 'giocano alla guerra' emulando la violenza terroristica che apprendono dal sequestro Moro; nel libro di Vinci, invece, la sessualità adulta viene introiettata imitando i 'modelli' delle riviste pornografiche. Nell'uno e nell'altro caso, però, il gioco - attività immaginativa con la quale i bambini esteriorizzano i loro intimi conflitti e, al contempo, accelerano la comprensione del mondo - si trasforma in un «esercizio di sottomissione»<sup>91</sup> in cui uno dei coetanei troverà la morte. Dunque, i bambini di Vinci e di Vasta sembrano riprodurre, come Pin, la valorizzazione di «uno stato di ambiguità», il loro «essere in transizione»:<sup>92</sup>

Se in quest'ottica la presenza di un personaggio bambino nel romanzo può agire già nel segno di un'alterità (incompletezza culturale, processi cognitivi e linguistici non ordinari), anche laddove questa figura viene costruita tramite modelli di forte verosimiglianza, più spesso ci si trova di fronte alla valorizzazione di uno stato di ambiguità, la quale identifica il personaggio nel suo essere in transizione, sulla linea di più confini culturali.<sup>93</sup>

Queste 'fiabe nere' contemporanee divengono, perciò, emblematiche tanto sul piano dei temi quanto su quello delle forme: sul primo versante, infatti, mettono in risalto domande di senso sulle odierne 'educazioni sentimentali' e sulla possibile trasformazione delle attività infantili in «azioni violente, stupefacenti e crudeli»<sup>94</sup> mentre, per il secondo, si fondano su un patto finzionale che implica un doppio effetto di straniamento. Se, infatti, il punto di vista infantile produce già di per sé una prospettiva dislocata sul mondo, tale impressione viene amplificata da entrambi i narratori col ricorso a specifiche strategie.

Vasta dà voce a un narratore omodiegetico che non solo si esprime, assieme ai suoi compagni di gioco, in un

---

<sup>89</sup> M. Martelli, *Memorie sensibili di fronte alla storia: i bambini ideologici di Giorgio Vasta* in *Nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, a cura di F. Lorenzi-L. Perrone, cit., p.100.

<sup>90</sup> «La spiegazione di tutte le cose del mondo è lì dietro quel tramezzo; Pin ci ha passato ore e ore fin da bambino e ci ha fatto gli occhi come punte da spilli; tutto quel che succede là dentro lui lo sa, pure ancora la spiegazione del perché gli sfugge [...] lui deve muoversi nella notte solo e attraverso l'odio dei grandi, e rubare la pistola al tedesco, cosa che non fanno gli altri ragazzi che giocano con pistole di latta e spade di legno. Chissà cosa direbbero se domani Pin andasse in mezzo a loro, e scoprendola a poco a poco mostrasse loro una pistola vera, lucida e minacciosa e che sembra stia per sparare da sola» I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 36-37.

<sup>91</sup> G. Vasta, *Il tempo materiale*, Roma, minimum fax, 2008, p. 96.

<sup>92</sup> M. Martelli, *Memorie sensibili di fronte alla storia: i bambini ideologici di Giorgio Vasta* in *Nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, a cura di F. Lorenzi-L. Perrone, cit., p. 98.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> M. Aime-G. Pietropolli Charmet, *La fatica di diventare grandi. La scomparsa dei riti di passaggio*, Torino, Einaudi, 2014, p. 157.

linguaggio 'adorniano', a rigor di logica incompatibile con l'età biologica dei ragazzini, ma che lavora con costanza e assiduità sulla 'torsione' delle parole:

La forma del testo l'ho definita in gran parte io. Mi sono messo d'impegno a studiare i comunicati delle Br – ogni pomeriggio, da solo, alla radura del porno, seduto in mezzo ai ritagli, le forbici in mano – ad analizzarli ancor più approfonditamente di come abbiamo fatto a maggio. Ho cercato di smontarli e rimontarli, di torcere la sintassi e immaginare un altro lessico. Volevo modificarne lo stile, una lingua diversa; tecnica e violenta, sì, ma anche autonoma rispetto a quella delle Brigate Rosse, con un valore esclusivamente nostro.<sup>95</sup>

Con questa scelta Vasta chiede al lettore di aderire a quella «militanza del linguaggio»<sup>96</sup> coincidente con la sua idea di letteratura ed evidente, nel romanzo, non solo nei dialoghi ma anche nella prossemica dell'Alfamuto, il linguaggio gestuale che la banda escogita per comunicare al suo interno. Nell'ideare ognuna di queste posture, ispirate alla pubblicità e a personaggi dello spettacolo, i tre ragazzi mostrano di avere introiettato «una immagine [...] falsa, seduttiva e spettacolare»<sup>97</sup> del mondo che vorrebbero combattere:

Su una pagina ho disegnato un corpo umano. È di spalle, ha le braccia aperte e la schiena curva nella posa del falco predatore. Questa è la postura Yuppi Du, dico. Significa "pericolo imminente". [...] Si tratta di trasformare i nostri corpi in ideogrammi. Prendere delle posture e attribuire loro un significato. In questo modo creiamo un alfabeto e una grammatica. Potremo fare a meno di dire le parole con la voce perché le diremo con le posture. E costruiremo le frasi collegandole tra loro. [...] Prendiamo le posture idiote che tutti conoscono e le facciamo diventare messaggi in codice.<sup>98</sup>

Per il lettore non si tratta semplicemente di accettare una scelta stilistica che ha nella metafora il suo generatore,<sup>99</sup> ma di accogliere un sistema di personaggi anomalo che schiera da una parte i bambini 'ideologici' – Nimbo, Raggio e Volo - padroni di una lingua surreale, «controllatissima e, nello stesso tempo, spiazzante»<sup>100</sup> e, dall'altra, i bambini muti e creaturali – Morana, Window, e Cotone - rispettivamente le vittime

<sup>95</sup> G. Vasta, *Il tempo materiale*, cit., p. 204.

<sup>96</sup> G. Raccis, *Giorgio Vasta: La militanza del linguaggio*, cit..

<sup>97</sup> G. Vitello, *Gli "anni di piombo" nella narrativa italiana del nuovo millennio* in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa italiana di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, cit., p. 321.

<sup>98</sup> G. Vasta, *Il tempo materiale*, cit., p.123-4.

<sup>99</sup> Si vedano, a questo proposito, le numerose recensioni riportate in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., pp. 723-726.

<sup>100</sup> G. Panella, *Questo è il tempo degli assassini* in «Retroguardia 2.0», 2 luglio 2009 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 724. Si veda anche quanto scrive Gambaro: «Pour aborder le tragédie de l'histoire, la littérature emprunte parfois des voies détournées et imprévues. Dans son très réussi premier roman évoquant la violence des années de plomb, Giorgio Vasta a choisi un subtil mélange de réel et d'irréel, de réalité historique e de fable allégorique, en superposant le délire idéologique des terroristes à la condition ingénue et rêveuse de l'enfance» P. F. Gambaro, *"Le temps matériel"*, de *Giorgio Vasta: les jeux de l'innocence et de la cruauté* in «Les monde des livres», 9 settembre 2010, [http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/09/09/le-temps-materiel-de-giorgio-vasta\\_1408782\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/09/09/le-temps-materiel-de-giorgio-vasta_1408782_3260.html) (Data ultima consultazione 03/04/2016). (Traduzione dal francese della scrivente).

predestinate<sup>101</sup> e il fratellino di Nimbo. È qui il caso di anticipare che proprio nello scardinamento di questa contrapposizione sta la chiave di volta del romanzo: infatti solo quando il protagonista apprende che la bambina creola di cui è innamorato sarà la vittima successiva a Morana reagirà al «piccolo totalitarismo»<sup>102</sup> dei compagni, per portare in salvo se stesso e Window in pagine che segnano «il passaggio dal superomismo terroristico all'umano dolore e all'umano pianto del protagonista»:<sup>103</sup>

Quanti anni abbiamo adesso, mi domando guardando baluginare la macchiolina chiara sul dorso della sua mano, e dove siamo? Cosa ne è stato del tempo profondo che avevo immaginato, il tempo morbido, liquido, il tempo materiale che mi avrebbe dissetato? Perché al suo posto ci sono le parole, migliaia di frasi, questa ordinata strage di insetti? Perché ancora balena il linguaggio quando vorrei solo entrare nel silenzio, nel tuo silenzio, e piangere, smettere di sentirne solo il bisogno e piangere?<sup>104</sup>

Invece in *Dei bambini non si sa niente* si promette al lettore un racconto apparentemente eterodiegetico, ma, di fatto, si offre una storia narrata per lo più attraverso l'«io implicito» di Martina; sono i tempi verbali e la deissi a divenire le spie linguistiche di questo tipo di mediazione:

L'accoppiata presente (epico) – passato composto induce un'impressione diaristica: quasi ci fosse un personaggio che qui e ora stesse registrando fatti appena accaduti davanti a lui [...], e ancora in corso di svolgimento. La deissi spaziale [...], il dentro e il fuori, il questo e il quello, sono riferiti solo alla sfera delle figure 'terze'; ed è insomma evidente che [...] c'è una voce che 'parla' dall'interno della diegesi.<sup>105</sup>

---

<sup>101</sup> «Window, la bambina creola, è un personaggio simile a Morana perché come lui è privo di linguaggio ma, al tempo stesso, ne costituisce l'opposto positivo e luminoso. Entrambi rappresentano quindi la doppia faccia della creaturalità: la soggezione della vita alla morte (Morana) e l'energia rigenerante della vita (Window). Se il primo è il *revenant* di una realtà rimossa e perturbante, la seconda è la promessa di un contatto autentico e positivo con il mondo.» G. Vitello, *Gli "anni di piombo" nella narrativa italiana del nuovo millennio* in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa italiana di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, cit., p. 325.

<sup>102</sup> G. Fontana, *Recensione a Il tempo materiale* in «ilsole24ore.com», 7 novembre 2008, ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 723.

<sup>103</sup> R. Luperini, *Il realismo e il surrealismo di Giorgio Vasta* in «L'immaginazione», ora consultabile al link [http://www.minimumfax.com/upload/files/vasta\\_immag\\_1%C2%B0dic2010.pdf](http://www.minimumfax.com/upload/files/vasta_immag_1%C2%B0dic2010.pdf) (Data Ultima Consultazione 08/09/2016).

<sup>104</sup> G. Vasta, *Il tempo materiale*, cit., p. 306.

<sup>105</sup> P. Giovannetti, *Il digitale del romanzo. Primi appunti sulla narrativa "camera eye"* in *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, a cura di L. Esposito-E. Piga-A. Ruggiero, «Between», IV, 8, 2014, pp. 13-14 <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1345> (Data Ultima Consultazione 09/09/2016). In questo articolo Paolo Giovannetti mette in discussione il concetto narratologico di *camera-eye*, coincidente, secondo la canonica formulazione genettiana, con un narratore eterodiegetico a focalizzazione esterna o, per dirla con Stanzel, con un «personaggio-riflettore». Sulla base della sua ricerca, lo studioso ipotizza che il *camera eye* corrisponda, più che a un «mero ricettore passivo», a «un narratore costretto a vivere dentro una contraddizione: padrone della temporalità (il *teller* non limitato dalla spazialità è infatti in grado – per definizione – di gestire meglio la diacronia), è però anche dotato di una soggettività corporeizzata, attraverso la quale i fatti 'passano'». Ivi, p. 21. Pare possibile applicare alcune delle osservazioni presenti in questo saggio al romanzo di Vinci.

Nonostante il punto di vista sembri oggettivo e neutrale anche grazie allo stile prevalentemente paratattico e alla nettezza delle immagini, «eventi che pertengono alla sfera interiore o in genere ad attività di natura innanzi tutto mentale»<sup>106</sup> vengono resi visibili e raccontati da un narratore in terza persona in grado di saldare «il mondo della percezione esterna e quello della percezione interna»:<sup>107</sup> in questa forma di mediazione, insomma, si ravvisa «l'inclusione di questo io implicito nello *storyworld*»,<sup>108</sup> come nel caso di Martina. Fin dalla descrizione iniziale, si tratta di una figura ambivalente: grazie all'uso del 'presente epico' «è come se la voce narrante volesse “trasferirsi nelle immediate adiacenza del protagonista, abitando per così dire lo spazio esistenziale”»,<sup>109</sup> mentre spicca l'ambivalenza psichica della bambina, già un po' ragazzina con «le gambe appena divaricate e ben piantate su un paio di anfibi rossi con le stringhe blu»,<sup>110</sup> ma ancora infantile per il modo in cui canta rivolta verso il campo di granturco. Del resto la sua metamorfosi corporea è evidente nel rito domestico del bagno:

Fino all'anno scorso il bagno a Martina lo faceva sua madre. [...] Del suo corpo non si chiedeva niente, non si guardava mai. [...] .  
Adesso è diverso. Il bagno lo fa da sola, con la porta chiusa a chiave nonostante gli urli del padre e le insistenze della madre. [...] Il suo corpo magro esplorato con sospetto davanti allo specchio. La pelle trasparente, le ossa sporgenti, il ventre appena rotondo, le gambe magre, il triangolo morbido di carne liscia, senza peli, tra le cosce, quel triangolo tagliato che ha ossessivamente riprodotto, disegnandolo con un pennarello pentel a punta grossa, sotto la gonna di tutte le bambole.<sup>111</sup>

Anche nel romanzo di Vasta, fin dai primi capitoli, risalta una coppia di elementi che collocano il protagonista Nimbo in una «dimensione di soglia»:<sup>112</sup> spiccano, infatti, tanto lo stridente contrasto tra il suo *status* di bambino e il linguaggio padroneggiato,<sup>113</sup> quanto la tensione tutta sensoriale con cui si rapporta al mondo. Significativa, in questo senso, la percezione del corpo di Window, la bambina muta di colore la cui bellezza lo colpisce durante una festa in maschera;<sup>114</sup> al mutismo da cui è affetta corrisponde, con effetto contrastivo,

<sup>106</sup> Ivi, p. 14.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> Ivi, p. 12.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> S. Vinci, *Dei bambini non si sa niente*, cit., p. 5.

<sup>111</sup> Ivi, pp. 23-24.

<sup>112</sup> M. Martelli, *Memorie sensibili di fronte alla storia: i bambini ideologici di Giorgio Vasta* in *Nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, a cura di F. Lorenzi-L. Perrone, cit., p. 99.

<sup>113</sup> Il cortocircuito fa dirottare l'ordinario orizzonte d'attesa del lettore, costretto a sintonizzarsi su un ragazzino mitopoietico che rinomina cose e persone, trasformando 'i fenomeni in parole'; Nimbo stesso, nel corso del romanzo finisce per dichiarare, ricalcando e rinnovando l'espressione brigatista: «Mi dichiaro prigioniero mitopoietico» G. Vasta, *Il tempo materiale*, cit., p. 300.

<sup>114</sup> «È arrivata adesso, mi dice senza guardarmi. È andata in cucina con le sue amiche. Ho i gomiti sulle ginocchia, chino la testa. Sento che il respiro, dentro, è diventato un pasticcio. [...] Quaranta cuccioli di gorilla vestiti da carnevale. Una breccia dopo l'altra arrivo in cucina – e chi lo sa cosa succede alla mia vita quando divento così sordo e il mondo

un corpo 'parlante', «promessa di un contatto autentico e positivo col mondo»:<sup>115</sup>

La bambina creola ha il corpo rosso e nero, pieno di leoni e di tigri, di rumori di foresta, notturni, di fruscii, di crepitii, di gocciolii [...]. In fondo al suo corpo c'è anche un silenzio ordinato, pulito, senza incrostazioni senza sbavature o macchie; un silenzio presente, mobile, dolce e morbidissimo.[...] I suoi capelli sono vivi. Sono demoni. [...] Fa un gesto con la mano destra che non è piccola ed è scura e ha sul dorso una macchiolina chiara a forma di qualcosa, e io sento il gesto che è serico e fiero e la macchiolina chiara, che è bella e mi fa paura.<sup>116</sup>

Pur nella peculiarità delle voci narranti e dei punti di vista, in entrambi i testi viene dunque rappresentata «una sorta di pubertà psichica che precede quella biologica»<sup>117</sup> ed è proprio questo espediente che «intreccia dubbio conoscitivo e incertezza emotiva»<sup>118</sup> a permettere l'immedesimazione straniante del lettore in una vicenda di formazione alla rovescia dei protagonisti. In effetti, la nascita del gruppo sembra avvenire per mettere a punto una serie di «condotte esplorative» che permettono di «delimitare i confini tra le generazioni verso l'alto e verso il basso»:<sup>119</sup> in entrambi i testi, pertanto, i bambini si 'strutturano' in una sorta di tribù con i suoi riti di iniziazione e i suoi feticci.

Nel romanzo di Vasta la scoperta del sesso, esperito per lo più tramite le riviste pornografiche come in quello di Vinci, rappresenta solo una fase passeggera di cameratismo maschile; i tre ragazzini custodiscono i «giornalastri» tra «pornonidi» dove avvengono «sprofondamenti di braccia e desiderio»<sup>120</sup> dalla «ritualità ben definita»:<sup>121</sup>

Ogni volta Bocca solleva da terra il fiore sessuale del giornalotto – del *giornalastro*, il giornale *astro*, la cometa, la guida celeste improvvisamente precipitata al suolo, la stella semisepolta tra fil di ferro pietrisco e copertoni, a segnalare il luogo esatto e tremendo della nascita dei nostri sguardi erotici – stacca una pagina dall'altra e regala ai nostri occhi crepitanti castelletti di membra, accrocchi genitali, arcipelaghi di corpi in espansione.<sup>122</sup>

---

retrocede a spettro, a scheletro, e mentre sto sull'orlo della soglia c'è solo, tra lo stiletto aperto e la bolla bianca del frigo, ferma nel coro di ennesime fatine, chi è qui ed è antico ed è futuro ed è una malinconia sacra e arsione e involuzione, precipizio del linguaggio, armonia e barbarie, chiarezza e mistero, e ombra e intrico e fusione, magma, nutrimento, cenere» G. Vasta, *Il tempo materiale*, cit., pp. 29-30.

<sup>115</sup> G. Vitello, *Gli "anni di piombo" nella narrativa italiana del nuovo millennio* in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa italiana di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, cit., p. 325.

<sup>116</sup> G. Vasta, *Il tempo materiale*, cit., p. 30.

<sup>117</sup> M. Aime-G. Pietropolli Charmet, *La fatica di diventare grandi. La scomparsa dei riti di passaggio*, cit., p. 168.

<sup>118</sup> G. Turchetta, *Il punto di vista*, p. 85.

<sup>119</sup> M. Aime-G. Pietropolli Charmet, *La fatica di diventare grandi. La scomparsa dei riti di passaggio*, cit., p.155.

<sup>120</sup> G. Vasta, *Il tempo materiale*, cit., p. 71

<sup>121</sup> M. Aime-G. Pietropolli Charmet, *La fatica di diventare grandi. La scomparsa dei riti di passaggio*, cit., p.155.

<sup>122</sup> G. Vasta, *Il tempo materiale*, cit., p. 71.



Nel libro di Vinci, invece, l'irruzione del sesso, mediato dalle riviste porno,<sup>123</sup> rompe le consuetudini di gruppi già costituiti dove i giochi infantili, rollerblade o guerra nucleare, «li decidevano i più grandi, però poi si faceva la votazione per alzata di mano».<sup>124</sup> Trasferire i giochi dalla piazza del paese al capannone disperso nei campi e farli diventare 'giochi segreti' significa oltrepassare una linea oltre la quale non si sarà più gli stessi:

Il viaggio di ritorno: Martina aggrappata a Mirko sullo scooter, con la sensazione sgradevole di aver perso qualcosa, di aver dimenticato qualcosa e di non poterci fare assolutamente niente. [...] Questa è stata la prima volta. La prima volta dentro al capannone. La prima volta che ha cominciato a esistere questa cosa diversa, questa cosa che erano loro insieme, senza sguardi esterni.<sup>125</sup>

Si noti come, nella citazione, all'apparente neutralità della mediazione narrativa di terza persona si affianchino le spie del tempo verbale e della ripetuta deissi del dimostrativo a svelare la soggettività occulta di Martina che 'allinea' i fatti del racconto «a un mondo altro da quello di colui che parla».<sup>126</sup>

La necessità di «ribadire l'aspetto "coesivo"»<sup>127</sup> del gruppo, intento a darsi un'identità precisa e omologante, viene strettamente legato, nelle due vicende, alle regole che i leader impongono ai vari componenti e alle mete che di volta in volta fissano per tutti:<sup>128</sup> sono romanzi in cui risulta preponderante, nei personaggi, la linea dell'agire, la tendenza a annullare la propria vita interiore, a realizzarsi in rapporto agli altri e alle cose.<sup>129</sup>

L'unico a deviare da questa impostazione è Nimbo, il protagonista de *Il tempo materiale*, il solo ragazzino a trovare una forma di redenzione grazie all'amore per la bambina creola e all'incontro con un «silenzio capace di dire ciò che le parole non riescono a dire».<sup>130</sup>

<sup>123</sup> «La rivista era lucida, con le pagine grandi, coloratissime. C'erano delle donne e degli uomini. Nudi. Le donne avevano in mezzo alle gambe dei triangoli coperti di peluria fitta. Sotto i peli, si aprivano come frutti tagliati in due, spaccati. Gli uomini avevano il coso grande e dritto e lo spingevano dentro le aperture delle donne. Le espressioni sulle loro facce Martina non le aveva mai viste. Però un brivido conosciuto guizzava tra le sue cosce, un brivido che sentiva già da tanto tempo alla sera nel suo letto, coi libri e le bambole attorno e che non sapeva cos'era. [...] Sulle riviste c'erano dei corpi che facevano delle cose strane insieme, incastrandosi in posizioni incredibili, come passi di danza acrobatica. [...] Erano belli, da vedere, come sculture vive, però facevano anche schifo.» S. Vinci, *Dei bambini non si sa niente*, cit., p. 42-43.

<sup>124</sup> Ivi, p.13.

<sup>125</sup> Ivi, pp. 46-47.

<sup>126</sup> P. Giovannetti, *Il digitale del romanzo. Primi appunti sulla narrativa "camera eye"*, cit., p. 13.

<sup>127</sup> M. Maffesoli, *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individuo*, Roma, Armando Editore, 1988, p. 33.

<sup>128</sup> Cfr. S. Vinci, *Dei bambini non si sa niente*, cit., pp. 56- 59 e p. 83; G. Vasta, *Il tempo materiale*, cit., pp. 181- 184 e 214-217.

<sup>129</sup> «Il gruppo è il luogo in cui si acquisiscono competenze sul funzionamento dell'apparato psichico dell'altro, e non c'è dubbio che ciò costituisca il principale appoggio per la realizzazione delle condotte esplorative. Inoltre rappresenta una microsocietà che regala identità e permette di delimitare i confini tra le generazioni verso l'alto e verso il basso. [...] Il gruppo, inoltre, sancisce i valori, garantisce la cooperazione e il contenimento, l'identità e l'appartenenza. La sua mente avverte una forte esigenza di individuare un progetto ed elabora una pratica per realizzarlo. [...] È consistente la quota di etica masochistica che i membri sono in grado di assumere perché il progetto, sacro e segreto, possa realizzarsi» M. Aime-G. Pietropoli Charmet, *La fatica di diventare grandi. La scomparsa dei riti di passaggio*, cit., pp.155- 156.

<sup>130</sup> G. Raccis, *Giorgio Vasta: La militanza del linguaggio*, cit. Raccis ritiene che «la militanza del linguaggio» di Vasta sia destinata a «una sconfitta non rassegnata ma inevitabile. È la sconfitta dei personaggi, di Nimbo, dei suoi compagni

Nel romanzo di Vasta il rito di iniziazione che accomuna i tre ragazzini, Scarmiglia, Bocca e Nimbo, è la rasatura del cranio promossa dal primo come gesto necessario per sembrare più grandi:

Compare Scarmiglia. Che non è Scarmiglia, non è più Scarmiglia. O forse solo adesso è diventato Scarmiglia. Ha la testa nuda, completamente rasata. Sul cranio ci sono ancora i segni del taglio. [...] Dobbiamo diventare irriconoscibili, dice. [...] Le nostre sono ancora facce da bambini, riprende. Sulla pelle del mento non ci crescono peli, neppure una lanugine, niente. Se vogliamo fare paura, con queste facce non possiamo.<sup>131</sup>

Lo stesso trattamento viene riservato a uno dei componenti della banda anche nel romanzo di Vinci dove, tuttavia, il gesto non assume il valore simbolico di un rito di passaggio all'età adulta, ma risulta piuttosto uno dei tanti giochi all'insegna della dialettica 'vittima/carnefice' che i bambini si inventano nel capannone:

Le due bambine avevano deciso che la prima vittima sarebbe stata Matteo. Lui non diceva niente, si lasciava tirare per le mani e camminava inciampando nelle sterpaglie dello spiazzo. [...] Dopo il bagno, lo avevano asciugato lentamente [...], poi lo avevano messo a sedere su uno sgabello e avevano tirato fuori le forbici. I capelli biondi e sottili cadevano sotto la lama in piccole ciocche bagnate, compatte. Il suo collo sembrava ancora più sottile, adesso. Gli avevano passato sulla testa un rasoio elettrico fregato a Paolo. Lo avevano rasato a zero, il cuoio capelluto era così pallido da sembrare azzurro.<sup>132</sup>

In bilico tra infanzia e adolescenza, le due tribù trasformano in 'gioco' il desiderio, impellente ma immaturo, di esperire rispettivamente l'azione, anche violenta, e la corporeità. Due passaggi dei romanzi sono particolarmente emblematici a questo proposito; nel primo, tratto dal romanzo di Vasta, la banda di preadolescenti, divenuta ormai un personaggio-agente collettivo incarnato nella cellula brigatista NOI,<sup>133</sup> assume come modello le Brigate Rosse:

A ricreazione [...] Scarmiglia ci sorride, spiega. [...] La violenza, dice, non è pericolosa. Non è pericolosa e non è il male. La violenza, anche se sembra un paradosso, non è violenta. Diventa violenta solo se la si usa male. Diversamente è un'estetica, uno stile. Un progetto. [...] I mezzi ai quali

---

brigatisti, ma è soprattutto la sconfitta dell'autore e della figura che egli sa di incarnare: l'intellettuale». Cfr. G. Vasta, *Il tempo materiale*, cit., pp. 275-276: sono pagine importanti in cui Nimbo, «il mitopoietico», si sente, al cospetto di Window, «esiliato dal linguaggio», come lui stesso riconosce.

<sup>131</sup> G. Vasta, *Il tempo materiale*, cit., pp. 79-81.

<sup>132</sup> S. Vinci, *Dei bambini non si sa niente*, cit., p. 62.

<sup>133</sup> «NOI, invece, è il nome della nostra microcellula virale. Coordinarci durante queste prime azioni di lotta – uno sulla soglia della porta a fare il palo comunicando tramite l'alfamuto un eventuale pericolo, la risposta silenziosa del compagno – ci ha insegnato che *noi* è la parola in cui coesistono la distruzione del soggetto individuale e l'orgoglio di essere compagni: per me che dico sempre io, che vivo chiuso nel raglio asinino, pensare *noi*, pensare di stargli dentro, è sbalorditivo. NOI è anche l'acronimo di Nucleo Osceno Italiano: nucleo significa la solidità; osceno è l'unico tempo che abbia senso vivere; italiano è ciò che ci indigna e ciò in cui siamo immersi» in G. Vasta, *Il tempo materiale*, cit., p. 199. La consapevolezza di Nimbo del percepirsi non più individuo singolo ma soggetto collettivo è qui rappresentata in maniera esemplare.

le Br ricorrono per perseguire questo progetto di visibilità continua, sono le azioni. Le azioni esemplari. In questo momento in Italia il potere è un grumo di energia immobile che ha come unico fine il sopravvivere a se stesso. Dobbiamo immaginare azioni esemplari che siano in grado di sbriciolarlo.<sup>134</sup>

Nel romanzo di Vinci, la conoscenza del corpo proprio e altrui avviene attraverso le esplorazioni e i giochi innescati dalle riviste, pur riemergendo, di quando in quando, la parte infantile più profonda del sé a opporre un'ultima resistenza creaturale all'invadenza delle immagini stereotipate del sesso:

Alternavano i giochi delle riviste con quelli che facevano prima. Venivano fuori all'improvviso, i giochi di prima, di colpo erano di nuovo loro, quelli che avevano giocato insieme a nascondino o a un due tre per le vie di roma [sic] [...]. Correvano nudi dentro il capannone e cantavano, come una volta. Greta aveva le guance rosse e le due rose sul torace palpitavano per l'affanno. Era Mirko a richiamarli all'ordine. Tornavano a stendersi sul letto e a insegnarsi le cose. Guardavano riviste sempre diverse e provavano le posizioni. [...] Alle volte scoppiavano a ridere o discutevano su un dettaglio, fino allo sfinimento.<sup>135</sup>

In effetti, in una prima fase i bambini che 'provano le posizioni' sembrano davvero giocare per conoscere se stessi e i coetanei dell'altro sesso:<sup>136</sup>

Martina aveva insegnato a Mirko come si fa a toccare quel posto, come piaceva a lei. Glielo aveva spiegato con parole precise, come se gli stesse insegnando a manovrare i comandi di un videogioco. [...] Era strano insegnare il proprio corpo a qualcuno. Non ci avevano mai pensato ai termini esatti con cui definire le cose, i meccanismi erano semplici reazioni a uno stimolo, erano gesti istintivi, che conoscevano da sempre e non avevano nessun nome, invece, mentre li spiegavano agli altri, diventavano costruzioni sensate.<sup>137</sup>

A poco a poco, però, la situazione evolve sia nell'una che nell'altra banda: infatti assumendo modelli sempre

<sup>134</sup> G. Vasta, *Il tempo materiale*, cit., pp. 90- 91.

<sup>135</sup> Ivi, p. 91.

<sup>136</sup> «Nel romanzo *Dei bambini non si sa niente* di Simona Vinci, la sessualità propria dei bambini e delle bambine emerge come istintuale scoperta all'interno di un processo di significazione, di attribuzione di significato al proprio corpo, che sfocia nella maturazione della propria identità, separata dalle figure parentali e quasi in opposizione a quelle degli adulti in generale» S. Dagradi, *La liberazione della sessualità e la nuova narrativa italiana: una nota* in «Allegoria», XIII, n. 38, Maggio-Agosto 2001, p. 165.

<sup>137</sup> S. Vinci, *Dei bambini non si sa niente*, cit., p. 92. Sul valore reciprocamente conoscitivo di questi giochi si legga anche questo passaggio del romanzo, assai emblematico: «Più tardi, nel capannone, Martina aveva stretto le labbra intorno al sesso di Matteo. Era molto diverso da quello di Mirko, era piccolo, tenero, una specie di dita senz'ossa. Un po' spugnoso. Asciutto. Lo aveva accarezzato con la punta della lingua, come le aveva insegnato Mirko, e allora era cresciuto, di poco, però si era fatto più rigido. [...] A un certo punto, aveva fatto un piccolo urlo, breve e forte. Martina aveva sollevato la testa verso il suo viso, staccando la bocca dal suo sesso. Si era messa un dito sulla lingua e lo aveva guardato negli occhi con un'espressione molto seria, concentrata. Perché non hai fatto il bagnato? Non lo so...che bagnato, cosa vuol dire? Martina aveva scrollato le spalle senza rispondere e si era diretta al registratore per mettere un nastro, ancora i Soundgarden, quella canzone tristissima che dice che l'amore è come un suicidio» Ivi, p. 63.

più estremi tratti dai media, questi bambini diventano «imitativi, subordinati»<sup>138</sup> rispetto al mondo adulto dal quale percepiscono separatezza. Da una condizione di trasgressione passano dunque a un'involontaria, passiva omologazione che prelude a un furto del gioco corporeo.

Nel romanzo di Vinci la visione, e l'imitazione, di immagini pornografiche sempre più spinte, sadiche e perfino pedofile trasforma a poco a poco dei giochi di riconoscimento dell'identità sessuale in un «compito, faticoso e sgradevole»:

Si erano stesi sui materassi, semicollassati, gli occhi appannati dal sudore e la pelle che scottava. Erano rimasti lì fermi più di un'ora, in silenzio. Non c'era niente da dire. Ma da capire, sì. Stava cambiando qualcosa, per colpa delle foto. Non riuscivano più a ridere. Né a divertirsi. Era come un compito, faticoso e sgradevole. Vita falsa, cose che non sentivano da nessuna parte, dentro.<sup>139</sup>

Nel romanzo di Vasta, invece, gli obiettivi che i bambini si propongono di colpire sono sempre più ambiziosi e pericolosi: dopo una serie di innocui pedinamenti, la banda fa razzia di oggetti di ogni tipo fino ad accastarli e a incendiarli nella palestra della scuola. Guardando il fuoco, confusi tra gli altri compagni dell'istituto, i ragazzini sentono di «esistere al servizio di qualcosa che ci supera in valore e in intensità».<sup>140</sup> Le azioni successive del giovanissimo nucleo d'azione si svolgono fuori dalla «scuola imperialista»<sup>141</sup> ma restano rivolte contro di essa; si tratta dell'impiccagione in una piazza della città di tre fantocci rappresentanti rispettivamente un docente, un bidello e uno studente<sup>142</sup> e della bomba che fa saltare l'automobile del Preside parcheggiata sotto casa.<sup>143</sup>

Infine, in entrambi i romanzi, il gruppo tribale, fondato su un progressivo 'disciplinamento' corporeo e trasformato in un coeso personaggio-agente collettivo, si mette alla prova su una vittima: lo fa «senza innocenza» ma anche senza «il presupposto essenziale dell'assunzione di colpa».<sup>144</sup> Nel romanzo di Vasta si

---

<sup>138</sup> G. Vasta, *Il tempo materiale*, cit., p. 96.

<sup>139</sup> S. Vinci, *Dei bambini non si sa niente*, cit., p. 133.

<sup>140</sup> G. Vasta, *Il tempo materiale*, cit., p. 202.

<sup>141</sup> Ivi, p. 206.

<sup>142</sup> Cfr. Ivi, p. 209- 213.

<sup>143</sup> Cfr. Ivi, , pp. 214 – 219. Proprio in occasione dell'attentato all'auto del Preside, il grave ferimento di alcuni giovani, che Nimbo non riesce a avvertire perché utilizza l'alfamuto per comunicare con loro, costituisce il primo motivo di messa in discussione da parte del ragazzino di quanto il gruppo sta facendo: «dal fondo della strada faccio segno ai ragazzi di non venire avanti, di andarsene via, ma non mi vedono, faccio altri dieci metri e loro adesso sollevano la testa verso di me, allora mi alzo sulla punta dei piedi, allargo le braccia e faccio il falco con un ritmo preciso e cadenzato, polmonare, cardiaco, sollevando e abbassando le braccia, un battito del cuore a forma di pericolo; i ragazzi si dicono qualcosa, mi chiamano da lontano, mi chiedono cosa c'è, se sto male, ma io non posso parlare, non mi è dato parlare perché sono un militante, perché sono prigioniero, e in quel momento il fuoco morde l'ultimo pezzo di miccia, passa nel buco, si propaga attraverso la seconda miccia all'interno del serbatoio, c'è una prima fiammata, un arroventarsi dello spazio, una seconda fiammata e poi la Simca esplode e non si vede niente» Ivi, p. 219. Ancora più significative sono le pagine immediatamente successive in cui Nimbo, in dialogo con una zanzara, si sente rinfacciare che «il problema è dare una forma alla responsabilità» Cfr. Ivi, pp. 220-224.

<sup>144</sup> S. Argentieri, *Recensione a Dei bambini non si sa niente*, cit.

tratta del compagno di classe Morana, fin dall'inizio presentato come capro espiatorio ideale, «il compagno amaro al quale fai quotidianamente soffrire, e con ferocia, la sua esistenza rintanata».<sup>145</sup> Il ragazzino, rapito e rinchiuso in una cantina, è vittima delle loro azioni imitate sul caso Moro, conclusosi solo qualche mese prima:

La liturgia della distruzione alla quale ho assistito non è fatta di calci e pugni ma di pressione e densità. È una colonna nera che spinge in basso, piega e comprime. La violenza morbida. La violenza gentile. La concentrazione come distruzione. Il corpo di Morana, la tenerezza del suo dolore incosciente. La nostra capacità di compiere il male.<sup>146</sup>

Il sequestro e la prigionia di Morana degenerano nella sua morte, provocata da una serie di vessazioni insistenti e prolungate su ogni parte del corpo, di cui Nimbo è spettatore impotente e sbigottito:

Quando sta ancora masticando gli richiude la bocca con la stoffa e il nastro adesivo, lo comprime in avanti e lo tiene fermo, schiacciando, fortissimo verso il basso, senza mai diminuire l'intensità, fino a quando dal corpo di Morana non vengono fuori dei singulti, degli scuotimenti [...]. Volo lo fa distendere sulla schiena, gli si siede sulla pancia e fa pressione verso il basso e sul petto, puntando le ginocchia contro lo sterno. [...] Poi lo fa mettere prono e gli comprime il collo schiacciandogli la gola contro il pavimento [...]. Un itinerario preciso, tappe collaudate, posture minerali: una via crucis solidificata. [...] Dopo un poco dal corpo arriva un movimento: è disarticolato, incosciente. [...] Il corpo non oppone resistenza; colpire al cuore è una frase. Volo e Raggio comprimono il corpo di Morana, lo rinserrano ancora una volta in se stesso. Lo deformano silenziosi. Il corpo di Morana cede.<sup>147</sup>

Nel romanzo di Vinci la morte di Greta avviene durante un gioco erotico estremo; nell'episodio è evidente come il gruppo agente sia unificato dalla «corrente violenta e dura» che lo attraversa, pur essendo Mirko l'artefice del gesto:

---

<sup>145</sup> G. Vasta, *Il tempo materiale*, cit., p. 70. Scrive a questo proposito Demetrio Paolin: «Morana è un perfetto capro espiatorio. Fa parte della classe, ma ne è escluso senza un motivo specifico e proprio per questa sua condizione è scelto per essere rapito. Vasta ci descrive il minuzioso pedinamento della vittima. In questa ricognizione abbiamo un momento che fonda la poetica del libro. Nimbo, pedinando Morana, viene scoperto e invitato dall'ignaro amico a salire in casa. Il vedere casa ha un significato simbolico, perché rappresenta l'entrare nell'intimità dell'altro. È come l'attraversamento di una soglia biologica. La vittima non è più vista come una "cosa" da rapire e uccidere ma viene esperita nel suo essere creatura vera: la perlustrazione della casa accresce il sentimento di vicinanza ed estraneità che fa di Morana una vittima esemplare» in D. Paolin, *Tra memoria e finzione: gli anni di piombo nella letteratura in «minima&moralia»*, 21 novembre 2011, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/tra-memoria-e-finzione-gli-anni-di-piombo-nella-letteratura/>, (Data Ultima consultazione 30/03/2016). Sulle vittime ne *Il tempo materiale* cfr. anche G. Vitello, *Gli "anni di piombo" nella narrativa italiana del nuovo millennio* in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, cit., pp. 323-326.

<sup>146</sup> G. Vasta, *Il tempo materiale*, cit., p. 250.

<sup>147</sup> Ivi, pp. 256-257.

Matteo non capiva perché Greta fosse al centro di questa scena. Era una cavia e sembrava accettarlo. Nessuno di loro in realtà sapeva esattamente perché lei e non Martina, o Luca o Matteo. [...] Matteo e Martina tremavano. Quella corrente violenta e dura li teneva ancora stretti, vibravano tutti quanti, tutta la leggerezza del gioco era esplosa nella furia. Disorganizzati, frenetici. Poi, di colpo, la tensione era caduta. [...] La bambina abbandonata sul letto, sanguinante e scomposta e loro sudati e tremanti.  
148

Nel momento della *Spannung*, in entrambi i romanzi, la massima tensione narrativa corrisponde al massimo grado di anestesia dei sentimenti e di deresponsabilizzazione morale.<sup>149</sup> Il lettore, davanti a questo paradosso, ancora una volta si trova sospeso tra immedesimazione e presa di distanza dai personaggi:

Stavano tutti in silenzio. Nessuno di loro aveva mai visto un morto dal vero. [...] Ai bambini non si fanno mai vedere i morti, neanche quando sono persone che hanno amato. [...] Però il corpo di Greta ce l'avevano davanti agli occhi. [...] Mentre Mirko lo trascinava per terra dal letto e lo arrotolava dentro un lenzuolo, avevano visto che le sue braccia e le sue gambe dondolavano molli, che il collo era diventato di gomma e l'espressione della sua faccia era diversa, da tutte quelle che conoscevano. [...] Gli occhi erano aperti con le palpebre a metà, si vedeva solo un semicerchio nero, mezza iride spenta.<sup>150</sup>

Qualcosa di analogo accade nel testo di Vasta:

Dopo Raggio andrò via io; poi, non so quando, andrò via Volo. Che si incarica di far sparire il corpo. Prima di uscire dalla cantina mi avvicino e sollevo anch'io un lembo della coperta. Un occhio è chiuso, uno aperto a metà. I lineamenti sono calmi. Le macchioline sfatte intorno alle labbra. [...] so che qualunque cosa accada la morte di Morana è ciò che nutrirà tutta la mia vita.<sup>151</sup>

I due gruppi tribali vivono questa esperienza violenta e tragica<sup>152</sup> sul corpo dei coetanei con un senso di sostanziale dissociazione. Il personaggio-agente collettivo, entità astratta e disincarnata dagli individui, è l'unico colpevole del male perpetrato, a vantaggio dei singoli, lontani dall'averlo voluto e compiuto:

Anche nel momento incontrollato ed estremo del delitto, sembrano mettere in scena una sorta di "rito di passaggio" autarchico e fallimentare, segnato dall'impossibilità di evolvere dal livello sensoriale al livello simbolico per costituire di senso le esperienze, compresa quella della violenza e della morte".<sup>153</sup>

---

<sup>148</sup> S. Vinci, *Dei bambini non si sa niente*, cit., pp.142-144.

<sup>149</sup> Cfr. rispettivamente G. Vasta, *Il tempo materiale*, cit., p. 257-258; S. Vinci, *Dei bambini non si sa niente*, cit. p. 148-149.

<sup>150</sup> S. Vinci, *Dei bambini non si sa niente*, cit., p. 148.

<sup>151</sup> G. Vasta, *Il tempo materiale*, cit., pp. 257- 258.

<sup>152</sup> «Se il gruppo deve vincere la noia, inaugurerà tendenzialmente azioni violente e trasgressive nei confronti dell'altro, del limite e delle leggi sociali. [...] In occasioni simili, il gruppo riesce a deresponsabilizzare totalmente i membri, che vengono lasciati a compiere l'atto di violenza senza pensare di essere stati loro a deciderlo. In effetti, nel momento in cui si effettuano le scelte e si svolgono gli eventi, il singolo è catturato nella rete delle relazioni mentali collettive: la decisione risulta figlia di un'istanza che sovrasta la capacità dell'individuo di differenziare la propria posizione da quella degli altri» M. Aime-G. Pietropoli Charmet, *La fatica di diventare grandi. La scomparsa dei riti di passaggio*, cit., pp. 158-159.

<sup>153</sup> S. Argentieri, *Recensione a Dei bambini non si sa niente*, cit.

Agiti dall'esterno nell'imitazione supina di modelli mediatici, deprivati del gioco come simulatore di esperienze prodotte dalla loro libera fantasia, i preadolescenti di Vinci e di Vasta guardano impressionati il corpo morto dei compagni, sentendosi deresponsabilizzati di quanto successo. È forse il caso di ribadire la diversità della reazione di Nimbo che, in qualche modo, da qui in poi porterà alle estreme conseguenze il disagio già provato in precedenza rispetto ai compagni: la morte di Morana segna un confine oltre il quale Nimbo non potrà più spingersi e, da personaggio-agente, assumerà una fisionomia più complessa e umanamente più fragile. Nel caso di *Dei bambini non si sa niente* il lettore apprende solo in prossimità delle ultime pagine che il canto e lo sguardo di Martina rivolti verso i campi rappresentano una forma di elaborazione rispetto a quanto è successo. Anche in questo caso il riconoscimento del male compiuto deve passare attraverso lo scioglimento della banda, il cui ultimo gesto collettivo è l'occultamento del cadavere di Greta in una fossa nascosta nel granturco:

Sta rivolta verso il campo di granturco, altissimo. [...] Tiene le mani in tasca e canta. [...] La voce è intonata e bella, canta come se cantasse a qualcuno, con esattezza e pazienza, senza accelerazioni o ritardi. Fanno così i bambini quando sono tristi. Cantano per bene, come se fosse un compito, un mantra che se lo ripeti e lo ripeti e lo ripeti, perfetto e limpido, fa andare via tutto il male e i brutti pensieri.<sup>154</sup>

In entrambi i romanzi le esperienze di progressiva desertificazione delle emozioni, vissute in gruppo, sono veicolate dalla voce del protagonista o dall'io implicito di un personaggio: i lettori sono pertanto chiamati a condividere con Nimbo e Martina un riconoscimento di processi biopolitici e imitativi che per larga parte si svolgono quotidianamente sotto la soglia della coscienza.

## **2. Lo spazio mutato: il rapporto uomo–natura in *Violazione* di Alessandra Sarchi e *La ferocia* di Nicola Lagioia.**

Con *Violazione* (2012) di Alessandra Sarchi e *La ferocia* (2014) di Nicola Lagioia siamo di fronte a una coppia di testi che rivisita la «family saga»,<sup>155</sup> ossia un genere che rappresenta «storie e mondi di finzione attraverso cui lettrici e lettori immaginano le diverse fasi della vita dall'infanzia alla vecchiaia, il succedersi delle generazioni, la tensione fra autonomia e appartenenza»<sup>156</sup> attraverso l'ascesa e la caduta di una o più famiglie.

<sup>154</sup> S. Vinci, *Dei bambini non si sa niente*, cit., p. 5.

<sup>155</sup> S. Costantino-C. Impellizzeri-M. Mongelli-C. Panichi, #*Strega 2015*, Nicola Lagioia, *La ferocia* in «404:file not found», 19 giugno 2015, <https://quattrocentoquattro.com/2015/06/19/strega2015-nicola-lagioia-la-ferocia/> (data Ultima Consultazione 14/09/2016)

<sup>156</sup> A. Baldini, *Il Gattopardo di Lampedusa come saga familiare: realismo modernista ed erosione dell'orizzonte della famiglia patriarcale* in «Allegoria», XXVII, n. 71-72, p. 26.

I due romanzi vi alludono formalmente e tematicamente, contaminando il genere della saga con il dramma a forti tinte: in *Violazione*, infatti, la tensione narrativa crescente si scioglie in una *Spannung* tragica, in cui Primo Draghi, reincarnazione della figura del padre-padrone, uccide l'indifeso Jon, colpevole di aver scoperto il dissesto idro-geologico provocato dall'imprenditore a fini speculativi su una parte della tenuta. In *La ferocia*, invece, il racconto assume «il travestimento di un *noir*»<sup>157</sup> ma, oltre i 'recinti' di genere, il romanzo rappresenta lo sfacelo morale ed economico della famiglia Salvemini, contestualmente all'edificazione selvaggia di una vasta porzione di costa pugliese: Vittorio, il capostipite, è infatti soprannominato «Genserico del Gargano».<sup>158</sup> In opere dall'impianto molto compatto, quindi, si narrano gli esiti odierni di meccanismi socio-politici e antropologici avviati negli anni del *boom*, con particolare riguardo alla mutazione dello spazio, allegoria di rapporti familiari e sociali altrettanto mutati. Si tratta di una coppia di testi ugualmente tripartita; *Violazione* si compone di tre sezioni dalla titolazione essenziale, *Il mondo, La casa, La frana*:

Il Mondo è l'esterno, l'intreccio fra le forze che incombono, estranee e minacciose, sulla realtà domestica; la Casa è l'Altrove fittizio cui affidare le proprie speranze di pace e benessere, abbandonandosi completamente alle risorse di un fantasticare che quanto più è intimo, quanto più alligna negli strati profondi della psiche individuale, tanto più si rivela comune, standardizzato, omologante. Il problema [...] è che si ha un bel daffare nel cercare di scindere le due dimensioni, non è possibile mantenerle del tutto distinte dal momento che partecipano di un sistema comune: il che sarà causa dell'inevitabile epilogo della vicenda nella terza parte, significativamente intitolata *Frana*.<sup>159</sup>

Nel corso del romanzo di Sarchi si intrecciano e si dipanano le storie di tre famiglie: i Draghi, di origine meridionale e di tipo patriarcale; i Donelli, piccolo borghesi desiderosi di realizzare il «sogno bucolico di una casa in campagna»;<sup>160</sup> infine quella socialmente deprivata di diritti di Natasha, migrante moldava che lavora a servizio presso i Draghi: la donna ospita il figlio Jon, giunto in Italia come clandestino e ridotto dal

---

<sup>157</sup> A questo proposito lo scrittore ha dichiarato: «Io sarei portato a contrapporre il concetto di forma a quello di genere. Ad esempio, il mio ultimo romanzo, *La ferocia*, usa la forma del noir senza appartenere al genere. Noi siamo abituati ad associare al genere la serialità – è il caso appunto del noir, per esempio. In altre parole il genere, per la letteratura non di consumo, è un mezzo, non un fine. È interessante come insieme di elementi predefiniti a cui attingere (nello specifico del noir, un mondo in cui il male è radicato), ma ha senso, in letteratura, solo nel momento in cui viene utilizzato per altro» Per queste osservazioni si fa riferimento ai contenuti dell'incontro che si è svolto presso la Scuola Galileiana dell'Università di Padova nel novembre 2014 nell'ambito di un ciclo di appuntamenti con gli autori dal titolo *L'ombra lunga del genere* cui ha partecipato anche Lagioia: l'intervista che lo riguarda è disponibile nel blog «laletteraturaenoi», 30 settembre 2016 al link <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/557-1%E2%80%99autore,-il-genere,-il-pubblico-intervista-a-nicola-lagioia.html> (Data Ultima consultazione 01/10/2016).

<sup>158</sup> N. Lagioia, *La ferocia*, Torino, Einaudi, 2014, p. 113.

<sup>159</sup> R. Donati, *La grande astrazione. Su "Violazione" di Alessandra Sarchi* in *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di N. Turi, Firenze, Firenze University Press, 2016, p. 170.

<sup>160</sup> G. Biondillo, *Senza riscatto* in «Cooperazione», n. 12, 20 marzo 2012 disponibile al link [http://www.alessandrasarchi.it/wp-content/uploads/2013/04/Biondillo\\_Cooperazione.pdf](http://www.alessandrasarchi.it/wp-content/uploads/2013/04/Biondillo_Cooperazione.pdf) (data Ultima Consultazione 14/09/2016).



proprietario a «una umiliante servitù psicologica».<sup>161</sup>

La tripartizione de *La ferocia* presenta titoli più complessi e modellati su un «pannello di riferimento rigidamente shakespeariano» che l'autore stesso ha indicato «per la resa artistica dei sentimenti umani. Brama di potere, gelosia, tradimento».<sup>162</sup> *Chi sa tace, chi parla non sa* è la parte del romanzo in cui, sulla scena della morte di Clara narrata in un potente esordio lynchiano in notturna, l'autore dispone l'ampio spettro dei personaggi a vario titolo implicati nel *noir*. La citazione di Edgar Allan Poe, *Divenni pazzo, con lunghi intervalli di orribile sanità mentale*, denomina invece la parte centrale dell'opera, richiamando lo stato allucinato di Michele Salvemini, figlio illegittimo di Vittorio e vera e propria chiave di volta di tutta la vicenda. La sua esistenza, mai veramente accettata dagli altri membri del clan e caratterizzata da una forma di instabilità psichica che lo rende personaggio emblematico della linea del percepire,<sup>163</sup> viene qui ripercorsa alla luce del rapporto simbiotico con la sorellastra Clara, di tre anni più grande: «Bisogna ricevere del bene per separarlo da ciò che non lo è. [...] È lei ad averlo riportato in vita»,<sup>164</sup> pensa Michele dopo la sua morte. Infine, la terza parte, intitolata *Tutte le città puzzano d'estate*, accompagna il lettore, tramite la *quête* del giovane, incredulo sul suicidio della sorella, a conoscere il degrado morale, la corruzione pubblica e l'abbruttimento umano di una città, Bari, figura dell'intera nazione e di un'epoca, la nostra.

Per ciò che concerne il trattamento del tempo, in entrambi i casi la vicenda si svolge entro l'arco ristretto di alcuni mesi: tuttavia, grazie a una serie di *flashback* - tecnica prevalente in *Violazione* - e di sovrapposizioni temporali che avvengono di continuo nella coscienza dei personaggi - espediente costitutivo de *La ferocia* -, risulta evidente che i fenomeni raccontati hanno radici lontane nel tempo. In effetti sia Primo Draghi e il padre Salvatore, che Vittorio Salvemini incarnano le figure del *self-made man* che ha costruito la sua fortuna negli anni. Fin dalle prime pagine del romanzo di Lagioia il lettore apprende che la caparbia ascesa sociale di Vittorio è stata legata al boom dell'edilizia degli anni Settanta:

L'anno prima [nel 1970] avevano portato in provincia di Taranto il concetto di villa a schiera: mentre adesso, a Santa Cesarea, stavano completando in tempi record un complesso turistico che avrebbe strappato quella zona ai secoli passati. [...] **adesso era** nel capoluogo, all'età di trentacinque anni, il socio unico di una ditta che nessuno aveva mai sentito nominare. Ma chiedete ai *bantu di Pulsano*. Prendete informazioni dagli *aborigeni di Campi Salentina*. [...] ammirate, ve ne prego, in questa parte del *Corno d'Africa*, il primo albergo dotato di campo da golf, sui cornicioni del quale, se solo non li coprisse la fioritura dei gerani, sarebbe possibile notare il bassorilievo della Salvemini Edilizia.<sup>165</sup>

<sup>161</sup> *Ibidem*. A questo proposito risulta interessante questo passaggio del romanzo: «L'ultimo giorno Primo si era rivolto a Jon, tirandolo da parte. - Siamo intesi: tu in questo posto non ci sei mai stato. Jon aveva abbassato la testa e Primo aveva aggiunto: - D'altronde, tu ufficialmente neanche esisti qui» A. Sarchi, *Violazione*, Torino, Einaudi, 2012, p. 140.

<sup>162</sup> *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellesa, cit., p. 213.

<sup>163</sup> Cfr. *Supra*, Cap. IV, 5.1

<sup>164</sup> N. Lagioia, *La ferocia*, cit., p. 203 e p. 207.

<sup>165</sup> *Ivi*, pp. 25-26.

L'orgoglio e l'assenza di scrupoli di Salvemini sono enfatizzati dal distacco ironico con cui allude a una *terra arretrata e selvaggia* «sulla quale bisognava avere il fegato di chinarsi baciandola a colpi di martello pneumatico»;<sup>166</sup> nella citazione, il punto di vista dell'imprenditore oramai settantenne sul suo passato traspare dalla deissi dell'avverbio di tempo - **adesso** - associato, in modo inusuale, all'imperfetto **era**. Lo slittamento verbale all'imperativo presente, che rimanda a un immaginario pubblico di ascoltatori, conferma la boria dell'uomo fondata sulla lunga durata del proprio impero edile costruito con ostinazione negli anni.

La storia della famiglia Draghi trae origine, invece, nel passato contadino del padre di Primo, Salvatore, emigrato dal Molise all'Emilia «per fame di soldi e perché qualcosa di più grande di lui spingeva in quella direzione».<sup>167</sup>

Salvatore non amava la terra nebbiosa in cui era immigrato, eppure era senz'altro meglio dell'altopiano secco e vuoto da cui veniva. Non amava il cemento, il ferro armato, il calcestruzzo, eppure era meglio avere a che fare con quelli che essere schiavo delle stagioni, del tempo, degli animali. [...] Senza avere studiato o girato il mondo Salvatore Draghi aveva capito che la modernità era passata ma il sogno medio degli italiani era ancora vecchio di secoli. E Salvatore Draghi li accontentava: costruiva e urbanizzava. Cemento su cemento. Fianchi, pancia, braccia di interi fiumi scavati e spolpati di sabbia per diventare edilizia privata, popolare, media, di lusso. Non più la terra gonfia di vita e di germogli, ma il gesso la calce la pietra che uniti al ferro sarebbero durati per un tempo più lungo delle esistenze umane, specie di quelle dei contadini.<sup>168</sup>

Si è, dunque, in presenza di due opere nelle quali, grazie al tema novecentesco della speculazione edilizia,<sup>169</sup> «lettori e lettrici immaginano l'erosione dell'orizzonte di senso della famiglia patriarcale»,<sup>170</sup> rappresentata rispettivamente nelle due 'saghe' dalla rovina finale dei Draghi nel caso di *Violazione* e dei Salvemini in quello di *La ferocia*.

Nell'uno e nell'altro romanzo, la mediazione narrativa è affidata a un narratore eterodiegetico che racconta attraverso l'assunzione di punti di vista variabili: infatti ogni personaggio ha diritto di far percepire la sua prospettiva. Nello stipulare il tradizionale patto autore-lettore, quest'ultimo è allora chiamato a far ricorso, per ciò che riguarda il genere, a un tipo di racconto in apparenza piuttosto tradizionale condotto da un

---

<sup>166</sup> Ivi, p. 25.

<sup>167</sup> A. Sarchi, *Violazione*, cit., p. 142.

<sup>168</sup> Ivi, pp. 143- 145.

<sup>169</sup> Cfr. I. Calvino, *La speculazione edilizia* in *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol I, Milano, Mondadori, 1991: il racconto è apparso per la prima volta nel '57 sulla rivista di letteratura «Botteghe oscure», allora diretta da Giorgio Bassani; ma sul tema si vedano anche A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009; P.P. Pasolini, *Petrolio*, Milano, Mondadori, 2005.

<sup>170</sup> A. Baldini, *Il Gattopardo di Lampedusa come saga familiare: realismo modernista ed erosione dell'orizzonte della famiglia patriarcale* in «Allegoria», cit., p. 26.

narratore in terza persona e basato sull'intreccio di storie di una o più famiglie;<sup>171</sup> tuttavia, poiché «la storia e il mondo [sono] raccontati da una pluralità di punti di vista, nessuno dei quali [riesce] a imporre un orizzonte ulteriore e dominante»,<sup>172</sup> le strategie narrative impiegate possono essere accostate a quelle modalità di ritorno al realismo nella narrativa contemporanea descrivibile come «neomodernismo».<sup>173</sup>

Se, per ciò che concerne le forme, *Violazione* e *La ferocia* mostrano significative affinità, piuttosto diversi sono i modelli cui Sarchi e Lagioia guardano. La prima, più legata alla sua formazione artistica, aveva proposto per il romanzo, in sede editoriale, un titolo di tipo pittorico – *Paesaggio italiano con animali* – allusivo del rapporto uomo–natura trattato, fin dalla citazione in esergo, in termini leopardiani:

NATURA Così fugge lo scoiattolo dal serpente a sonaglio, finchè gli cade in gola da se medesimo.  
Io sono quella che tu fuggi.  
ISLANDESE La Natura?  
NATURA Non altri.<sup>174</sup>

I leopardismi presenti nel romanzo<sup>175</sup> si amplificano grazie ai riferimenti a un altro scrittore marchigiano attento alla riflessione sul rapporto naturale-artificiale: Paolo Volponi. Il nome dell'urbinate viene citato esplicitamente per ribadire il «rapporto fallimentare dell'uomo con il territorio»,<sup>176</sup> centrale nel romanzo:

nel suo ufficio sono ingialliti, come accade alla carta dei giornali, e risultano ormai quasi illeggibili, un paio di articoli di Paolo Volponi usciti sul “Corriere della Sera” tra la metà degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta, non si decide a staccarli dal foglio di sughero su cui li aveva appesi, insieme a qualche cartolina, molti promemoria, una fotocopia del protocollo di Kyoto. La chiama la parete ideale, è alle sue spalle, a volte lo sostiene, più spesso gli ricorda molte battaglie perse o mai veramente iniziate e forse per questo ancora più frustranti. L'ecologia è una battaglia persa. Il verde è un'illusione.<sup>177</sup>

Del resto, *I cinque pini*, il nonluogo sui calanchi appenninici su cui Draghi ha realizzato un'azienda agricola che «mercifica il desiderio di Natura e insieme permette di drenare i fondi neri sfruttando la rincorsa al

<sup>171</sup> Cfr. Ivi, pp. 40-43.

<sup>172</sup> Ivi, p. 48.

<sup>173</sup> R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005, pp. 67-79 e Id., *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini-M. Tortora, Liguori, Napoli, 2012, pp. 3-12.

<sup>174</sup> A. Sarchi, *Violazione*, cit., citazione posta in esergo.

<sup>175</sup> Cfr. in particolare Ivi, pp. 208-209 e p. 212. Si veda a questo riguardo E. Vignali, *Nel nome di Volponi. Scrittori italiani di oggi tra letteratura e impegno civile* in *Volponi estremo* a cura di S. Ritrovato-T. Toracca-E. Alessandrini, Pesaro, Metauro, pp. 447-460.

<sup>176</sup> Cfr. E. Zinato-A. Grandelis-M. Marsilio, *La dicibilità dei non-luoghi: ipotesi e prospettive di ricerca sulle rappresentazioni narrative dello spazio negli anni Zero (Lagioia, Falco, Sarchi)*, cit.

<sup>177</sup> A. Sarchi, *Violazione*, cit., pp. 70-71.

mercato biologico»<sup>178</sup> ha tutte le caratteristiche di un volponiano «pianeta irritabile». <sup>179</sup> In una delle sequenze maggiormente allegoriche del romanzo, la terra retrostante il rustico in vendita nella tenuta di Draghi si anima e si ribella all'abuso idrogeologico:

Non c'erano altre definizioni: era fango, e quello sembrava proprio il punto in cui ce n'era il maggior deposito. Altrove vene ferrose e arenarie tingevano di giallo e arancione la terra dando l'idea che fosse meno incline a impregnarsi d'acqua, ma lì era proprio livida.

Primo stava per riaccendere la ruspa e andarsene quando sentì uno scricchiolio, non localizzato ma esteso. Si fermò, aspettò cinque minuti, si disse che doveva essere un fischio dell'autostrada spinto fin lì dal vento. [...] Una striscia di polvere si era alzata e rotolava su se stessa, correva lungo tutta l'estensione della terra su cui aveva lavorato. Sotto c'era un rivolgimento, come se un'enorme talpa stesse scavando un tunnel a gran velocità. Era un'onda che si propagava increspando e smottando: era una frana.<sup>180</sup>

Mentre i modelli di Sarchi sono preminentemente letterari, Lagioia «dialoga molto con gli sguardi, i tagli di luce, il montaggio allucinato dei film di David Lynch»;<sup>181</sup> basti pensare all'incipit de *La ferocia* - di cui si riporta un ampio campione testuale - che sembra «ricalcare le cupe atmosfere di *Twin Peaks*, e più precisamente la fuga disorientante di Ronette Pulaski, lei pure nuda e coperta di sangue, lungo i binari della ferrovia».<sup>182</sup>

Una pallida luna di tre quarti illuminava la statale alle due del mattino. La strada collegava la provincia

---

<sup>178</sup> Cfr. E. Zinato-A. Grandelis-M. Marsilio, *La dicibilità dei non-luoghi: ipotesi e prospettive di ricerca sulle rappresentazioni narrative dello spazio negli anni Zero (Lagioia, Falco, Sarchi)*, cit.

<sup>179</sup> «La nostra storia recente di saccheggio del territorio e di fine delle prospettive progettuali è qui raccontata entro una più alta prospettiva filosofica, per verificare il binomio natura / civiltà nella spirali della “seconda natura”. Se il vero protagonista è il “pianeta irritabile” [...] vanno valorizzate in primo luogo [...] le sequenze descrittivo-cogitative» E. Zinato, *Alessandra Sarchi, “Violazione”* in «Allegoria», XXIV, 2012, n. 65-66, p.319 disponibile anche nel blog della scrittrice «Alessandra Sarchi. Archivio di scritture» al link seguente: [http://www.alessandrasarchi.it/wp-content/uploads/2014/11/Zinato\\_Allegoria.pdf](http://www.alessandrasarchi.it/wp-content/uploads/2014/11/Zinato_Allegoria.pdf) (Data Ultima Consultazione 25/09/2016)

<sup>180</sup> A. Sarchi, *Violazione*, cit., pp. 182-183.

<sup>181</sup> D. Brogi, *Nicola Lagioia – La ferocia* in «Allegoria», XXVII/2015, n.71-72, p. 315 disponibile anche al link seguente [www.allegoriaonline.it/index.php/120-tremila-battute/71/872-nicola-lagioia-la-ferocia](http://www.allegoriaonline.it/index.php/120-tremila-battute/71/872-nicola-lagioia-la-ferocia) (Data Ultima Consultazione 26/09/2016). La medesima affinità con le atmosfere dei film di Lynch viene notata anche da S. Costantino-C. Impellizzeri-M. Mongelli-C. Panichi, #*Strega 2015, Nicola Lagioia, La ferocia*, cit.: «Il ritrovamento del corpo della donna innesca quindi un'indagine volta a rivelare la faccia oscura e feroce dell'elegante borghesia barese: proprio come nel famoso refrain lynchiano degli anni 90, “Chi ha ucciso Clara Salvemini” è la domanda che tiene il lettore incollato al filo della narrazione. E, proprio come Laura Palmer, Clara incarna quella potente e inquietante ambiguità che la fa vittima e immagine del male». Rispetto a questi rilievi critici lo stesso autore ha dichiarato, prendendo le distanze non tanto dal regista di *Twin Peaks*, quanto piuttosto dalle «parafrasi» che ne sono seguite: «l'idea che le serie tv siano la nuova letteratura, perché avrebbero una temporalità non letterale, è ridicola, sono cose che la letteratura e il cinema fanno da secoli. Per *Twin Peaks* è diverso, si vede l'occhio dell'artista, lì, e le stranezze che si possono trovare in altre serie sono episodiche, non sistematiche come nel lavoro di Lynch. Le serie televisive che girano oggi sono come la parafrasi di *Twin Peaks*: per quanto estreme, mantengono un fondo di ragionevolezza che gli impedisce di avvicinarsi alla vertigine che crea Lynch» in *L'autore, il genere, il pubblico. Intervista a Nicola Lagioia*, «laletteraturaenoi», 30 settembre 2016, <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/557-1%E2%80%99autore,-il-genere,-il-pubblico-intervista-a-nicola-lagioia.html> (Data Ultima consultazione 01/10/2016).

<sup>182</sup> S. Costantino-C. Impellizzeri-M. Mongelli-C. Panichi, #*Strega 2015, Nicola Lagioia, La ferocia*, cit.

di Taranto a Bari, e a quell'ora era di solito deserta. Correndo verso nord la carreggiata entrava e usciva da un asse immaginario, lasciandosi alle spalle uliveti e vitigni e brevi file di capannoni simili a aviorimesse. Al chilometro trentotto compariva una stazione di servizio. Non ce n'erano altre per parecchio, e oltre al self-service erano da poco attivi distributori automatici di caffè e cibi freddi. Per segnalare la novità, il proprietario aveva fatto piazzare uno sky dancer sul tetto dell'autofficina. Uno di quei pupazzi alti cinque metri, alimentati da grossi motori a ventola. Il piazzista gonfiabile ondeggiava nel vuoto e avrebbe continuato a farlo fino alle luci del mattino. Più che altro dava l'idea di un fantasma senza pace. [...] Tra quegli spazi si muovevano gli animali notturni. Gli allocchi tracciavano nell'aria lunghe linee oblique. Planavano fino a sbattere le ali a pochi palmi dal suolo, in modo che gli insetti, spaventati dalla tempesta di arbusti e foglie morte, venissero allo scoperto decretando la propria stessa fine. Un grillo disallineava le antenne su una foglia di gelsomino. E impalpabile, tutt'intorno, simile a una grande marea sospesa nel vuoto, una flotta di falene si muoveva nella luce polarizzata della volta celeste. [...] Fu sullo sfondo dell'impalpabile nuvolaglia grigio-verde che la ragazza fece il suo ingresso nel giardino. Era nuda, e pallida, e ricoperta di sangue. [...] Avanzava un passo dietro l'altro – lenta, barcollante, tagliando il prato in due. [...] La carnagione chiara metteva in evidenza le strisciate lungo le gambe, mentre le ecchimosi su fianchi, braccia e fondoschiena, simili a macchie di Rorschach, sembravano raccontare tutta una vita interiore attraverso la superficie. Il volto gonfio, le labbra solcate da un profondo taglio verticale. [...] Due fari illuminarono il profilo femminile, e finalmente gli occhi della ragazza si rispecchiarono nello sgomento di un altro essere umano.<sup>183</sup>

Tuttavia, oltre alla trasposizione 'su carta' della «vertigine di Lynch»,<sup>184</sup> Lagioia ha ribadito, a proposito del romanzo, anche i suoi debiti con modelli letterari molto diversi tra loro: Fedor Dostoevskij, Emily Brontë e Federico De Roberto.<sup>185</sup> In effetti, se la rovina della famiglia Salvemini può ricordare la decadenza degli Uzeda, Michele appare una sorta di idiota dostoevskiano la cui temuta ricomparsa nel nucleo familiare «imprime l'accelerazione decisiva al naufragio dei vari membri del clan»:<sup>186</sup>

Michele non rimaneva mai a dormire. [...] A Vittorio sarebbe piaciuto sapere quali urgenze lo richiamassero nella capitale. Non si trattava di un professionista di successo come Ruggero. Dire "Lavora a Roma" era un sistema per sbarazzarsi della curiosità dei conoscenti. A trentatré anni Michele a Roma si arrangiava. Scriveva su giornali che dopo un mese erano chiusi o si dimenticavano di lui, segno che allontanarsi da Bari non aveva risolto ogni problema come avrebbero voluto gli psichiatri. [...] Vittorio scorgeva la pretesa di un dovere di preservazione. Di preservare *loro*. Come se ritrovarsi intorno a un tavolo con Michele li esponesse non tanto all'imbarazzo ma al pericolo. Erano ancora pronti a saltare giù dal letto al suono di una trave che crolla divorata da un incendio

<sup>183</sup> N. Lagioia, *La ferocia*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 5-8.

<sup>184</sup> *L'autore, il genere, il pubblico. Intervista a Nicola Lagioia* in «daletteraturaenoi», 30 settembre 2016, cit.

<sup>185</sup> «Tra i miei modelli, invece, devo menzionare decisamente Dostoevskij ed Emily Brontë, anche se non so se traspare alla lettura. [...] Invece alcuni recensori, con la scusa che il libro parla della rovina di una famiglia, ne hanno parlato come de "I Buddenbrock pugliese" ma [...] più che i Buddenbrock [...] direi gli Uzeda de *I vicerè*. Anche De Roberto, in effetti, è un'ispirazione» *Ibidem*.

<sup>186</sup> L. Marchese, *Nicola Lagioia-La ferocia* in «L'Indice dei libri del mese», XXXI, 2014, n. 12, p. 19 disponibile anche al link <http://www.lindiconline.com/letture/narrativa-italiana/la-ferocia-nicola-lagioia/> (Data Ultima Consultazione 15/09/2016).

appiccato al soggiorno?<sup>187</sup>

Per passare dal piano delle forme a quello dei temi, la rappresentazione dello spazio mutato avviene, nella coppia di romanzi, soprattutto mediante il motivo dell'attraversamento di spazi urbani e periferici visti per lo più dall'abitacolo dell'automobile, «sistema di percezione e appropriazione dello spazio, calco negativo della morfologia umana, protesi corporea a cui sono simbolicamente legate le grandi trasformazioni della natura in artificio».<sup>188</sup>

Non è forse casuale che, ne *La ferocia*, l'*outsider* Michele si sposti a piedi o con i mezzi pubblici, ricomponendo i pezzi del suo personale puzzle investigativo e pensando alla sua gatta perduta, una delle presenze animali che costituiscono una costante di assoluto rilievo del romanzo:

Sul regionale, Michele si addormentò. Alle dieci di sera era di nuovo a Bari. Uscì dal sottopasso. Camminò per via Capruzzi. Non poté fare a meno di immaginare la scena che gli aveva descritto il giornalista. Sua sorella e Costantini scendevano dall'auto e scomparivano nella bocca di una fogna. Vide un'ombra in movimento sotto la Punto parcheggiata, pensò alla gatta. [...] Sentiva muoversi i mille pezzi del discorso. Limatura di ferro su un foglio sotto cui venga messa una calamita.<sup>189</sup>

Al contrario, i personaggi complici degli affari illeciti di Vittorio attraversano Bari sfrecciando con le loro automobili. In particolare, vista dalla fuoriserie di Ruggero Salvemini, il primogenito vicedirettore dell'Istituto Oncologico della città, la periferia è un territorio popolato da prostitute e caratterizzato da spazi anonimi e spesso degradati; tuttavia le stazioni di servizio, i centri commerciali, i capannoni chiusi, le aree di sosta diventano punti cardinali di una mappa mentale che orienta nel nonluogo della «città sequenza»:<sup>190</sup>

Su via Fanelli, di nuovo in auto con il geometra, Ruggero provò a ricomporre le sensazioni. [...] Superarono anche il concessionario di automobili, la pompa di benzina. Le due puttane erano sempre lì. Ruggero strinse il volante. Resistette alla tentazione di svoltare all'improvviso per travolgerle.

[...]

Dopo mezz'ora superò il distributore della Texaco. I capannoni delle Officine Calabrese. Il vecchio bowling chiuso da anni col gigantesco birillo arrugginito che sporgeva sulla strada. Così si rese conto di aver sbagliato direzione.<sup>191</sup>

Anche il centro storico manifesta i segni tangibili di una crisi che, rispetto ai 'mirabili' anni Ottanta – già

---

<sup>187</sup> N. Lagioia, *La ferocia*, cit., pp. 28-29. La parte finale della citazione allude a un fatto che verrà narrato nel romanzo poche pagine oltre relativo all'incendio appiccato alla villa dall'adolescente Michele, una notte di molti anni prima, come ripicca per essere stato sottoposto alla visita di uno psichiatra: Cfr. Ivi, pp. 36-39.

<sup>188</sup> E. Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, Padova University Press, 2012, p. 18.

<sup>189</sup> N. Lagioia, *La ferocia*, cit., p. 298.

<sup>190</sup> Cfr. P. Perulli, *Visioni di città. Le forme del mondo spaziale*, Torino, Einaudi, 2009.

<sup>191</sup> N. Lagioia, *La ferocia*, cit., pp. 138-140 e p. 333.

rappresentati da Lagioia in *Riportando tutto a casa* -<sup>192</sup> ha nettamente ridimensionato lo stile di vita dei cittadini:

Mezz'ora dopo Ruggero sfrecciava per le vie di Bari a bordo della sua Bmw decappottabile. Imprecava. Tirò un pugno sul volante. A sinistra svettava lo Sheraton. Sul lato opposto scorrevano i condomini del quartiere [...] Trent'anni prima, attraversando Bari, il senso di abbondanza era tangibile. Le vetrine delle boutique lucidate tre volte al giorno. Le terrazze disegnate nei ricchi cieli estivi dove il verde delle felci sembrava ardere di vita propria. Molte di quelle saracinesche adesso erano chiuse, o arrugginite. Le strade mezze rotte. Così, pensò Ruggero, questa volta la minaccia è vera.<sup>193</sup>

Per quanto riguarda *Violazione*, lo spazio periurbano che Primo Draghi osserva dal finestrino della sua automobile, mentre si reca all'ospedale dove il padre sta morendo, rappresenta uno squarcio emblematico della contemporanea e informe megalopoli padana:<sup>194</sup>

La tangenziale sembra fatta apposta per innervosire, si dovrebbe filare e invece ci si incaglia con l'impressione di girare su se stessi, mentre la città rimane immobile, irreali, troppo vicina, o troppo lontana. I metri di asfalto che ha davanti assomigliano a certe vene ostruite che cedono e non tengono, come le arterie nere di suo padre. Viene spontaneo girare la testa altrove.

Primo guarda dal finestrino e compila un elenco di quello che vede. Ai lati, la strada è stipata dall'edilizia recente con qualche pretesa, cancelli-giardinetti-balconcini, o da quella dichiaratamente bassa, alluminio-anodizzato-antenne-ad-ogni-finestra, muri che corrono senza sosta per parallelepipedi di cemento, e poi enormi centri commerciali ancorati al suolo come scarabei dalla corazzata lucida sotto il sole. Depositi di caravan, autonoleggi, tende stese ad asciugare e impregnarsi di polveri sottili, monossido di carbonio, piombo, benzene, insomma tutta la varietà degli idrocarburi combustibili, che danno quella patina giallognola e grigia all'aria. Alla fine dell'elenco nulla è cambiato, per colpa dei continui rallentamenti lo scenario è sempre lo stesso. [...] di giorno sei obbligato a guardare l'asfalto che cede, le strisce che andrebbero ridisegnate, modelli d'auto appena lanciati sul mercato, l'*Holiday Inn* costruito di fianco a un fienile che è diventato agriturismo e si chiama, chissà perché, *Siesta*.<sup>195</sup>

<sup>192</sup> A proposito dell'edonismo caratterizzante gli anni Ottanta, uno dei passaggi più significativi del romanzo è rappresentato dall'insolito dopo festa che si svolge a bordo dello yacht ormeggiato al largo di Bari dopo la cena in onore degli ottanta anni di attività del prestigioso studio legale di Lombardi, padre di Vincenzo: «Questa, che non era neanche un'orgia ma un semplice restare nudi come vermi sulla coperta di uno yacht sorseggiando un aperitivo analcolico, era un'abitudine a cui alcuni frequentatori del Circolo si dedicavano saltuariamente per un motivo mai del tutto dichiarato: se per emulare le leggende che in quegli anni circondavano le vacanze estive dell'avvocato Agnelli [...], o per un bisogno di esplicitzza da contrapporre a una vita spesa a manovrare tra luci e ombre, o per una bizzarra liturgia che, se solo fosse stato possibile, li avrebbe portati a liberarsi anche delle ossa e dell'intero corpo perché il lato spirituale del potere risaltasse meglio.» N. Lagioia, *Riportando tutto a casa*, cit., pp. 291-292.

<sup>193</sup> N. Lagioia, *La ferocia*, cit., pp. 130-131.

<sup>194</sup> Sull'argomento si vedano in particolare i seguenti interventi: D. Papotti, *Abbondanza di spazi e carenza di luoghi: riflessioni introduttive sul rapporto fra narrativa e identità territoriale*, G. Valdemarca, *Le città invivibili. Visioni di zone industriali* e F. Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco* in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, a cura di D. Papotti-F. Tomasi, cit., rispettivamente pp. 25-31; pp. 81-89; pp. 91-111.

<sup>195</sup> A. Sarchi, *Violazione*, cit., pp. 18-19. Da notare come, tra le tante cose osservate da Draghi lungo la tangenziale, figurino una lunga serie di rifiuti, simile a quella che anche Simona Vinci inserisce nel suo romanzo *Strada provinciale tre*. Cfr. *Supra*, cap. V, 2.1.

Il tema della mutazione dello spazio si ripropone nel romanzo di Sarchi anche nel motivo della ricerca di un rustico fuori città, ambita merce-feticcio, da parte di Alberto e Linda Donelli; per quanto questi si considerino «due persone ragionevoli»,<sup>196</sup> colte, progressiste, il loro sogno, una casa nel verde, è la risposta «a un atavico istinto di fuga»:<sup>197</sup>

Fuga a perduto da un Mondo sull'orlo del collasso in direzione di una Casa dove potersi isolare, nella speranza di sottrarsi al proprio catastrofico presente [...] per coltivare, insieme col proprio *jardin* [...] anche l'illusione di un'esistenza migliore, fisicamente e psichicamente "sostenibile".<sup>198</sup>

La loro ricerca è, inoltre, sintomo del rapporto schizofrenico che l'uomo intrattiene con il territorio e, soprattutto, di un'ambigua riconfigurazione della relazione centro-periferia nell'attuale *sprawl urbano*.<sup>199</sup> Nel romanzo è Linda a sentire la frustrazione della vita cittadina priva di spazi verdi dove far crescere i figli;<sup>200</sup> è lei a convincere il marito, più riottoso a tornare in campagna dopo esserci cresciuto,<sup>201</sup> del bisogno di passare dall'appartamento a una casa circondata da «tanta natura»:<sup>202</sup>

Linda si spostò in soggiorno. Sprofondò sul divano guardando il soffitto. Di quanti metri quadrati ha bisogno l'*Homo Sapiens* per vivere dignitosamente? Facciamo trenta a testa. Loro erano in quattro, gli ottanta metri quadrati dell'appartamento, più i cinque del terrazzino, incitavano alla regressione cavernicola, Linda non aveva dubbi. Gli oggetti e lo spazio cospiravano e lanciavano mute denunce: era tempo di trovare una casa nuova. Una casa nel verde, fuori città, con tanto spazio dentro e fuori, con tanta natura.<sup>203</sup>

Dal suo punto di vista il giardino non rappresenta «un capriccio, ma una necessità, anzi [...] una missione,

---

<sup>196</sup> Ivi, p. 69.

<sup>197</sup> R. Donati, *La grande astrazione. Su "Violazione" di Alessandra Sarchi in Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di N. Turi, cit., p.173.

<sup>198</sup> Ivi, p. 172.

<sup>199</sup> F. Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne 'L'ubicazione del bene' di Giorgio Falco in La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, a cura di D. Papotti-F. Tomasi, cit., pp. 91-93

<sup>200</sup> «La ricerca del verde in città era diventata una di quelle missioni fallimentari e deludenti che fin dai primi mesi aveva contrassegnato il suo nuovo ruolo di mamma, quanto il cambio dei pannolini e la più gratificante urgenza delle poppate. Bisognava trovare del verde sotto cui sostare con il passeggino, e più tardi avrebbe cercato il verde in cui lasciare andare Filippo con il triciclo e poi con la bicicletta. [...] Mentre Filippo cresceva, Linda metteva a fuoco il problema e riabilitava il mondo vegetale nella scala dell'essere. Ci volevano alberi, ci volevano prati, ci voleva un giardino» A. Sarchi, *Violazione*, cit., p. 63.

<sup>201</sup> «Alberto ama la città, l'ordine perentorio e circolare dei viali, l'ombra degli ippocastani secolari fusa a quella dei palazzi, il reticolo di pietre che attestano fatica e determinazione, la sopravvivenza delle torri che erano state forme di esaltazione, di spregiudicatezza e potere. Il verde nella testa di Alberto si mescola al concetto indefinito di campagna, al ricordo tedioso dell'infanzia trascorsa in una provincia in cui a fargli compagnia nei pomeriggi estivi erano le bisce d'acqua nei canali» Ivi, p. 65.

<sup>202</sup> Ivi, p. 54.

<sup>203</sup> Ivi, p. 53-54.



come andare in bicicletta anziché in auto»<sup>204</sup> anche a costo di moltiplicare, ipocritamente, l'uso di quest'ultima. Infatti, se i centri storici sono divenuti soprattutto luogo di transito e di lavoro e se «le crescenti moltitudini di individui a basso reddito vengono sistematicamente segregate nei quartieri-dormitorio [...] nelle pianure»,<sup>205</sup> abitare in collina diventa una scelta di nicchia, per la quale si è disposti a pagare lo scotto dell'attraversamento quotidiano di nonluoghi come tangenziali e periferie:

In collina ci abitano solo i ricchi che possono permettersi il lusso della campagna affacciata sulla città, e la benzina per fare avanti e indietro quattro volte al giorno, come minimo.<sup>206</sup>

Questa critica constatazione è affidata, nel romanzo, a un rappresentante della comunità *Mondoverde*, seguace della religione *sikh*, bizzarramente impegnato con i compagni nella cura di alcuni alberi da frutto al suono della musica di Bach. L'inusuale incontro con l'uomo dal turbante arancione avviene una domenica mattina sulle colline bolognesi dove i Donelli si recano per visitare il rustico finalmente individuato da Linda. L'uomo viene rubricato mentalmente da Alberto, impiegato nel settore ambientale della Regione, come un fascio di antinomie:

Alberto ricordava una pratica transitata sulla sua scrivania, per conoscenza, dagli uffici comunali e regionali. Gestione degli spazi pubblici da parte dei cittadini, associazioni ambientaliste no-profit ecc. In teoria si tratta di alleati del suo mestiere, in pratica sono varianti antropologiche spesso molto diverse tra di loro, interessanti, non facili da collocare.<sup>207</sup>

Le contraddizioni insite in questo nonluogo collinare, apparentemente idillico, sono dunque molteplici: oltre al farisaico pendolarismo automobilistico e alla falsa coscienza dei “contadini della domenica”, ci sono anche quelle di un'azienda ‘bio’ - paradigma di quelle spuntate negli ultimi venti-trent'anni sul territorio nazionale - che di biologico ha ben poco. Se Genny, la moglie di Primo Draghi, aveva insistito per dar vita a una fattoria ‘verde’ sfruttando gli incentivi statali,<sup>208</sup> Berenice, la madre dell'uomo, vi perpetua la sua occupazione preferita

---

<sup>204</sup> Ivi, p. 54.

<sup>205</sup> R. Donati, *La grande astrazione. Su “Violazione” di Alessandra Sarchi* in *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di N. Turi, cit., p. 166. Poche righe dopo Donati conclude: «In questa prospettiva *Violazione* appare, in primo luogo, come un romanzo di opposti flussi sociali: al moto centripeto che segnò le fortunate, e ‘progressive’, sorti della famiglia Draghi del Dopoguerra – movimento che continua oggi altrove, soprattutto nei paesi del cosiddetto terzo Mondo – si contrappone l'attuale movimento centrifugo dei Donelli, figli della cultura urbana post-industriale, *ecologically oriented people* un po' snob e un po' ipocritamente soddisfatti del proprio stile di vita ‘a impatto zero’».

<sup>206</sup> A. Sarchi, *Violazione*, cit., p. 102.

<sup>207</sup> Ivi, p. 100.

<sup>208</sup> «Eppure era stato lei a volerlo. Ricorda il giorno in cui a pranzo, loro due soli, aveva esordito dicendo che erano previsti molti aiuti economici e sgravi fiscali per chi faceva produzione biologica. Primo le aveva risposto secco che i piani erano di urbanizzare, trasformando in abitazioni tutto quello che attualmente era accatastato a magazzino e deposito agricolo. Da dove spuntava questa storia della fattoria biologica? [...] Esasperata, Genny aveva fatto ricorso a tutta la propria capacità di persuasione nonché al pragmatismo da contabile [...] per spiegarli che non solo andava

in «maniera trionfante e diabolica»:<sup>209</sup>

Quando Genny le faceva notare che usava troppi diserbanti, alzava le spalle, borbottava in dialetto. [...] per nulla al mondo si sarebbe rassegnata a far convivere i suoi pomodori, la sua insalata e le sue patate con infestanti, talpe, tafani e lombrichi. Se erano venuti via dal Molise perché volevano il progresso, non si poteva tornare indietro. Non aveva certo intenzione di rimettersi carponi, come nell'orto di suo padre a intrecciare le dita con carughe e parassiti. Sulle scansie del portico i barattoli di disinfestanti erano allineati come trofei, senza un filo di polvere, con le etichette belle in vista, pronti all'uso.<sup>210</sup>

L'incompatibilità tra i prodotti chimici riposti nella rimessa de *I cinque pini* e un tipo di produzione biologica certificata salta subito agli occhi di Alberto,<sup>211</sup> il personaggio cui Sarchi attribuisce, grazie a una professione 'contigua' alla sensibilità ambientalista, una piena capacità disvelante rispetto alle contraddizioni della tenuta. È lui, infatti, a scoprire che vi sono stati compiuti gravi abusi edilizi, anche se questo non tratterà lui e Linda dall'acquisto del rustico.<sup>212</sup> Infatti l'uomo vive con forte disincanto gli ideali ecologisti del passato e le cocenti delusioni professionali e il rustico diventa allora un motivo di riscatto privato, a fronte dell'atteggiamento passivo e acquiescente adottato nella vita professionale:

Alberto asseconda Linda perché in fondo spera che questa sia l'occasione privata di una rivincita sulle sconfitte incassate sul lavoro. [...] Il verde a un certo punto è diventato un'idea astratta. Una questione politica e professionale. Lavora nel settore ambiente della Regione, si occupa dello stoccaggio e dello smaltimento dei rifiuti, in maniera tangenziale anche della sperimentazione di energie alternative [...]. In pratica [...] ha a che fare con agricoltori che vogliono convertire i terreni coltivabili al fotovoltaico, appalti irregolari alle ditte di smaltimento, sette ecologiste che reclamano diritti su terreni e boschi, infrastrutture che seccano falde idriche, nonché quel noto giro di Tir che dalla Campania transita in Emilia e trova destinazione in Veneto, poi di nuovo verso l'Est oltre le Alpi, trasportando materiale in decomposizione e veleni.<sup>213</sup>

---

di moda l'agricoltura biologica, ma che sotto questo pretesto avrebbero potuto finanziare la loro attività edilizia, riciclando il nero che ne derivava» Ivi, p. 75.

<sup>209</sup> Ivi, p. 43.

<sup>210</sup> *Ibidem*.

<sup>211</sup> Cfr. Ivi, pp. 116-117. Ma anche a Jon, che in Romania studiava Agraria, la presenza di sostanze chimiche pericolose per l'ambiente non sfugge: «con Jon la vedova Draghi si era proprio sfogata. Per prima cosa aveva voluto mostrargli il suo arsenale, una batteria di prodotti che esibivano, nelle indicazioni in basso, il simbolo nero su campo rosso dei pesci asfissati e dei piccoli teschi stilizzati. Davanti alla faccia perplessa di Jon, Berenice era andata subito al sodo.» Ivi, p. 44.

<sup>212</sup> «Safari gli apre le porte del network, clicca su Google, scende a Google Earth [...] In realtà appaiono immagini con la data di due anni prima e Alberto all'inizio fa fatica a raccapezzarsi. [...] Come hanno fatto a costruire una stalla dove prima c'era un fiume? [...] L'unica possibilità che Alberto riesce a concepire è che abbiano interrato l'ansa, l'abbiano ricoperta, incubata e ci abbiano costruito sopra. [...] Come è stato possibile, come hanno ottenuto i permessi? In un'area geologicamente protetta come quella, con l'occhio della forestale in teoria allertato, con vincoli sul terreno inamovibili? [...] Dunque la stalla è un abuso, un enorme abuso» Ivi, pp. 152-153.

<sup>213</sup> Ivi, p. 70. Cfr. anche pp. 208-209.

L'atteggiamento predatorio dell'uomo sulla natura è dunque ben rappresentato in *Violazione* tramite molteplici motivi: il titolo stesso fa riferimento a una serie di soprusi che nel romanzo si perpetrano, sia nei confronti della natura, sia rispetto agli uomini. Inoltre l'autrice mette a nudo con lucidità gli esiti inevitabilmente tragici tanto del cinismo egotico quanto dell'ingenuità ipocrita dei personaggi chiave del libro:

Facendo ricorso a una ben calcolata dose di «ironia disvelante», Sarchi costruisce il romanzo in modo che le due forze antagonistiche si fronteggino in campo aperto, senza tuttavia risolvere la vicenda in una manichea contrapposizione tra eroi e antagonisti: il solo portatore di uno sguardo etico [...] è un personaggio “terzo”, il giovanissimo stalliere moldavo Jon.<sup>214</sup>

La natura etologica dei rapporti umani è, invece, il nucleo portante del romanzo di Lagioia dove la naturale sopraffazione del più forte sul più debole fa mettere in campo a Vittorio Salvemini tutti i mezzi leciti e, ancor più, illeciti, per la realizzazione del suo ambizioso progetto edilizio, la costruzione sul Gargano del villaggio turistico *Porto Allegro*:

La vicenda di Porto Allegro era da antologia. Quando il sindaco di Sapri Garganico e il suo assessore all'urbanistica lo avevano accolto tra gli stucchi della sala comunale, Vittorio ignorava se ai loro occhi lui rappresentasse il rilancio del turismo o l'ultima spiaggia per evitare il fallimento. [...] Non sapeva se quei 170 ettari di pineta costiera fossero soggetti a vincolo. Lo certificava il sindaco e tanto bastava.<sup>215</sup>

Intorno al piano insorgono tuttavia gravi ostacoli legati a un traffico di rifiuti tossici interrati proprio là dove Salvemini sta per costruire: l'abuso, in procinto di essere denunciato pubblicamente grazie alle rilevazioni dell'Arpa e ai rapporti trimestrali della Lipu, minaccia di far porre l'intera area sotto sequestro e di mettere a repentaglio la stabilità economica complessiva della Salvemini Edilizia. Vittorio affronta l'intricata faccenda con la consueta determinazione, in nulla piegato dalla contestuale, e poco chiara, morte della figlia. L'uomo manovra, ricatta, corrompe: è ancora «una volpe affamata davanti a un branco di conigli».<sup>216</sup> Il padre costringe anche Ruggero, reso rabbioso dall'imbarazzante collusione pretesa dall'uomo negli anni, a fare da intermediario con il direttore tecnico dell'Arpa. Questi chiede in cambio una cospicua tangente e insinua nel figlio il sospetto che la posta in gioco sia particolarmente alta:

Si sa cosa succede da un po' di tempo nella zona. Questo monitoraggio farà saltare il tappo. L'altro giorno ci è arrivato il rapporto trimestrale della Lipu. Il direttore generale ha fatto il diavolo a quattro per convincerli ad aspettare. Ci sarà una pubblicazione congiunta dei documenti. [...] Sì, certo [...]

---

<sup>214</sup> R. Donati, *La grande astrazione. Su "Violazione" di Alessandra Sarchi in Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di N. Turi, cit., p. 166.

<sup>215</sup> N. Lagioia, *La ferocia*, cit., p. 116.

<sup>216</sup> Ivi, p. 404.

tu fai l'oncologo, non ne sai niente. Tuo padre però su queste cose è informato. Chiedi e ti sarà detto.<sup>217</sup>

Infine, in entrambi i romanzi la rappresentazione dello spazio mutato comprende gli esseri viventi che lo abitano: gli animali assumono in tal modo un valore allegorico, istituendo nessi solidali o oppositivi con i personaggi e, in particolar modo, con quelli caratterizzati da una dimensione di naturalità e vitalità creaturale, Jon in *Violazione* e Michele in *La ferocia*. Come è stato rilevato, le figure animali sono fittamente presenti nella narrativa italiana del secondo Novecento:

I connotati animaleschi sono, da sempre, la corporeità minacciata, l'astuzia aggressiva o difensiva, gli appetiti e gli istinti: [...] possono immettere nei testi temi e motivi antropologici e simbolici. Sul piano dei generi letterari e delle strategie retoriche, le presenze animali possono conservare, in tal modo, anche in epoca moderna, tracce delle funzioni specifiche [dell'] *exemplum*.<sup>218</sup>

Con una funzione analoga esse si manifestano anche nella coppia di romanzi del nuovo millennio; in *Violazione* gli animali prendono la forma di «misteriose e volatili apparizioni»<sup>219</sup> visibili unicamente a Jon, dal momento che solo in lui «sopravvive, nonostante la sua enorme vulnerabilità, sufficiente capacità di vedere».<sup>220</sup> È il giovane moldavo a mostrare all'incredula Teresa, la primogenita di Draghi, i rami spezzati dalle corna dei cervi e dei daini e le tracce fecali dei lupi, tornati inaspettatamente sulla terra innevata della tenuta.<sup>221</sup> È lui a scorgere, nel buio della sera, una volpe accanto al cassonetto della spazzatura.<sup>222</sup> Quello che colpisce, nel personaggio tratteggiato da Sarchi, non è solo un'antica consuetudine a trattare con le bestie domestiche derivatagli dalla frequentazione del padre veterinario;<sup>223</sup> si tratta, piuttosto, di un'empatia dovuta a quella sua 'naturalità' che gli animali sembrano percepire:

Il rumore di un'imposta all'ultimo piano provocò un'onda in mezzo all'erba alta. Linda cercò di indovinare la natura del verde in movimento. Due occhi, lucidi e vicini, la inquadrarono, riconobbero la sua presenza, si limitarono a rifletterla, come l'acqua pulita che si fa specchio. Il collo muscoloso di un cervo si girò di colpo e accompagnò il balzo dell'animale, visibile solo a tratti mentre si allontanava in mezzo ai cespugli alti. Jon, accucciato in cima al pendio, fu sfiorato dalle sue falcate.<sup>224</sup>

---

<sup>217</sup> Ivi, p. 332.

<sup>218</sup> E. Zinato, *Figure animali nella narrativa italiana del secondo Novecento: Sciascia, Primo Levi, Calvino, Volponi, Morante in Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 91.

<sup>219</sup> L. Pugno, *Storie di personaggi contaminati dalla corruzione o dall'acquiescenza* in «il manifesto», 27 giugno 2012, ora disponibile al link [http://www.alessandrasarchi.it/wp-content/uploads/2013/04/Pugno\\_manifesto.pdf](http://www.alessandrasarchi.it/wp-content/uploads/2013/04/Pugno_manifesto.pdf) (Data Ultima Consultazione 26/09/2016).

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> Cfr. A. Sarchi, *Violazione*, cit., pp. 93-94 e pp. 136-137.

<sup>222</sup> Cfr. Ivi, p. 192.

<sup>223</sup> Cfr. Ivi, p. 228.

<sup>224</sup> Ivi, p. 229.

Ne *La ferocia* è l'intero romanzo a pullulare di presenze animali che «Lagioia convoca [...] a percorrere e a misurare, straniandolo, lo spazio della mutazione, e ad estremizzare il confronto e la collisione fra naturale e artificiale».<sup>225</sup> Se la morte degli uccelli – pivieri e fenicotteri rosa –<sup>226</sup> annuncia la presenza di veleni nell'area destinata all'edificazione di Porto Allegro; se una vespa «vecchia e malandata» cede ai «dentini aguzzi di un acaro»<sup>227</sup> e diventa figura dell'anziano Salvemini, minato da un cancro che non sa di covare, spetta agli insetti, ai rettili e ai topi di fogna il compito di ribadire continuamente 'la ferocia' che regola i rapporti di forza in natura. Tuttavia, rispetto ai numerosi animali selvatici, spicca il valore simbolico della gatta bianca che Michele porta con sé al suo ritorno a casa. La vicenda dell'animale riveste, infatti, un ruolo ambivalente: da una parte la sua perdita viene simmetricamente sovrapposta a quella della madre e della sorella,<sup>228</sup> dall'altra la sua istintiva resistenza fuori dall'ambiente domestico diviene fortemente allusiva dell'evoluzione del suo stesso padrone. La gatta, infatti, sgattaiolata fuori dalla camera di Michele, incapace di ritrovare la via del ritorno, inselvaticisce e ritrova in se stessa la legge naturale del più forte, quella brutalità che, sola, può garantirle la sopravvivenza:

Il pelo ridotto a un'informe massa grigio scuro. Emanava un fetore nauseabondo. E aveva fame. Nei giorni precedenti, la gatta se n'era andata sbandando per le strade della città. [...] Man mano che aveva superato le ultime zone periferiche, la familiarità si era ridotta insieme con la speranza di ritrovare la via di casa. Un diverso tipo di brutalità riduceva lo spazio per qualunque cosa non fosse la sopravvivenza. [...] Il topo di fogna la mise a fuoco coi suoi occhietti. Gli incisivi erano così grossi da costringerlo a tenere la bocca semiaperta. Le si scagliò contro. [...] Con estrema precisione, gli artigli della gatta attraversarono diagonalmente gli occhi del roditore. Il topo si ribaltò su un fianco. Il felino gli fu addosso. Affondò i denti nella dura pelle del collo. Mentre lottava, sapeva, sapeva e ricordava al tempo stesso.<sup>229</sup>

Allo stesso modo Michele, il figlio bastardo, l'*outsider*, motivo di imbarazzo della potente famiglia Salvemini, trova in sé la forza istintiva e animale di vendicare Clara facendo affondare tutto il clan nello scandalo e nella rovina economica; a colloquio con il direttore tecnico dell'Arpa, Michele si fa portavoce di un bisogno di rivalsa difficilmente comprensibile con la logica della ragione:

---

<sup>225</sup> Cfr. E. Zinato-A.Grandelis-M. Marsilio, *La dicibilità dei non-luoghi: ipotesi e prospettive di ricerca sulle rappresentazioni narrative dello spazio negli anni Zero (Lagioia, Falco, Sarchi)*, cit.

<sup>226</sup> Cfr. N. Lagioia, *La ferocia*, cit., pp. 316-317 e pp. 355-356.

<sup>227</sup> Ivi, p. 304.

<sup>228</sup> «Michele imboccò le scale. Non appena fu al piano di sopra, si arrestò. Respirava con lentezza, come per vincere la sensazione di incredulità. La porta della sua stanza era aperta. Morse l'interno della guancia, entrò a passo spedito nella stanza. [...] Poi capì. [...] All'improvviso si sentiva agitatissimo. Prese la sedia, la mise in corrispondenza dell'armadio. Ci salì sopra. Controllò la sommità del mobile. Scese dalla sedia. Uscì. [...] Scese di corsa al piano di sotto. Una sorella, una madre. Cominciò a chiamare a voce alta. Fischiò ripetutamente. [...] Una mamma. Una sorella. E ora una gatta » Ivi, pp. 265-266.

<sup>229</sup> Ivi, pp. 399-400.

Poi, continuando ad ascoltare, si era reso conto che il ragazzo non scherzava. Gli stava davvero chiedendo di non chiudere un occhio. Di tenerli entrambi aperti. Di controllare. Di rovistare. Piazzare le centraline mobili nei terreni di suo padre. Rilevatori di piombo, di mercurio. I kit per valutare la percentuale di gas radon.<sup>230</sup>

È la legge etologica, quella che autoregola gli ecosistemi e le specie, a guidare il giovane che, nel dialogo con il direttore, sente di restituire senso a «un periodo remoto della vita» in cui lui e Clara erano stati perfettamente felici, «in modo scandalosamente puro, disarmante».<sup>231</sup>

- Ci comportiamo in modo assurdo. Siamo imprevedibili, - disse allora, e fu come muovere i primi passi senza che Clara lo tenesse per mano, avanzare in linea retta dopo aver gettato a terra le stampelle, - qualcuno in passato ha fatto per me qualcosa che non poteva fare. Azioni contrarie alle leggi di natura. Mi è stato fatto del bene senza nessun motivo pratico, e io adesso sto facendo questa cosa. Innaturale. Assurda anche per me. Un miracolo.<sup>232</sup>

I romanzi di Sarchi e Lagioia, tra le opere d'invenzione dell'estremo contemporaneo, risultano pertanto paradigmatici: la rappresentazione dello spazio mutato dalle violazioni ambientali e dei rapporti sociali e familiari assume connotati decisamente realistici; la creaturalità e gli aspetti etologici alludono, in senso 'ecocritico',<sup>233</sup> al rapporto sempre più problematico dell'uomo con il pianeta. Al contempo, però, gli intrecci di voci e la moltiplicazione dei punti di vista fanno pensare alla persistenza di modalità neomoderne nella gestione dell'invenzione narrativa. Nel romanzo di Lagioia la definitiva rovina dei Salvemini è suggerita, nell'epilogo, dal passaggio di proprietà della storica villa: questa è appartenuta nel tempo solo a personalità socialmente 'dominanti'<sup>234</sup> e allude alla 'feroce' logica sottesa all'intero romanzo. Al palazzinaro Vittorio succede un rampante quarantenne che «in fondo già sa che non se la può permettere: è inconsapevole, fragile ed esposto a sua volta al fallimento, come accade in ogni ineluttabile *catena alimentare* di tipo sociale, perché l'impresa solida del mattone è stata sostituita da quella liquida della finanza».<sup>235</sup> Invece il tragico epilogo di

---

<sup>230</sup> Ivi, p. 401.

<sup>231</sup> Ivi, p. 339.

<sup>232</sup> Ivi, p. 405.

<sup>233</sup> Sul rapporto tra critica letteraria ed ecologia si rimanda ai volumi collettanei *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, a cura di C. Salabé, Roma, Donzelli, 2013; *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di N. Turi, Firenze, Florence University Press, 2016.

<sup>234</sup> «Respirava lentamente nello studio della villa che aveva acquistato dopo la nascita del figlio maggiore. Il primo ad abitarci era stato un proprietario terriero sotto la dinastia borbonica. Era toccato al podestà, quindi a un vecchio senatore che cessò di reputarla saggiamente casa propria quando, sentendo tirare nel dormiveglia il filo che lo legava a Roma, attribuì notte dopo notte a ogni strappo una sillaba, così da leggere in anticipo le cronache giudiziarie dell'anno dopo. A quel punto Vittorio Salvemini fece il primo cattivo affare della sua vita, acquistando l'immobile a prezzo di mercato» N. Lagioia, *La ferocia*, cit., p. 21.

<sup>235</sup> Cfr. E. Zinato-A. Grandelis-M. Marsilio, *La dicibilità dei non-luoghi: ipotesi e prospettive di ricerca sulle rappresentazioni narrative dello spazio negli anni Zero (Lagioia, Falco, Sarchi)*, cit.

*Violazione*, dove Primo Draghi da «farabutto [...] poco pulito negli affari»<sup>236</sup> si trasforma in omicida, lascia sullo sfondo l'inevitabile caduta di questi *parvenus* contemporanei per dare spazio alla riflessione di Alberto sulla presenza transeunte della specie umana sulla Terra, «immenso essere vivente che trova sempre la maniera di rigenerarsi».<sup>237</sup>

Nella coppia di testi la rappresentazione del territorio brutalmente antropizzato nonché il disvelamento della legge etologica che governa gli uomini, al pari degli animali, passa attraverso il genere della *family saga*, contaminato da *coups de théâtre*, più evidenti ne *La ferocia*. Ma, ben oltre i meccanismi narrativi di genere, è la molteplicità dei punti di vista su cui entrambi i romanzi si fondano a permettere al lettore un'immedesimazione problematica con i personaggi.

### 3. Il trauma storico tra rimozione e tema del doppio: *Ogni promessa* di Andrea Bajani e *La gemella H* di Giorgio Falco.

La coppia di romanzi *Ogni promessa* di Andrea Bajani (2010) e *La gemella H* di Giorgio Falco (2014) è esemplare, nel panorama delle scritture d'invenzione dell'estremo contemporaneo, perché il passato vi «incombe in forma di spettro».<sup>238</sup> La rappresentazione del secondo conflitto mondiale si accampa in queste opere grazie a quella «resistenza psichica» della memoria soggettiva quando arriva a confrontarsi con la memoria collettiva: nel caso di *Ogni promessa* si tratta della riemersione dolorosa dell'esperienza dei reduci dalla campagna di Russia, «non solo le centomila gavette di ghiaccio dei poveri soldati italiani mandati a morire nelle steppe russe, ma anche la morte che inevitabilmente portavano con loro»;<sup>239</sup> nel caso de *La gemella H* siamo in presenza dell'epopea di un «nazista piccolo piccolo dal terzo Reich a Rimini».<sup>240</sup> In tal modo i due romanzi si inseriscono in quel filone della narrativa occidentale contemporanea variamente capace di narrare – da parte di una generazione 'post trauma' e oltre le convenzioni codificate - le grandi lacerazioni della guerra.<sup>241</sup>

Nonostante i tentativi di rimozione messi in atto, infatti, un «orrore a bassa intensità»<sup>242</sup> serpeggia nelle due famiglie protagoniste, chiamate a fare i conti con quanto di irrisolto c'è nel loro passato, nonostante i molti

<sup>236</sup> A. Sarchi, *Violazione*, cit. p. 268.

<sup>237</sup> Ivi, p. 269

<sup>238</sup> *Il romanzo francese contemporaneo*, a cura di G. Rubino, cit., p. 53.

<sup>239</sup> A. Tabucchi, *La fabbrica delle coscienze. Il romanzo di Bajani e la letteratura come memoria degli altri* in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 670.

<sup>240</sup> R. Saviano *Un nazista piccolo piccolo dal Terzo Reich a Rimini* in «la Repubblica», 20 febbraio 2014 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 461.

<sup>241</sup> Per esemplificare basti pensare ad alcuni titoli tratti dal panorama letterario internazionale (qui citati nelle rispettive edizioni italiane): J. Littel, *Le Benevole*, Torino, Einaudi, 2007; J. Safran Foer, *Ogni cosa è illuminata*, Parma, Guanda, 2002; Id., *Molto forte, incredibilmente vicino*, Parma, Guanda, 2005; I. McEwan, *Espiazione*, Torino, Einaudi, 2001; P. Modiano, *Dora Bruder*, Parma, Guanda, 1998.

<sup>242</sup> E. Trevi, *I frutti laboriosi di un piccolo peccato* in «Corriere della Sera», 2 marzo 2014 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 462.

anni trascorsi. Se Falco rappresenta questa rimozione con uno sguardo metallico e impietosamente disvelante che può ricordare gli stili e le forme del Gruppo 47<sup>243</sup> e, più ancora, la «pietà oggettiva» di Pagliarani,<sup>244</sup> Bajani rimanda per la sua «diricità inconsueta, [...] esasperata, ripetitiva, che fa sembrare il romanzo una sorta di lungo poème en prose»<sup>245</sup> alla sua frequentazione della poesia, soprattutto quella di Giorgio Caproni.<sup>246</sup>

In entrambi i romanzi è nuovamente «il divorante, ossessivo tema della famiglia»,<sup>247</sup> dunque, il nucleo generatore dell'esplorazione di un microcosmo di relazioni umane e psichiche che si fa figura di nodi storici irrisolti e latenti nella società contemporanea. Sono opere in cui il passato si irradia nel presente con la continuità di un fiume carsico: anche nel suo invisibile scorrere questo produce, come si vedrà, effetti ora di 'dissoluzione', ora di 'precipitazione'. Tuttavia per quanto la famiglia sia al centro dei due romanzi, l'etichetta 'saga familiare' appare poco appropriata per questa coppia di testi: solo ne *La gemella H* si racconta, in effetti, l'ascesa della famiglia Hinner dall'affermarsi del nazismo ai nostri giorni. Si tratta, però, di una saga «sui generis»<sup>248</sup> perché la vita del clan si configura ben presto come una «piccola tana esistenziale»<sup>249</sup> che permette al padre Hans, esponente della zona grigia di leviana memoria e difensore di un inconfondibile lessico

---

<sup>243</sup> Lo scrittore stesso vi allude con la lapidaria citazione di Ingeborg Bachmann nel paratesto: «Ma io giaccio sola». Il verso è tratto dalla raccolta I. Bachmann, *Invocazione all'Orsa Maggiore*, a cura di L. Reitani, Milano, SE, 2002.

<sup>244</sup> La voce del modello riemerge sottotraccia sia nelle pagine di ambientazione milanese del romanzo, sia in quelle a sfondo romagnolo. Scrive Tommaso Ottonieri sulla presenza di Pagliarani ne *La gemella H*: «È da dire in questo che la disciplina del pastiche di Falco e la crudezza della sua precisione, nella sua spinta convulsa a sbalzare i contorni d'ogni dettaglio, si riconduce in parte alla parola, al parlato di una narrativa in versi come quella di Elio Pagliarani, a tratti ripreso esplicitamente, non nei ritmi solamente, o nella vertiginosa ampiezza visuale-sonora dei montaggi, ma poi soprattutto nei temi (fin nel colore acceso d'acciaio che gravita sui set del romanzo: da quello impiegatizio milanese della Ragazza Carla, all'appassirsi del mare della Ballata di Rudi), che virati permangono come struttura-base di alcune delle invenzioni fondamentali di questo romanzo. Da maestri grandi come Elio, eppure in modo sempre autonomo, da autore ormai inconfondibile, Falco apprende le qualità percussive della scrittura, che non possiamo chiudere in un macrogenere (non prosa, né tantomeno poesia) ma è poesis, è un agire vivo nel/del linguaggio» T. Ottonieri, *Cinque note per Hilde* in «Nazione Indiana», 3 ottobre 2014, <https://www.nazioneindiana.com/2014/10/03/5-note-per-hilde/> (Data Ultima Consultazione 20/09/2016).

<sup>245</sup> M. Graziano, *Andrea Bajani "Ogni promessa"* in «Allegoria», XXIII, 63, 2011, p. 212.

<sup>246</sup> Cfr. l'intervista all'autore riportata in *La terra della prosa. Narratori italiani della anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., pp. 665-666.

<sup>247</sup> F. Cordelli, *Un albero genealogico di sole madri* in «Corriere della Sera», 24 novembre 2010 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 671.

<sup>248</sup> G. Perrotta, *Premio Campiello 2014 – Intervista a Giorgio Falco* in <http://www.sulromanzo.it/blog/premio-campiello-2014-intervista-a-giorgio-falco> (Data Ultima Consultazione 19/09/2016).

<sup>249</sup> *Ibidem*.



familiare',<sup>250</sup> di «riciclare la sua identità e le sue responsabilità»<sup>251</sup> sulla riviera romagnola del *boom*. *Ogni promessa* rappresenta, invece, la famiglia come «una terra straniera»:<sup>252</sup> quelle di Bajani, infatti, «sono sempre famiglie strane: che poi è solo un modo come un altro per dire che sono famiglie del nostro tempo. Manca sempre un pezzo e questo vuoto iniziale è il motore del romanzo».<sup>253</sup>

In entrambe le opere le private vicende familiari sono rievocate con un trattamento del tempo non lineare, che procede per salti e riprese: in *Ogni promessa* - suddiviso in settantaquattro brevi capitoli - la narrazione si svolge nel corso di un'estate dei nostri giorni e coincide con il periodo di vacanza del protagonista, un giovane maestro elementare. La morte del nonno costringe l'io narrante a ricomporre i tratti salienti di questa figura, minata nella psiche a tal punto da venire relegata in un istituto. Mario, 'scemo di guerra', rappresenta la fissazione patologica di un trauma che continua a tradursi in una forma di 'autodistruttività coatta'<sup>254</sup> e che ne rende impossibile il reinserimento familiare e sociale:

Poi c'era stato un periodo che la notte il telefono suonava. Lo sentivo squillare a lungo dentro il buio, la casa vibrava di quel suono, un spiffero freddo che ci prendeva tutti. [...] Parlavano così, mia madre sempre al buio, la sentivo cominciare le frasi sottovoce e poi alzarla senza rendersene conto. Diceva di continuo Ma papà, e Va tutto bene, poche parole dette in un unico soffio. Qualche volta scoppiava in un pianto improvviso, la sentivo tirare su con il naso, soffiarselo, dire Vuoi capirlo che è finita. Una volta ha urlato Non siamo in Russia, e di quell'urlo la casa è rimasta impregnata per settimane, io e mio padre con gli occhi spalancati dentro il letto.<sup>255</sup>

L'andirivieni temporale si sussegue lungo tutto il libro e, anzi, si amplifica grazie a un 'doppio' del nonno, Olmo, reduce a sua volta dalla Russia e impegnato in una ricostruzione memoriale, per quanto imperfetta e deformata, della propria esperienza.<sup>256</sup> Alla perdita del nonno si aggiunge l'abbandono della compagna Sara,

---

<sup>250</sup> «Noi mangiavamo le mele solo nello strudel, prima. A tavola non parliamo mai di lavoro o di politica, non parliamo nemmeno di denaro, solo del mondo infantile, i progressi giornalieri, le nuove parole, le corse velocissime in giardino, l'odore dei capelli delle bambole, così simile all'odore dei capelli di Helga» G. Falco, *La gemella H*, Torino, Einaudi, 2014, p. 59. Falco dissemina nel romanzo le due espressioni chiave «Noi mangiavamo le mele solo nello strudel, prima.» e «Noi non parliamo mai di politica», offrendone la chiave di lettura fin dalla prima pagina del romanzo: «Ogni famiglia rinchioda il passato in frasi significative, ritornano un paio di volte all'anno, pesano come un canto malinconico, a cui si dà voce con un duplice intento: la speranza che nella frase qualcosa possa mutare; la certezza che, anche per questa volta, nulla cambierà.» Ivi, p.7.

<sup>251</sup> T. Ottonieri, *Cinque note per Hilde*, cit.

<sup>252</sup> M. Graziano, *Andrea Bajani "Ogni promessa"*, cit.

<sup>253</sup> G. Pedullà, *Il ritorno del noi* in «Il Caffè Illustrato», 57, novembre-dicembre 2010 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 672.

<sup>254</sup> Cfr. *Supra*, Cap. V, 2.4.

<sup>255</sup> A. Bajani, *Ogni promessa*, Torino, Einaudi, 2010, p. 39.

<sup>256</sup> «La ricostruzione della memoria e della vita altrui, su cui si gioca il romanzo, rimane però una "particolare forma di falsificazione" [...]. Per rendere l'idea Bajani inventa una potente metafora e la colloca al centro della narrazione: la mappa sbagliata di una cittadina sul Don, tracciata a matita per Pietro da un sopravvissuto di Russia in base ai suoi ricordi e corretta poi dalla centralinista dell'albergo locale, che cancella senza pietà gli edifici inesistenti, le strade inventate» M. Graziano, *Andrea Bajani "Ogni promessa"*, cit.

altro vuoto che necessita di rivisitazioni critiche: i ricordi personali scavano in una storia d'amore non lineare e, a tratti, molto dolorosa.<sup>257</sup> Nell'alternanza tra passato e presente e nello svolgimento dei molti destini individuali, il romanzo si dissemina di riprese semantiche, o isotopie, tematicamente costitutive.<sup>258</sup>

Il trattamento del tempo ne *La gemella H* è decisamente più articolato: la successione cronologica degli eventi è solo apparente in quanto Falco, con una serie di espedienti narrativi e di giochi prospettici, rompe la linearità temporale. In particolare le digressioni rappresentano, in forma allegorica, alcuni tipi umani che prefigurano la mutazione antropologica post-bellica: la prima donna capostazione di Merano, la reginetta di bellezza Elsa Petsch, le donne-tranviere<sup>259</sup> sono le antesignane delle commesse della Rinascente, raffigurate alcune decine di pagine dopo negli anni Cinquanta col loro sorriso deduttivo. Come queste "sorelle maggiori" della «ragazza Carla», anche Hilde cercherà di affermare, seppur per breve tempo, una sua autonomia dalla famiglia.<sup>260</sup> Il 'romanzo degli Hinner' è, dunque, suddiviso in tre parti, *Hilde – Intermezzo – Helga*, con alcune deviazioni rispetto alla vicenda centrale. La prima sezione ripercorre la storia della famiglia Hinner dagli inizi del Novecento alla metà del secolo quando Hans, giunto stabilmente in Italia, investe il frutto di una speculazione edilizia ai danni di una coppia di ebrei lituani in un piccolo hotel a Milano Marittima: qui si stabilisce con le gemelle Helga e Hilde, nate nel '33. La narrazione è tuttavia intervallata dal lungo racconto dell'Uomo di Lenhart, figura «seriale e "conformista"»<sup>261</sup> mutuata dai cartelloni del noto disegnatore altoatesino.<sup>262</sup> L'apologo interrompe la ricostruzione di Hilde nel momento in cui, nella primavera del '40, lei e la gemella si trasferiscono dalla Baviera a Merano con la madre, malata di tubercolosi. La parabola dell'impiegato fascista degli anni Trenta-Quaranta assume il valore di una *mise en abyme* rispetto alle scelte di vita di Hans Hinner: il

---

<sup>257</sup> Cfr. A. Bajani, *Ogni promessa*, cit. pp. 216-219.

<sup>258</sup> Cfr. A. J. Greimas-J. Courtés, *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editore, 2007, pp. 171-172.

<sup>259</sup> Cfr. G. Falco, *La gemella H*, cit., pp. 90 -94.

<sup>260</sup> Cfr. Ivi, p. 178-183.

<sup>261</sup> *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 438.

<sup>262</sup> «Franz Joseph Lenhart – pittore, grafico, e cartellonista – vive a Merano dal 1922. Dopo gli studi a Vienna, Lenhart disegna centinaia di manifesti per la promozione turistica dell'Alto Adige. Lenhart tratta Merano come se fosse un liquore, un cioccolato, una pelliccia, un prodotto qualsiasi. I suoi personaggi non hanno un legame reale con il prodotto, esprimono forza evocativa, astrazione ancora più necessaria se riguarda un luogo davvero esistente. Il mondo di Lenhart è fatti di sciatori senza sforzo, tracciano linee morbide come un capo di lana preziosa; è il mondo delle divise bianche, i gilet eleganti dei tennisti e le gonne lunghe delle tenniste rimandano a un'idea di profumo alpino incontaminato, perfino durante gli incontri di tennis non c'è mai la sensazione del sudore, del gesto agonistico, le palline da tennis sono bollicine. Le montagne – senza montanari – fanno da sfondo, incorniciate nel cielo blu cobalto o indaco, che regge il campanile e piomba sui campi. Non ci sono mucche al pascolo o da mungere, capre arrampicate su un sentiero, balle di paglia infilzate dai forconi, ma palme, cipressi, stagioni sciistiche, itinerari. Vediamo solo il prodotto finale delle vendemmie, il grande grappolo pronto per il consumatore e trasportato su un'asta da contadini in abiti tradizionali. Nonostante il fervore, il mondo di Lenhart è la vittoria della staticità sul movimento, non esiste altra possibilità al di fuori di questa narrazione che azzera tempo e luogo, solo un presente pubblicitario» Ivi, p. 94.

«perfetto esecutore di meccanismi pensati da organizzatori invisibili»<sup>263</sup> è, infatti, l'«abitante» ideale di quella zona grigia in cui anche Hans sceglie di stare. Ma l'Uomo di Lenhart, inebriato dalla pioggia di denaro che ricade su di lui,<sup>264</sup> prefigura già l'uomo-medio del dopoguerra, elettrizzato da un desiderio di possesso delle merci che ha, dunque, radici lontane.<sup>265</sup> Alla prima parte succede un breve *Intermezzo* di grande rilievo per conoscere il destino dei personaggi principali. La prolessi, ambientata nell'estate del 2013, rappresenta il momento in cui Hilde, ottantenne, si suicida. Oltre al gesto, compiuto a Milano, il lettore assiste alle esequie e all'inumazione della salma. È la visita al cimitero e alla tomba di famiglia, a Merano, a permettere pertanto di tracciare anticipatamente lo sviluppo dell'albero genealogico degli Hinner. La terza parte dell'opera – denominata *Helga* – racconta la vicenda 'tutta italiana' della famiglia dagli anni del *boom* al 2013: l'ambizione all'anonimato di Hans trova nell'Hotel Sand della riviera romagnola, che sta già mutando in «distretto del piacere»,<sup>266</sup> il luogo perfetto per riciclare la sua identità.

Per quanto riguarda la mediazione narrativa, i due romanzi adottano strategie diverse: Bajani sceglie un narratore omodiegetico che coincide con Pietro, il giovane chiamato, fin dalle prime pagine del libro, a fare i conti con un duplice 'vuoto': quello di Sara, la compagna che lo lascia, isterilita nel sentimento amoroso dalla mancanza di un figlio, e quello di Mario, figura da tempo assente a causa del grave trauma post-bellico che costringe i familiari ad affidarne le cure a un istituto. La mediazione in Falco è più complessa: la narrazione passa dalla prima alla terza persona con l'assunzione di punti di vista molteplici, per quanto quello di Hilde

<sup>263</sup> G. Falco, *La gemella H*, cit., p. 104. E poco dopo si legge: «L'Uomo di Lenhart aderisce al fascismo senza entusiasmo ideologico, non sente nostalgia per la libertà, che non assicura nulla, al massimo è già il privilegio di lavorare in banca. L'Uomo di Lenhart partecipa al fascismo come uno che, davanti all'insistenza seduttiva di una venditrice di pasta dentifricia [...] riceve una confezione omaggio, pur sapendo di non avere alcuna possibilità di migliorare il proprio sorriso, tantomeno di approfondire la conoscenza con la donna al di fuori di un ambito commerciale, eppure l'Uomo di Lenhart accetta, crede che provare gratis non costi davvero nulla» Ivi, pp. 104-105.

<sup>264</sup> «L'Uomo di Lehgart, sbarbato, per un istante vittorioso nel manifesto, indossa il completo scuro dell'impiegato italiano, ha le braccia aperte in posizione da avanspettacolo, e la testa – reclinata all'indietro – si intravede appena, l'estasi sognante avvampa uno spicchio del volto, il corpo è circondato da soldi che planano dall'alto, dal soffitto distante duecento centimetri, e non esiste più montagna o neve fresca, un prato, un vigneto o il frutto di un lavoro, ferro, treni, trattori, non esistono animali assonnati nelle fattorie, campagne coltivate, industrie, mogli, figli, pannolini, compiti delle vacanze, colleghi di lavoro: il mondo è un soffitto di soldi, le banconote sono le ultime stelle disponibili e cadenti da un cielo che preme, e non esiste, i soldi si sedimentano a strati, diventano un piccolo grattacielo di banconote unite dall'elastico tricolore» Ivi, p.95.

<sup>265</sup> Si vedano a questo proposito le altre due brevi citazioni inserite in esergo al romanzo; l'una fa riferimento al film di Mario Camerini del 1939 «I grandi magazzini» in cui la storia d'amore tra una guardia giurata (impersonato da un giovanissimo Vittorio De Sica) e una commessa dei Grandi Magazzini viene minacciata dal direttore del personale: questo, respinto dalla ragazza, la accusa di un furto che non ha commesso. Il giovane riuscirà a farla scagionare: con la ricompensa ottenuta, la coppia, in procinto di sposarsi, riuscirà ad arredare l'intero appartamento: cfr. gli spezzoni al link seguente, in particolare la scena conclusiva: <https://www.youtube.com/watch?v=gWICGPoAAXw> (Data ultima consultazione 5 novembre 2016). L'altra citazione in esergo riprende un'affermazione di Leo Longanesi: «Il fascismo era lo spirito, Upim era il corpo».

<sup>266</sup> A. Bonomi, *Il distretto del piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000. Sul tema ci si permette di rimandare al proprio intervento M. Marsilio, *Da paesaggio rurale a distretto del piacere: la Riviera romagnola nella scrittura di Giorgio Falco in Geografie della modernità letteraria*, Atti del Convegno MOD, Perugia 10-13 giugno 2015, in corso di stampa.

sia nettamente prevalente. Anche gli io-narranti che si succedono nel racconto sono più d'uno: è come se la vicenda venisse dipanata in modo prismatico «attraverso tutta una serie di diversioni interne, di passaggi tra prima e terza persona, tra punto di vista di personaggi e sguardo del narratore esterno».<sup>267</sup> A questo si aggiunge l'inserzione, rispettivamente nella prima e nella terza parte, delle lettere<sup>268</sup> che Hans e la moglie Maria si scrivono durante la forzata separazione meranese e del diario<sup>269</sup> di una Hilde ormai adulta che mette a nudo le profonde differenze caratteriali tra lei e la gemella: in entrambi i casi, si tratta di generi dai tratti 'confidenziali' che prevedono il ricorso alla prima persona. Il lettore deve dunque aderire a un patto narrativo flessibile e sfaccettato, nel quale le voci narranti sono più d'una ma non sempre sono quelle che ci si aspetta di trovare. Sintomatico, a questo proposito, è quanto succede nell'*Intermezzo* quando il narratore, al suicidio di Hilde, sembra passare il testimone a Helga:

Ora che Hilde non esiste più, lascio la parola a Helga. Coraggio, tocca a te. Helga è restia, non sa cosa farsene dello spazio, non vuole parlare o pregare o tanto meno scrivere qualcosa a proposito del cadavere di sua sorella, della propria vita. Per Helga, anche a ottant'anni, la scrittura è ancora il momento delle scuole elementari, da assolvere al meglio seguendo la voce della maestra, qualcosa che si svela sotto dettatura.<sup>270</sup>

Di fatto Helga non lascerà trapelare alcun giudizio critico sulla sua famiglia: «Lei doveva prendere la parola, non ha voluto farlo. Pigrizia, desiderio di vivere la propria esistenza senza fermarsi a raccontarla».<sup>271</sup> È, dunque, l'unico personaggio di cui non si conosce il punto di vista anche se è evidente il ruolo che svolge rispetto al suo doppio gemellare. Nata poco prima della sorella, Helga sembra dotata di un istinto predatorio e di una capacità di autoassoluzione da ogni responsabilità morale sconosciuti a Hilde.<sup>272</sup>

A volte Helga e Franco le sembrano più onesti dentro la recita imprenditoriale. Hilde è invischiata in qualcosa che non le appartiene, ma può esserle davvero estranea un'attività iniziata con i soldi del

---

<sup>267</sup> G. Ferroni, *Hilde e Helga nate nel 1933*, in «l'Unità», 15 aprile 2014 disponibile al link <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/2630000/2627995.xml?key=Giulio&first=21&orderby=0&f=fir> (Data Ultima Consultazione 20/09/2016).

<sup>268</sup> Cfr. G. Falco, *La gemella H*, cit., pp. 133-136.

<sup>269</sup> Cfr. Ivi, pp. 274-280.

<sup>270</sup> Ivi, p. 206.

<sup>271</sup> Ivi, p. 271.

<sup>272</sup> Sul tema del doppio cfr. M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998. In particolare, e il passaggio sembra calzare perfettamente per il tipo di rapporto gemellare del libro di Falco, si legga la seguente osservazione su una delle costanti che caratterizza il tema del doppio in letteratura: «un conflitto che cela contenuti repressi di vario genere e che sfocia quasi inevitabilmente nell'eliminazione di una delle due metà, nell'omicidio-suicidio, come se l'identità sdoppiata non potesse sussistere a lungo» Ivi, p. 25. In effetti, anche se ormai anziana, la "gemella-coscienza" Hilde non riesce a sopravvivere a quella che si potrebbe invece definire la "gemella-esistenza" Helga che, rivolgendosi al padre morto, dichiara: «Hilde avrebbe voluto farti vivere con il senso di colpa per essere scampato a tutto. Io ho vissuto al tuo fianco un'esistenza normale, in albergo, con un marito, ti ho dato anche l'eredità, la speranza del futuro. Ho creduto nella vita.» Ivi, p. 343.

Terzo Reich? [...] finora ho solo finto, con mio padre, mia sorella, con tutti, mi chiedono una vita normale, parlano solo del presente e della costruzione del futuro, tacciono sul passato, da dove veniamo.<sup>273</sup>

Pertanto delle due, Hilde è la coscienza critica, mentre Helga rappresenta il volto dell'opportunismo: infatti, provocherà il licenziamento della vecchia cuoca dell'hotel, facendola passare per una ladra, pur di far assumere dal padre Franco Bergamaschi, l'ambizioso giovane di cui si è innamorata.

Per quanto riguarda lo stile, va detto che Falco e Bajani riescono a imprimere pari incisività al tema del trauma storico pur attraverso scelte stilistiche e linguistiche fortemente divergenti nel risultato complessivo. Questa significativa diversità nel modellare gli 'effetti di realtà' nei due testi è apprezzabile soprattutto nelle comuni descrizioni enumerative che prevedono, tuttavia, un trattamento degli oggetti domestici elencati diametralmente opposto. In Falco, coerentemente con l'impianto antilirico e controllato delle opere precedenti, «lo scenario resta dominato dalle cose. Dagli oggetti, freddi e inanimati, sui quali proiettiamo i nostri desideri».<sup>274</sup>

Abbiamo il frigorifero elettrico [...]. Abbiamo l'aspirapolvere, risucchiamo briciole, capelli, insetti, i rifiuti delle bambole, i peli di Blondi, i petali dei fiori morti. Abbiamo il ferro da stiro a vapore, l'asciugacapelli che mi sorprende ancora, lancia un getto d'aria calda sui capelli bagnati, lo agito come uno strumento musicale, chiudo gli occhi, ho i capelli asciutti e lucenti in tre minuti. Abbiamo la lavatrice e la lavastoviglie, il tostapane automatico per il pane caldo e croccante, e tutto quello che ci serve, la credenza piena di provviste, potremmo resistere settimane senza uscire di casa, ne sarei contenta, eviterei di andare a scuola, dimenticherei il dettato, la guerra in Polonia, nell'angolo destro della cartina appesa in classe.<sup>275</sup>

L'autore lascia che lo sguardo si posi anche sugli oggetti non funzionali, spia di un'antimerce<sup>276</sup> che defamiliarizza i dettagli quotidiani desunti dal rassicurante mondo dei consumi. Di qui la preferenza per una tonalità espressiva freddamente avvolgente, opaca, grigia,<sup>277</sup> come quella che caratterizza la descrizione di case disabitate ma ancora ammobiliate:

---

<sup>273</sup> Ivi, p. p. 292.

<sup>274</sup> *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 438.

<sup>275</sup> G. Falco, *La gemella H*, cit., p.74

<sup>276</sup> F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994, p. 19. E prosegue a p. 20: «Chiamare antimerce le immagini letterarie di cose inutili o nocive, significa tornare a riferirle virtualmente agli escrementi – al meno mercificabile degli scarti. Se nella svalutazione conscia degli escrementi si rovescia la loro valorizzazione rimossa, nella predilezione della letteratura per l'antimerce s'inverte oggettivamente l'apoteosi sociale della merce: col suo valore di scambio non meno che col suo valore d'uso».

<sup>277</sup> «Grigio è il colore-chiave – sin dall'immagine di copertina – della *Gemella H*. E grigio, con scelta precisa quanto coraggiosa, si è fatta per l'occasione pure la scrittura di Falco. [...] La sua lingua ora è invece avvolgente, indugiante, quasi appiccicosa» A. Cortellessa, *Una sinfonia in grigio* in «doppiozero», 15 marzo 2014» ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., pp. 462-463.

In casa troviamo due piatti, due bicchieri, due coltelli, due cucchiari, due forchette, due tazze di caffè lavate e appoggiate sulla cucina. Non c'è nulla dentro le credenze, uno straccio ammuffito è ai piedi del lavandino, tra le maglie è morta una mosca, l'anta del frigorifero è spalancata e cigola appena la muovo, l'interno rivela un alone giallognolo simile a un dito intossicato dalla nicotina. Sui muri spiccano i segni circolari scuri dei piatti assenti, ragnatele lasciate anch'esse in abbandono, negli angoli, e in basso scatoloni di libri, giornali, riviste, quaderni, decine di dischi senza grammofono.<sup>278</sup>

In Bajani, il trattamento degli oggetti quotidiani, è invece lirico, somnesso, familiare, «un tessuto di virgole morbido [...] che su ogni cosa si stende come una patina uniforme, uno strato di cenere lieve e onniavvolgente»:<sup>279</sup> l'effetto è ottenuto con un uso insistito dello stile nominale, di continuo giocato con le relative e l'infinito. L'io-narrante che ricorda di aver atteso con trepidazione, da bambino, il trasloco nella nuova casa rammenta così le operazioni di imballaggio degli oggetti di famiglia:

La mia parte la facevo soprattutto dentro casa, infilare le cose nelle casse, incastrarle in modo da farne stare il più possibile. E quindi incartare dentro fogli di giornale bicchieri, piatti, tazzine, portafoto, raccogliere in un unico contenitore tutti i libretti d'istruzione, in una busta tutti i mazzi di chiavi, una scatola solo per i profumi e le creme di mia madre. Quella che mi piaceva di più era la cassa delle scarpe, perché quelle andavano bene anche alla rinfusa, era l'unica scatola in cui stavamo insieme tutta la famiglia, piedi grandi e piccoli, tacchi, infradito, scarpe da calcio, stivali, mocassini e doposci.<sup>280</sup>

Colpisce, anzi, come in *Ogni promessa* cose accantonate da tempo possano ritrovare una seconda vita che le personifica e le permea di un alone di affettività:

La casa di Olmo poco a poco si è riempita di oggetti che prima erano dai miei genitori, e che ora tornavano a casa dopo tanto tempo vissuto da un'altra parte. Vecchie stampe appese per anni e poi finite in cantina, l'abat-jour che era stato sul comodino accanto al mio letto fino a quando avevo vissuto con loro, i cavatappi che noi avevamo in gran quantità, e qualche pentola un po' logorata dall'uso, le cicatrici dei coltelli sul fondo, i manici lenti, le viti che ormai non stringevano più.<sup>281</sup>

Per passare dalle forme al campo tematico, il nucleo portante dei due romanzi consiste nel tentativo di rimozione, da parte delle rispettive famiglie, del trauma storico vissuto rispettivamente durante l'affermarsi del nazismo e nel corso della campagna di Russia. Se, a livello di plot, i due testi divergono in misura

---

<sup>278</sup> G. Falco, *La gemella H*, cit., p. 75. Cfr. anche Ivi, pp. 124-125. Sulla «propensione di Falco ad allestire strutture elencative» si sofferma Davide Colussi in un saggio in cui analizza la tendenza dell'autore a utilizzare di frequente «sostantivi di valore semantico astratto» che assumono «valore conoscitivo». Cfr. D. Colussi, *Una costante stilistica di Giorgio Falco* in «Il Verrì», LX, Ottobre 2016.

<sup>278</sup> G. Falco, *La gemella H*, cit., p. 75. Cfr. anche Ivi, pp. 124-125. Sulla «propensione di Falco ad allestire strutture elencative» si sofferma Davide Colussi in un saggio in cui analizza la tendenza dell'autore a utilizzare di frequente «sostantivi di valore semantico astratto». 6, n.62.

<sup>279</sup> *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 648.

<sup>280</sup> A. Bajani, *Ogni promessa*, cit., p. 34.

<sup>281</sup> Ivi, p. 92.

considerevole, restano tuttavia emblematici per l'arci-tema rappresentato: la stratigrafia tellurica dello sconvolgimento bellico che, in un caso, prefigura l'impero dei consumi, nell'altro la perenne condizione di *revenant* del reduce<sup>282</sup> che con la sua 'memoria multidirezionale'<sup>283</sup> presentifica sgradevolmente l'impossibilità di reintegrarsi in una vita 'normale'.

Nel romanzo di Falco tutto prende avvio negli anni Venti in una placida, e immaginaria, cittadina della Baviera, Bockburg, dove vivono Hans Hinner e Maria Zemmgrund, entrambi di origini modeste. I due giovani sognano un'altra vita dopo le ristrettezze dell'infanzia e dell'adolescenza, acuite dalle difficoltà del primo dopoguerra:

Hans Hinner e Maria Zemmgrund vogliono tutto, ora. Hans Hinner emana un profumo di dopobarba, come se ogni immagine di se stesso fosse l'essenza di una giornata lavorativa nella quale tuttavia si trova sempre qualcosa di gradevole, festivo. Giacche e pantaloni sono confezionati con i tessuti del negozio di Frau Adlung. Maria non lavora più come commessa dal 1932, può tornare in negozio e indossare l'abito sociale della signora Hinner. Frau Adlung la serve con rispetto, felice della sua premonizione: Maria, questo è solo l'inizio, sei destinata a una vita lontano da qui.<sup>284</sup>

Nella loro unione è dunque insita una reciproca promessa di rincorsa al benessere e alla promozione sociale che andrà di pari passo con la scalata professionale di Hans: da anonimo redattore del giornalino dopolavoristico *Mutter* ne diventa il direttore, trasformandolo in voce locale del partito nazista.<sup>285</sup> Gli Hinner incarnano, dunque, la giovane famiglia-tipo tedesca, che offre il proprio consenso al sopravvento di Hitler e che, fin nelle pieghe della quotidianità, desidera uscire dalla povertà e dall'umiliazione della sconfitta. Il primo gradino di questa *revanche* è il possesso delle merci:

I pensieri principali di Maria Zemmgrund sono i pannolini, una carrozzina a due posti, il doppio corredo da neonato, i giochi per bambini. Succede nelle dittature e nelle democrazie, la quotidianità prende il sopravvento come una forma ottusa di rimozione, di difesa, e suggerisce la vita. La merce ci salverà anche nel 1933: attende sugli scaffali, ripulita, assettica, scende dai porti, come un corteo funebre lungo le ferrovie, attraversa i campi, le autostrade di nuova costruzione assieme ai camion militari, alle lucide berline nere di proprietà dei funzionari di partito, alle auto degli agenti di commercio; viaggia sui camion, scatoloni di mezzo quintale carichi e scaricati a braccia nei magazzini, da giovani che lavorano con le sigarette tra le labbra; [...] i ragazzi innalzano montagne di merce dentro i cassoni muti dei camion, ogni scatolone li azzittisce, persi dentro immagini e frammenti dimenticano il contenuto di ciò che sollevano, potrebbe essere un battaglione di carne in scatola o pigiami per neonati, i loro corpi diventano inconsistenti, immemori: che belle gemelline, cosa desidera, signora Hinner?<sup>286</sup>

<sup>282</sup> Si rimanda, a questo proposito, all'esemplarità della figura di Geo Jozs, protagonista del racconto di Giorgio Bassani *Una lapide in via Mazzini*: cfr. G. Bassani, *Cinque storie ferraresi* in *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998.

<sup>283</sup> Cfr. M. Rothberg, *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*, Stanford, Stanford University Press, 2009.

<sup>284</sup> G. Falco, *La gemella H*, cit., p. 26.

<sup>285</sup> Cfr. Ivi, pp. 45-47.

<sup>286</sup> Ivi, pp. 28-29.

Falco racconta, prevalentemente con la voce di Hilde, l'infanzia delle gemelle, il loro quieto crescere in una villetta di *Kirschenstraße*, le domeniche sonnacchiose trascorse sulle rive del lago fino all'arrivo, nella villetta dirimpetto alla loro, di sconosciuti e misteriosi vicini, sui quali gli abitanti della cittadina si intrattengono in illazioni e pettegolezzi.<sup>287</sup> Dei Kaumann si sa con certezza che hanno origini lituane e che sono ricchi al punto da potersi permettere una Mercedes Benz 500 K Autobahnkurier; la famiglia Hinner li scruta dalla finestra e, in una polifonia di voci, ne invidia i segni di distinzione sociale:

Hans Hinner adora quella macchina, a cominciare dal nome, Autobahnkurier. Ama la carrozzeria nera della Mercedes, vorrebbe guidarla, immagina la campagna lungo l'autostrada, le fattorie contadine viste dal parabrezza, e come appare il cielo, nel tettuccio apribile. [...] Dobbiamo comprarla. Anche se mio padre non ha nemmeno la patente. Hans, faremo tutto. A rate. Per la macchina, la casa, i mobili, la radio, che è uno strumento di lavoro, non un passatempo.<sup>288</sup>

In realtà sarà una più modesta Opel Olympia a fare la sua comparsa nel giardino della villetta Hinner facendo avanzare la famiglia sulla strada del benessere e della solidità: Hilde ne registra le tappe con il primo viaggio in autostrada verso Monaco e con il dono del delizioso cucciolo di cane Blondi.

Quando a scuola viene assegnato dalla maestra l'immane compito per casa *La tua domenica tedesca*, la bambina Hilde racconta, ingenua, ciò che è accaduto ai facoltosi vicini ebrei: in un mattino festivo, l'arrivo della camionetta dei militari, il giardino e l'abitazione messi a soqquadro, l'arresto dei proprietari. È questo il momento chiave che scompagina – ma solo per poco, come un'onda quasi impercettibile provocata da un sassolino nello stagno - la brumosa opacità familiare degli Hinner. Hilde, aspramente ripresa dai genitori per il suo tema, comprende la ferrea regola «Noi non parliamo mai di politica»,<sup>289</sup> ripetuta in più occasioni come un *refrain* e cardine del loro 'lessico familiare':

Scrivere ciò che capita di domenica è: i tuoi giochi, la preparazione dello strudel, quanto impiega il tuo cane per correre cento metri nel prato, cosa fai quando vai in campeggio. Scrivi in modo chiaro e semplice. Scrivi di tradizioni, usanze, costumi tipici, campanili, delle aie, dei fienili colmi grazie al cielo clemente, di ciò che ti riguarda benché possa essere inventato. [...] È bene non usare, come fai

---

<sup>287</sup> «Noi siamo tra i pochi residenti ad abitare fuori dalle mura medievali. I Kaumann vivono di fronte, in un'abitazione uguale alla nostra, al numero 10 di Kirschenstraße. Sappiamo poco o nulla di loro. Arrivano da Monaco, da Berlino, forse da Vienna. Sono molto riservati, salutano ma non sempre, e non parlano mai davvero con i vicini, né tanto meno i vicini parlano con loro. I genitori di Kaumann, si dice, lasciano Kaunas, in Lituania, alla fine dell'Ottocento. Nessuno sa se vivano davvero ancora a Monaco o in qualche altra parte della Germania, se siano malati o deceduti, ma a Bockburg tutti, e in particolare i vicini di Kirschenstraße, pensano che i genitori di Leon Kaumann gioiscano ancora oggi per la crisi economica degli anni scorsi: in epoca di cadute rovinose, c'è sempre qualcuno che si alza per primo, o meglio, non cade affatto» Ivi, p. 50.

<sup>288</sup> Ivi, p. 53.

<sup>289</sup> L'espressione «Noi non parliamo mai di politica» non viene pronunciata in questa occasione, quando invece l'autore si sofferma sui rimproveri dei genitori e sulla reazione della piccola, che si rifugia in una botte in giardino. Tuttavia essa ritorna a più riprese come una sorta di *leit-motiv* nel corso del romanzo.



tu, patria, sangue, onore, cuore, dono, sacrificio, disciplina, fedeltà, eroe: sono parole serie, usarle senza necessità assoluta è un peccato, le consuma, ne estirpa il significato profondo. Sei mia figlia. Scrivi una semplice cronaca. Sai chi è in testa al campionato, quest'anno? [...] elenca tutto in modo neutro, oggettivo, senza evocare un'atmosfera, un pensiero: anche questa distanza è la tua domenica.<sup>290</sup>

In effetti la 'distanza' invocata da Hans è anche la chiave di volta che fonda il futuro benessere economico degli Hinner. Senza alcuno strepito l'uomo compra a prezzo esiguo l'immobile e l'auto dei vicini, ormai costretti alla fuga, e di lì a poco rivenderà la casa per una somma di denaro ben più alta:

La rapida vittoria tedesca in Polonia, i tentennamenti di Francia e Inghilterra fanno crescere il valore immobiliare della villetta dei Kaumann acquistata poche settimane prima a prezzo irrisorio. C'è euforia nelle chiacchiere dei negozi, nelle giornate scolastiche, nei segreti delle case. [...] Abbiamo un nuovo atto di compravendita sul tavolo della cucina. Il denaro pare che lavori per noi, posso permettermi un salvadanaio più grande, non dobbiamo fare molto, solo essere al mondo, assecondare il flusso di eventi travestiti da soldi.<sup>291</sup>

La speculazione compiuta sui Kaumann permetterà l'agiatezza degli Hinner, inaugurando la pratica familiare di saper commettere una colpa 'piccola' rimuovendone il «potere terribile»:<sup>292</sup> infatti sarà questo gesto a consentire ad Hans di trasferire la famiglia a Merano - in piena guerra - per garantire un clima salubre alla moglie malata; dopo la morte di questa, sarà sempre quel *bonus* a permettere il trasferimento dell'uomo e delle figlie adolescenti prima a Milano, poi sulla Riviera. In tutti questi luoghi rimane un immobile a garantire 'il precipitato' di quell'azione primigenia, ossia il moltiplicarsi di un bene fruttifero e trasferibile con l'eredità: l'abitazione di Merano, l'appartamento di Milano, l'hotel Sand, infine i due attici gemelli sulla riviera romagnola intestati a ciascuna delle due figlie.

Oltre a essere il luogo d'elezione di questi 'beni ubicati' nell'Italia del dopoguerra, il belpaese appare anche l'*habitat* ideale dove far riemergere la fame di consumi di cui la famiglia Hinner si è nutrita fin dagli anni Trenta. In effetti, la rosticceria in cui Franco lavora prima dell'assunzione all'Hotel Sand si configura come

<sup>290</sup> G. Falco, *La gemella H*, cit., p. 68.

<sup>291</sup> Ivi, pp. 87-89.

<sup>292</sup> Sul rapporto tra etica e letteratura che *La gemella H* mette in campo si può utilmente leggere A.B. Yehoshua, *Il potere terribile di una piccola colpa. Etica e letteratura*, Torino, Einaudi, 2000; in particolare si segnala il seguente passaggio tratto dall'introduzione: «Ogni opera d'arte che descrive rapporti umani può essere esaminata, in un modo o nell'altro, da un punto di vista etico. [...] L'etica non è una stella la cui luce brilla debolmente a distanze infinite, ma è onnipresente, ovunque esseri umani entrino in relazione tra di loro, a qualsiasi livello, dal più basso, costituito dal rapporto di coppia e dalla cellula familiare, sino al più elevato, quello della relazione dell'individuo con la società, con la nazione e persino con la comunità internazionale. [...] Anche gli spazi vuoti, il non detto, le azioni mancate sono parte integrante del testo, e il loro effetto sul lettore è parte del processo creativo. [...] La letteratura non esige dai suoi fruitori comprensione, bensì identificazione. In virtù di questo fenomeno di immedesimazione la questione morale non resta al solo livello cognitivo, ma entra a far parte della personalità stessa del lettore; diventa insomma il suo problema esistenziale» Ivi, pp. XVII-XVIII.

luogo perfetto di un'americanizzazione alimentare che si afferma nel cuore pulsante del tempo - e del tempio - dello svago, il mezzogiorno assolato della Riviera:

Ricopre il pollo di erbe aromatiche, le aggiunge anche all'interno, mette cinque polli sugli spiedi e mentre girano Franco prepara l'insalata russa o l'insalata di riso, le polpette di pesce per averle sempre pronte, friggerle in tre minuti nell'olio caldo e venderle da asporto. In quei tre minuti è costretto a parlare con i clienti, discute di calcio, di ragazze, di nuovi dancing, le chiacchiere fanno parte della ricetta; [...] mentre cinque nuovi polli girano allo spiedo – come un ritmatore meccanico, il pulsare di sistole e diastole – Franco prepara gli arancini, i fegatini di pollo con funghi e cipolline. Non c'è tempo per identificarsi con la stagione che passa scandita dai polli che ruotano, i clienti entrano dalle prime ore del mattino, attirati dai profumi dei condimenti, che invadono i marciapiedi come flauti magici: affollano il negozio e la rosticceria soprattutto all'ora di pranzo, quando tornano dalla spiaggia.<sup>293</sup>

Da parte sua, a Milano Marittima Hans importa la sua abile «imprenditoria di nazista iperintegrato, specializzandosi a ospitare i suoi connazionali forse riciclati anch'essi»,<sup>294</sup> in questo pienamente supportato dalla figlia Helga:

Hans Hinner assegna un ruolo sociale a se stesso. È l'imprenditore del nuovo decennio, del nuovo mondo nato dopo la guerra. [...] Helga e suo padre non devono nemmeno sforzarsi di dimenticare, è già tutto nel lento, inesorabile dinamismo del passato, che vive nella combustione di se stesso. *Noi mangiavamo le mele solo nello strudel, prima.* Esiste solo questa vita adesso. L'insegna di un hotel, il registro degli ospiti, la riviera adriatica italiana. Non occorre fuggire. Hans Hinner è immobile alla reception, l'avvenire s'incammina verso di lui. Insieme possiamo fare qualsiasi cosa.<sup>295</sup>

Del resto, la rimozione o 'combustione' del passato è resa possibile grazie alla complicità degli stessi italiani, ben disposti all'oblio in nome di quella fame dei consumi che, sul piano psichico e sociale, accomuna, senza vere soluzioni di continuità, la condizione del miracolo e quella del nazifascismo:<sup>296</sup>

Senza pervertirsi né addolcirsi [il Potere] si converte in forme addomesticate, quale dinamica di

---

<sup>293</sup> G. Falco, *La gemella H*, cit., pp. 236 - 237.

<sup>294</sup> T. Ottonieri, *Cinque note per Hilde*, cit.

<sup>295</sup> G. Falco, *La gemella H*, cit., p. 221. Nel saggio di Ottonieri si legge a questo proposito: «se Hinner, Hans, rinuncia a decollare verso il Sudamerica per riciclare la sua identità e le sue responsabilità (come tanti nazisti meno piccoli di lui, come Eichmann ad esempio, di cui lui quasi è controfigura, ciò è perché è qui che tutto da sempre è pronto a riciclarsi e ad autoassolversi: in verità il Sudamerica – direbbe Falco – è qui, ma ritradotto ogni volta in un sospetto di farsa, o di raggelante operetta» T. Ottonieri, *Cinque note per Hilde*, cit.

<sup>296</sup> «Si ricomincia con la rinnovata fame dei consumi e l'Anno Santo. Il Papa benedice le onde, la sabbia dorata, gli stabilimenti balneari che sembrano morti a ogni autunno, eppure resuscitano in primavera, per brillare più nuovi in estate. La Regina delle Sirene dell'Adriatico. Miss Sorriso. Miss Salsedine. Mister Muscolo. Il concorso pirotecnico. La corsa delle tartarughe. La settimana dell'umorismo. La gara giornaliera di barzellette. La marcia al mare per sole donne. La gara di aeromodellismo. Il raduno dei moto club. La gincana automobilistica. L'olimpiade dei bambini intelligenti» G. Falco, *La gemella H*, cit., p.215.

commercio al servizio di un popolo di sudditi-conservatori [...] dal fondo nero che Falco dipinge, emerge un tempo lunghissimo ininterrottamente posto sotto il segno di un sopruso silenzioso, di cui tutti sono responsabili e quasi nessuno riesce a farsi consapevole.<sup>297</sup>

Un «sopruso silenzioso», individuale e collettivo, e un andirivieni tra due temporalità caratterizzano anche la storia narrata in *Ogni promessa* di Andrea Bajani, «fra gli esordienti negli anni Zero [...] un autentico romanziere».<sup>298</sup> Intorno alla «presenza attiva del vuoto»,<sup>299</sup> dell'abbandono si innerva quella che all'inizio appare solo come una vicenda di allontanamento familiare; essa tuttavia, nel suo dipanarsi, mette a nudo l'aspetto rimosso di un trauma storico fissatosi nello stereotipo dei reduci della campagna di Russia, vittime mal equipaggiate e abbandonate a se stesse in una drammatica ritirata:

Attorno a quella vicenda [...] tutto rimane poco chiaro e comprensibile. Anche perché vi sono state depositate sopra scorie di retorica, soprattutto cinematografica. Bajani getta una luce diversa, più contraddittoria ma più vera, su quel pezzetto congelato della nostra storia, sporco come lo sono tutte le guerre, grazie a una cartolina e a una foto del gennaio del 1943.<sup>300</sup>

Nel romanzo una prima persona rimemorante si concentra sulla ricostruzione di «una penosa storia familiare»<sup>301</sup> che passa per le pieghe della quotidianità: il censimento di «oggetti disparati, spesso cianfrusaglie»<sup>302</sup> comuni a ogni spaccato domestico - foto, cartoline, agende, abiti - finisce per dilatare una vicenda «prepolitica e prettamente esistenziale»<sup>303</sup> dalla sfera di un quadro intimistico e lirico a uno storico, di pertinenza collettiva e realistica. Quest'ultimo è rappresentato, in particolare, dal viaggio in Russia che il giovane Pietro intraprende per conto di Olmo nel tentativo di ripercorrere la sua cartografia mentale di Rosso, sul Don, congelata al '43. Sopravvivono, però, in Russia, in un paesaggio del tutto mutato,<sup>304</sup> gli ultimi

---

<sup>297</sup> L. Marchese, *Continuità e mutazione: "Sottofondo italiano" di Giorgio Falco*, in «Il Ponte», n. 10, Ottobre 2015, p. 98. Si veda anche la «conclusione provvisoria» cui giunge Colussi nel suo saggio: «I procedimenti linguistici di astrazione che abbiamo sommariamente inventariato detengono nell'opera di Falco valore conoscitivo in primo luogo perché permettono di descrivere [...] il "vero volto" delle cose, ossia il "progetto" difficilmente reversibile di disgregazione e alienazione operante nella società odierna, in cui è preclusa la coscienza stessa di un comune destino di "prigionia": prima, nell'*Ubicazione del bene*, ritraendo l'esistente, poi, con *La gemella H*, *Condominio Oltremare* e *Sottofondo italiano*, procedendo a ritroso nella ricerca delle sue radici storiche» Cfr. D. Colussi, *Una costante stilistica di Giorgio Falco* in «Il Verri», LX, Ottobre 2016.

<sup>298</sup> *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 647.

<sup>299</sup> *Ibidem*.

<sup>300</sup> F. Cataluccio, *Per interposta persona* in «Il Sole 24 Ore – Domenica», 21 novembre 2010 ora Ivi, p. 670.

<sup>301</sup> A. Tabucchi, *La fabbrica delle coscienze. Il romanzo di Bajani e la letteratura come memoria degli altri* Ivi, p. 669.

<sup>302</sup> *Ibidem*.

<sup>303</sup> G. Pedullà, *Il ritorno del noi* in «Il Caffè Illustrato», 57, novembre-dicembre 2010 ora Ivi, p. 672.

<sup>304</sup> «Poi ho sentito la voce di Olmo nel telefono, ha urlato Chi c'è, come se lui fosse al citofono e io di sotto in strada. E quando ha capito che ero io ha cominciato a gridare il mio nome e mi ha chiesto Dove sei?, io gli ho risposto Sono in mezzo alla steppa. Lui è rimasto in silenzio per un po', la sua steppa che gli si è palesata tutta davanti all'improvviso. E nemmeno io parlavo, seduto al tavolo di plastica, la birra davanti, il ventilatore che mi girava sopra. Ero all'altro capo di una telefonata lunga quasi settant'anni, Olmo che telefonava dal 1943, e io che stavo lì in quella piazzola sterrata ai

testimoni in grado di restituire la loro versione sulla presenza dei soldati dell'ARMIR, raccontata da interni domestici altrettanto ricchi di cose desuete e di cimeli infantili.<sup>305</sup>

Ho dormito tutta la notte con un disegno sul comodino, un foglio sgualcito, giallo di tempo, strappato e rimesso insieme con pezzi di scotch. Sopra c'era un disegno fatto da un bambino. C'era una forca e un uomo appeso, e tre signori disegnati lì sotto, due gambe, due braccia e una testa ciascuno, come fossero uomini di filo spinato. Era uguale alla foto che aveva fatto Olmo, solo che faceva più paura [...]. L'aveva fatto l'uomo che tutti piangevano, la vedova me l'aveva dato come fosse un regalo.<sup>306</sup>

La costruzione narrativa di *Ogni promessa* funziona per scarti temporali e «per interposta persona»:<sup>307</sup> in effetti i rimandi, le rifrazioni, i richiami tra personaggi collaborano alla costruzione di una serie di isotopie che passano, per osmosi, dal privato al collettivo, dal presente al passato e che hanno nelle immagini del reduce e del doppio la loro chiave interpretativa. Se il campo semantico del doppio rinvia al tema «dell'identità e dei suoi turbamenti, [...] del suo incrinare i ruoli sociali [...], del suo sovvertire le logiche dominanti»,<sup>308</sup> la figura del reduce è una delle più problematiche e trascurate nel «*présentisme* che caratterizza l'uso contemporaneo della memoria e dell'insieme di rituali che le sono collegati».<sup>309</sup>

Qualcosa [...] ritorna anche col *reduce*. Attraverso di lui, non è banale ricordarlo: torna infatti la guerra, il ricordo della paura, delle privazioni, degli spettacoli più agghiaccianti. E torna anche il senso di una corresponsabilità con l'orrore.<sup>310</sup>

Mario è infatti un reduce ossessionato da incubi e tormentato da emicranie ed è la sua presenza spettrale a occupare la scena narrativa, con il senso di vuoto che porta con sé dopo il suo ritorno a casa; presenza

---

bordi dell'autostrada settant'anni dopo, non poter parlare per non rovinare tutto. Poi mi ha chiesto Mi fai sentire la steppa? [...] Olmo ha detto Tira un bel vento, e io ho alzato il braccio in aria, in mezzo al vento del '43, fargli sentire il fischio che faceva» A. Bajani, *Ogni promessa*, cit., p. 171.

<sup>305</sup> Cfr. Ivi, pp. 195-196 e pp. 201-202.

<sup>306</sup> Ivi, p. 201.

<sup>307</sup> «Ogni promessa è un romanzo senza ribellione. La tragedia è passata, i cadaveri sono stati rimossi dalla scena, le ombre non chiedono né vendetta, né perdono, solo pace [...] Là dove un altro avrebbe fatto udire grida lui inserisce echi, riflessi, coscienze che trovano riposo per interposta persona. Sara attraverso Giovanna, Giovanna attraverso Olmo, Olmo attraverso Pietro, Pietro attraverso tutti» D. Giglioli, *Il lento ronzo della prosa e della Storia*, «Alias», 30 ottobre 2010 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 670; «Tutti i personaggi di questo bellissimo libro finiscono per confondersi, perché ricordano e parlano l'uno attraverso l'altro: i silenzi di Mario vengono riempiti con le parole dell'altro reduce dalla Russia, Olmo; la madre di Pietro “senza nemmeno saperlo giorno dopo giorno diventava la bacheca dove Sara mi lasciava messaggi”; Pietro compirà per Olmo il viaggio in Russia» F. Cataluccio, *Per interposta persona* in «Il Sole 24 Ore – Domenica», 21 novembre 2010 ora Ivi, p. 670.

<sup>308</sup> M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 21

<sup>309</sup> G. Alfano, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Nino Aragno, 2012, p. 8.

<sup>310</sup> Ivi, pp. 8-9.

dall'«odore straniero»,<sup>311</sup> dalla camminata instabile e dai «discorsi aggrovigliati sulla Russia»,<sup>312</sup> l'uomo è un simulacro 'cavo' per il nipote:

Il padre di mia madre era un uomo a cui il tempo aveva sottratto anche la faccia. L'avevo incontrato poche volte, e poi non si era visto più. Non era abbastanza per guadagnarsi il titolo di nonno, e però la sua assenza troppo ingombrante per essere soltanto un signore che passava di lì. Per cui si era trovata questa via di mezzo per chiamarlo, imparentarlo soltanto con mia madre e a me la scelta di che farne, rifiutarlo oppure riconoscerlo. [...] Guardavo questo signore e mi faceva paura la sua faccia scavata, le guance strappate a morsi da qualcuno, il cranio acquattato sotto, le ossa incastonate. E gli occhi, che sembrava non ci fossero, buio al fondo di due grotte.<sup>313</sup>

Il bambino tuttavia avverte il bisogno di conoscere qualcosa di più di questa figura familiare perturbante, un *revenant* presto 'dissolto' perfino nei discorsi tra parenti.<sup>314</sup> Sono le fotografie disseminate nei libri materni e annotate da una frase ricorrente e percussiva, allora, gli oggetti che gli consentono di capire la ragione per cui il nonno era tornato dalla Russia con «la testa [...] saltata su una mina»:<sup>315</sup>

Lo trovavo sempre lì sdraiato tra le pagine [...] stare in casa nostra senza farsi scoprire. [...] Quando ero in casa da solo Mario poi lo liberavo, lo tiravo fuori dai libri e gli facevo prendere aria, mettevo le fotografie sul tavolino di plastica in balcone, disposte le une accanto alle altre. Erano tutte molto simili, lo stesso rettangolo sporcato dagli anni e questi gruppi di sette o otto ragazzi insieme, vestiti da soldati. Erano sempre in formazione, sembravano una squadra di calcio travestita [...] Su qualcuna di quelle foto, davanti, c'era scritto a penna Steppa russa. Dietro aveva scritto soltanto le date, tra il luglio e il dicembre 1942, e poi la solita frase. I puntini indicano i dispersi, la croce i morti, i non segnati i vivi, Mario. I puntini indicano i dispersi, la croce i morti, i non segnati i vivi, Mario. I puntini indicano i dispersi, la croce i morti, i non segnati i vivi, Mario. I puntini indicano i dispersi, la croce i morti, i non segnati i vivi, Mario. I puntini indicano i dispersi, la croce i morti, i non segnati i vivi, Mario. E come nella prima foto che avevo trovato, anche nelle altre il non segnato era sempre e solo lui.<sup>316</sup>

Se, alla morte di Mario, il nipote si rende conto che «erano almeno quindici anni che nessuno lo nominava più»,<sup>317</sup> l'inaspettata riemersione memoriale di questa figura suscita in Pietro una sorta di regressione infantile

<sup>311</sup> A. Bajani, *Ogni promessa*, cit., p. 23.

<sup>312</sup> Ivi, p. 28.

<sup>313</sup> Ivi, pp. 22-23.

<sup>314</sup> «All'improvviso poi non c'era più, ed era come se fosse stato soltanto un brutto sogno. [...] Anche mia madre non ne parlava più, né nominarlo né riferirsi a lui per qualche cosa. [...] Ma lui non c'era più, semplicemente, e io sapevo che non dovevo domandare. [...] Mia nonna la trattavano come fosse la vedova. [...] E quando qualcuno nominava la guerra tutti la guardavano, lei che sembrava una vedova di guerra [...] lei che per qualche minuto scompariva dai suoi occhi, come lasciasse il corpo sulla sedia e andasse a piangere da un'altra parte» Ivi, p. 29 e pp. 42-43.

<sup>315</sup> Ivi, p. 43.

<sup>316</sup> Ivi, pp. 37-39.

<sup>317</sup> Ivi, p. 21. «Sul tavolo in cucina c'era un foglio e su quel foglio c'era scritto Telefonato tua madre, è morto Mario. Qualche riga più sotto aveva aggiunto con un'altra penna Mario?, col punto di domanda. In fondo al foglio c'era scritto

che lo spinge a voler rivedere l'appartamento in cui aveva vissuto da bambino, scoprendolo abitato da un doppio del nonno.<sup>318</sup> L'inquilino, dapprima incerto tra la diffidenza e lo stupore, lo accoglie come un nipote,<sup>319</sup> a riempire il duplice vuoto della vedovanza e dell'assenza di figli; da parte sua, Pietro cerca nell'anziano signore non solo un surrogato del nonno ma anche un modo per superare il vuoto lasciato da Sara. L'incontro con Olmo introduce nel romanzo una serie di piste narrative che connettono variamente i personaggi e i piani temporali tra di loro e che costruiscono una rete coesiva di rimandi. La foto scattata da Olmo in Russia nel '43,<sup>320</sup> la vecchia e ruvida uniforme ancora appesa nel suo armadio,<sup>321</sup> la cartina geografica stesa sul tavolo della cucina innescano in Pietro tanto un nuovo legame affettivo quanto la *quête* spazio-temporale:

La casa di Olmo intanto stava diventando la Russia, è bastato fargli una domanda e non si è più fermato. [...] La prima cartina l'ha tirata fuori da un armadio e distesa sopra il tavolo della cucina. Con la punta di una matita mi ha fatto vedere tutta la strada che aveva percorso per tornare, ripeteva di continuo Che freddo [...], nonostante il caldo che faceva in casa. Poi mi ha chiesto di fermarmi a cena da lui [...] ci abbiamo apparecchiato sopra, i piatti, i bicchieri e le posate, noi due seduti a mangiare in mezzo alla steppa, le linee nemiche dall'altra parte del fiume, il Don che ci scorreva in mezzo, proteggersi e aspettare, pronti a fare fuoco, una sera di quasi settant'anni fa.<sup>322</sup>

Il giovane uomo, attraverso Olmo, scruta nel passato del nonno: mentre il primo, dopo la cena narrata, «si è

---

Sara e la data, che non metteva mai. E Mario era il padre di mia madre, erano almeno quindici anni che nessuno lo nominava più» *Ibidem*.

<sup>318</sup> «Olmo è arrivato così, all'improvviso, l'ho trovato dentro l'appartamento che avevamo abitato per anni, la porta socchiusa, un pezzo di faccia guardinga. [...] Ci ero passato per giorni, sotto quella casa che tanti anni prima avevamo lasciato, ogni volta pensavo di suonare e non lo facevo. [...] Mi ha offerto un caffè, ha voluto che lo bevessimo proprio lì, al tavolo in cucina.» Ivi, p. 54 e p. 58.

<sup>319</sup> «La prima volta è venuto ad aspettarmi alla fermata [...] Così quando gli sono arrivato davanti mi ha sorriso, mi ha offerto la mano e io l'ho tirato dentro un abbraccio, lui giusto un accenno di resistenza ma solo per virilità. Lì accanto c'era una signora, gli ha detto Buongiorno Olmo come va. Lui ha sorriso con un po' di imbarazzo. Ha detto Ciao Rosa, ti presento mio nipote. [...] Poi abbiamo attraversato, lui che a metà della strada sulle strisce si è fermato, mi ha guardato e mi ha chiesto Ti offendi se dico che sei mio nipote?» Ivi, p. 61.

<sup>320</sup> «Una sera da uno di quei libri che Olmo mi aveva prestato sono scivolte fuori una foto e una cartolina. [...] Nella fotografia c'era una cosa che sembrava una porta di calcio, e alla porta c'era impiccato un ragazzo. Sotto c'erano altri tre soldati che ridevano, l'uniforme diversa, due guardavano dritti nell'obiettivo, il terzo guardava da un'altra parte. [...] Il corpo del russo pendeva quasi all'incrocio tra palo e traversa, il collo spezzato, la faccia buttata giù, lasciata cadere, il mento appoggiato sul petto. [...] Era inverno, c'era la neve, e le loro facce erano facce qualsiasi, uno aveva anche gli occhiali, era quello che indicava l'uomo che gli pendeva lì accanto» Ivi, p. 129.

<sup>321</sup> «Vederla lì, in piedi dentro l'armadio, le braccia che scendevano giù, le due gambe che pendevano sotto, sembrava un corpo impiccato. [...] Poi un giorno ha voluto che l'indossassi, l'uniforme. Mi ha detto che lui non aveva più il coraggio di farlo, troppe cose brutte capitate là dentro. E anche troppe cose belle, ha aggiunto. L'ha detto arrossendo e però alzando la faccia a guardarmi, come per mostrarmi tutta la sua vergogna. Non so se ci stai, così lungo. [...]. Davanti a me c'era Olmo, me l'abbottonava con la cura del sarto, due bottoni e indietreggiava di un passo per vedere come mi stava, quindi ritornava al lavoro. Era così stretta che ogni bottone c'era un po' d'aria di meno, ma lui insisteva forzando sulle asole, voleva farmi stare dentro le sue misure, io che ero più alto di venti centimetri. [...] E poi ha voluto farmi una foto, una macchina di quelle con il rullino [...]. Settimane dopo quella fotografia era dentro la casa dei miei genitori, in corridoio, mia madre l'aveva incorniciata e messa accanto a quella di Mario. A guardarla bene si poteva vedere anche un uomo, riflesso, era Olmo che mi faceva la foto.» Ivi, pp. 83-86

<sup>322</sup> Ivi, p. 69

rimesso in marcia con la sua matita» nella steppa, Pietro cerca istintivamente sulla mappa «anche Mario [...] in mezzo al gruppo, era uno di quei punti scuri». <sup>323</sup>

L'elemento narrativo che permette al lettore di tenere insieme le tracce e le rifrazioni disseminate nel romanzo è il viaggio in Russia di Pietro, un'«indagine sulla propria identità e, insieme, [una] fuga da se stesso, dalla propria impotenza, dal proprio fallimento come padre». <sup>324</sup> Il momento culminante del viaggio è senz'altro l'arrivo sul Don dove Olmo sembra finalmente in grado di sciogliere il ricordo delle brutture belliche nelle acque del fiume con una sorta di battesimo laico realizzato «per interposta persona»: <sup>325</sup>

E così siamo arrivati sull'argine, le ruote affondate nel fango [...]. Nel fiume ci sono entrato così, come se fosse l'unica via per passare dall'altra parte. [...]. Io continuavo a stare lì indeciso, i piedi nel fango, addosso un paio di mutande con le righe azzurre [...]. Poi ho sentito il suono del mio telefono [...]. E dentro il telefono c'era Olmo, sapeva che sarei venuto sul fiume. [...] Olmo non parlava, e io non gli chiedevo niente, immerso com'ero nell'acqua, solo la mano e il telefono fuori, i piedi puntati nel fango. E stare lì, il suo fiato dentro il mio orecchio, era come essermelo caricato sopra le spalle, provare a portarlo dall'altra parte del fiume. Lui stava lì allacciato a me, le braccia al collo, il suo petto contro la mia schiena, e io che sotto di lui nuotavo, muovere piano le gambe per non farlo cadere, la paura di disarcionarlo, quando invece lo volevo salvare. <sup>326</sup>

Il viaggio risulta, dunque, lo snodo nevralgico attraverso cui si dipanano e si riconciliano i destini dei vari personaggi: non solo quello di Pietro e Sara che, al ritorno, si riuniscono nell'accogliere il figlio di lei, ma anche quello della madre che, oltre a riappacificarsi *post mortem* con la figura paterna, trova in Olmo un padre putativo:

Mia madre mi ha telefonato dicendomi Indovina da dove ti chiamo, e mentre lo diceva rideva, e poi ripeteva Indovina. [...] E così ho capito che lì accanto a lei c'era Olmo, mia madre seduta in cucina dentro la nostra casa di un tempo. [...] Dentro c'erano lei e Olmo, e quella voce leggera che le avevo sentito, come mi avesse chiamato da un punto mancante di tanti anni fa. In quel punto mancante lei era seduta in cucina, nella nostra vecchia casa, e accanto a lei c'era Mario, mio nonno, un piatto e un bicchiere davanti. Mario che ci accompagnava fin sotto il palazzo e poi tornava indietro, mio padre che non lo voleva incontrare, l'ultima cosa che gli vedevo era sempre la schiena. E ora, da morto, era

<sup>323</sup> Ivi, p. 70.

<sup>324</sup> F. Cordelli, *Un albero genealogico di sole madri* in «Corriere della Sera», 24 novembre 2010, ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 671.

<sup>325</sup> Particolarmente significativo e disvelante questo brano: «Stavamo andando giù verso il Don, Ol'ga l'aveva visto in una delle mie foto, l'aveva riconosciuto. Olmo mi aveva chiesto di andarci, cercare quel punto preciso. Nella foto era un tratto di fiume qualsiasi, c'era la neve, un soldato russo camminava senza nascondersi sull'altra, lui aveva puntato, scattato la fotografia, l'aveva immortalato in quel gesto. Il russo però aveva un sorriso spezzato, la bocca si prestava alla foto e gli occhi che invece erano spaventati per altro, dentro c'erano tradimento e dolore, qualcuno che in quello stesso momento l'aveva colpito. Ol'ga aveva guardato la fotografia, la fronte sgomenta e la bocca schifata, mi aveva indicato il soldato col dito, mi aveva detto che non si può tradire un uomo che si fida di te, ammazzarlo così, mentre gli scatti una foto. Dietro la foto c'era scritto soltanto Fiume Don, gennaio 1943» A. Bajani, *Ogni promessa*, cit., p. 232.

<sup>326</sup> Ivi, pp.233-236.

salito fin su, prima l'androne, dopo cinque piani di scale, e quella porta che finalmente gli si era aperta davanti, si era seduto al tavolo con la figlia, e lei aveva cucinato per lui.<sup>327</sup>

*Ogni promessa* e *La gemella H* manifestano convergenze nella comune capacità di «dire la verità»,<sup>328</sup> per quanto scomoda, sul trauma storico rappresentato: la continuità autoassolutoria rispetto a un passato segnato da impercettibili responsabilità – perfettamente incarnata da Hans e Helga Hinner - e, al polo opposto, le atrocità compiute e subite durante la campagna di Russia e riemerse con l'inchiesta del nipote sulle figure di Mario e di Olmo. Da parte loro la gemella suicida Hilde e il reduce Mario, personaggi-coscienza di entrambi i romanzi, hanno «carattere *ritornante* [...], affinità coi fantasmi, [...] con quanti non sono tornati».<sup>329</sup> Figure scabrose, ciascuna dalla propria posizione di estraneo «privo a sua volta di un posto dal quale parlare, a mezzo com'è tra l'ora del dopoguerra e l'allora della guerra»,<sup>330</sup> impongono di fare i conti con una rimozione.

---

<sup>327</sup> Ivi, p. 237-240.

<sup>328</sup> Cfr. E. W. Said, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Milano, Feltrinelli, 1995.

<sup>329</sup> G. Alfano, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 11.

<sup>330</sup> *Ibidem*.



## BIBLIOGRAFIA

### VI. ROMANZI ESEMPLARI DELL'ESTREMO CONTEMPORANEO: FORME DELLA FINZIONE E COSTANTI TEMATICHE

#### OPERE

(Si indicano le edizioni effettivamente utilizzate. Le date di uscita delle prime edizioni sono state segnalate nel testo)

- I. Bachmann, *Invocazione all'Orsa Maggiore*, a cura di L. Reitani, Milano, SE, 2002.
- A. Bajani, *Cordiali saluti*, Torino, Einaudi, 2005.
- A. Bajani, *Ogni promessa*, Torino, Einaudi, 2010.
- A. Bajani, *La vita non è in ordine alfabetico*, Torino, Einaudi, 2014.
- A. Bajani-M. Murgia-P. Nori-G. Vasta, *Presente*, Torino, Einaudi, 2012.
- G. Bassani, *Cinque storie ferraresi in Opere*, a cura di R. Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998.
- D. Brolli (a cura di), *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Torino, Einaudi, 1996.
- I. Calvino, *La speculazione edilizia in Romanzi e racconti*, a cura di M. Barengli e B. Falcetto, vol. I, Milano, Mondadori, 1991.
- Dizionario affettivo della lingua italiana*, a cura di M. B. Bianchi, Roma, Fandango, 2008.
- G. Falco, *Pausa caffè*, Milano, Sironi, 2004.
- G. Falco, *La gemella H*, Torino, Einaudi, 2014.
- N. Lagioia, *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)*, Roma, minimum fax, 2001.
- N. Lagioia, *Occidente per principianti*, Torino, Einaudi, 2004.
- N. Lagioia, *Riportando tutto a casa*, Torino, Einaudi, 2011.
- N. Lagioia, *La ferocia*, Torino, Einaudi, 2014.
- P. P. Pasolini, *Petrolio*, Milano, Mondadori, 2005.
- A. Sarchi, *Segni sottili e clandestini*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008.
- A. Sarchi, *Violazione*, Torino, Einaudi, 2012.
- R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2010.

Modi e forme dell'invenzione

G. Vasta, *Il tempo materiale*, Roma, minimum fax, 2008.

G. Vasta, *Spaesamento*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

S. Vinci, *Strada Provinciale Tre*, Torino, Einaudi, 2007.

S. Vinci, *Dei bambini non si sa niente*, Torino, Einaudi, 2009.

A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzìo Breda*, Milano, Garzanti, 2009.

#### ARTICOLI, SAGGI E STUDI

G. Alfano, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Nino Aragno, 2012.

M. Aime-G. Pietropoli Charmet, *La fatica di diventare grandi. La scomparsa dei riti di passaggio*, Torino, Einaudi, 2014.

S. Argentieri, *Recensione a Dei bambini non si sa niente* in "L'Indice", n. 11, 1997 (attualmente disponibile al link <http://www.ibs.it/code/9788806146344/vinci-simona/dei-bambini-non.html> - Data Ultima consultazione 22/03/2016).

M. Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, Toronto University Press, 2009.

A. Baldini, *Il Gattopardo di Lampedusa come saga familiare: realismo modernista ed erosione dell'orizzonte della famiglia patriarcale* in «Allegoria», XXVII, n. 71-72, pp. 24-66.

M. Bernini-M. Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013.

G. Biondillo, *Senza riscatto* in «Cooperazione», n. 12, 20 marzo 2012 disponibile al link [http://www.alessandrasarchi.it/wp-content/uploads/2013/04/Biondillo\\_Cooperazione.pdf](http://www.alessandrasarchi.it/wp-content/uploads/2013/04/Biondillo_Cooperazione.pdf) (data Ultima Consultazione 14/09/2016).

A. Bonomi, *Il distretto del piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

A. Bottelli, *La linea d'ombra del giovane Pietro* in «La nostra domenica», 31 agosto 2003, n. 30, pp. 6-7.

D. Brogi, *Nicola Lagioia – La ferocia* in «Allegoria», XXVII/2015, n.71-72, p. 315 disponibile anche al link seguente [www.allegoriaonline.it/index.php/120-tremila-battute/71/872-nicola-lagioia-la-ferocia](http://www.allegoriaonline.it/index.php/120-tremila-battute/71/872-nicola-lagioia-la-ferocia) (Data Ultima Consultazione 26/09/2016).

P. Cataldi, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994.

F. Cataluccio, *Per interposta persona* in «Il Sole 24 Ore – Domenica», 21 novembre 2010 in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma Editore, 2014, pp. 670-671.

D. Colussi, *Una costante stilistica di Giorgio Falco* in «Il Verri», LX, Ottobre 2016, n.62.

- M. Comitangelo, *Rendere concreto l'invisibile. Sul Tempo materiale di Giorgio Vasta* in [https://www.academia.edu/10030468/Rendere concreto invisibile. Sul Tempo materiale di Giorgio Vasta](https://www.academia.edu/10030468/Rendere_concreto_invisibile._Sul_Tempo_materiale_di_Giorgio_Vasta) (Data Ultima Consultazione 08/09/2016).
- F. Cordelli, *Un albero genealogico di sole madri* in «Corriere della Sera», 24 novembre 2010 in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma Editore, 2014, p. 671.
- A. Cortellessa, *Un paese* in «Doppiozero», 16 marzo 2012, <http://www.doppiozero.com/materiali/ricordi/un-paese> (Data Ultima Consultazione 08/09/2016).
- A. Cortellessa, *Una sinfonia in grigio* in «doppiozero», 15 marzo 2014 in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma Editore, 2014, p. 462-464.
- A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma Editore, 2014.
- S. Costantino-C. Impellizzeri-M. Mongelli-C. Panichi, #*Strega 2015, Nicola Lagioia, La ferocia* in «404:file not found», 19 giugno 2015, <https://quattrocentoquattro.com/2015/06/19/strega2015-nicola-lagioia-la-ferocia/> (data Ultima Consultazione 14/09/2016)
- S. Dagradi, *La liberazione della sessualità e la nuova narrativa italiana: una nota* in «Allegoria», XIII, n. 38, Maggio-Agosto 2001, pp. 158-168.
- M. Dardano, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, Roma, Carocci, 2010.
- C. De Caro, *Intervista a Andrea Bajani*, in «Mangialibri», <http://www.mangialibri.com/interviste/intervista-andrea-bajani> (Data Ultima Consultazione 02/09/2016).
- F. Di Maria-G. Lavanco, *A un passo dall'inferno: sentire mafioso e obbedienza criminale*, Firenze, Giunti, 1995.
- R. Donati, *La grande astrazione. Su "Violazione" di Alessandra Sarchi* in N. Turi (a cura di), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 163-175.
- R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969 – 2010)* in P. Cataldi (a cura di), *Per Romano Lupatini*, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 439-466.
- R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- G. Falco, *Quelle sue parole di ferro e di acciaio* in «La Repubblica», 9 marzo 2012 (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/03/09/quelle-sue-parole-di-ferro-di-acciaio.html> - Data ultima consultazione 1 novembre 2016).
- G. Ferroni, *Hilde e Helga nate nel 1933*, in «l'Unità», 15 aprile 2014 disponibile al link <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/2630000/2627995.xml?key=Giulio&first=21&orderby=0&f=fir> (Data Ultima Consultazione 20/09/2016).
- G. Fontana, *Recensione a Il tempo materiale* in «ilsole24ore.com», 7 novembre 2008, ora in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma Editore, 2014, p. 723.

M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

P. F. Gambaro, "Le temps matériel", de Giorgio Vasta: *les jeux de l'innocence et de la cruauté* in «Les monde des livres», 9 settembre 2010, [http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/09/09/le-temps-materiel-de-giorgio-vasta\\_1408782\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/09/09/le-temps-materiel-de-giorgio-vasta_1408782_3260.html) (Data ultima consultazione 03/04/2016).

A. Galius, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento* in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Vol. II. Le forme, Torino, Einaudi, 2002, pp. pp. 505-536.

D. Giglioli, *Il lento ronzio della prosa e della Storia*, «Alias», 30 ottobre 2010 in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma Editore, 2014, p. 670.

P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012.

P. Giovannetti, *Il digitale del romanzo. Primi appunti sulla narrativa "camera eye"* in *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, a cura di L. Esposito – E. Piga, A. Ruggiero, «Between», IV, 8, 2014, pp. 1-25, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1345> (Data Ultima Consultazione 09/09/2016).

A. Gnoli, *Il rabdomante di storie. Severino Cesari: "fare libri è ascoltare la voce degli scrittori"* in «Il mio libro» (<http://ilmiolibro.kataweb.it/articolo/scrivere/819/il-rabdomante-di-storie-severino-cesari-fare-libri-ascoltare-la-voce-degli-scrittori/> - Data ultima consultazione 3 novembre 2016).

M. Graziano, *Andrea Bajani "Ogni promessa"* in «Allegoria», XXIII, 63, 2011, p. 212.

A. J. Greimas-J. Courtés, *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editore, 2007.

M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988.

*L'autore, il genere, il pubblico. Intervista con Nicola Lagioia* in <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/557-1%E2%80%99autore,-il-genere,-il-pubblico-intervista-a-nicola-lagioia.html> (Data Ultima consultazione 01/10/2016).

R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005, pp. 67-79.

R. Luperini, *Il realismo e il surrealismo di Giorgio Vasta* in «L'immaginazione» ora disponibile al link [http://www.minimumfax.com/upload/files/vasta\\_immag\\_1%C2%B0dic2010.pdf](http://www.minimumfax.com/upload/files/vasta_immag_1%C2%B0dic2010.pdf) (Data Ultima Consultazione 08/09/2016).

R. Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, in R. Luperini-M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli, 2012, pp. 3-12.

M. Maffesoli, *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individuo*, Roma, Armando Editore, 1988.

F. Mangiapane, *Trend* in «Doppiozero», 6 febbraio 2012, <http://www.doppiozero.com/dossier/anniottanta/trend> (Data Ultima Consultazione 16/08/2015).

- L. Marchese, *Nicola Lagioia – La ferocia* in «L'Indice dei libri del mese», XXXI, 2014, n. 12, p. 19 disponibile anche al link <http://www.lindiceonline.com/letture/narrativa-italiana/la-ferocia-nicola-lagioia/> (Data Ultima Consultazione 15/09/2016).
- L. Marchese, *Continuità e mutazione: "Sottofondo italiano" di Giorgio Falco*, in «Il Ponte», n. 10, Ottobre 2015, pp. 90-99.
- M. Marsilio, *Dalla sconfitta operaia all'immaterialità del comando: la dialettica servo/padrone nelle prose degli anni Zero* in «La critica sociologica», vol. L, 2016, n. 199, pp. 129-140.
- M. Marsilio-E. Zinato, *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero* in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 2015, n. 18, pp. 244-268 (<http://www.lietocolle.com/2015/04/poetiche-per-il-xxi-secolo-ultimo-numero-di-ulisse-e-online-n18-anno-2015/> - Data ultima consultazione 17 dicembre 2015).
- M. Marsilio, *Da paesaggio rurale a distretto del piacere: la Riviera romagnola nella scrittura di Giorgio Falco* in *Geografie della modernità letteraria*, Atti del Convegno MOD, Perugia 10-13 giugno 2015, in corso di stampa.
- M. Martelli, *Memorie sensibili di fronte alla storia: i bambini ideologici di Giorgio Vasta* in F. Lorenzi – L. Perrone (a cura di), *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2015, pp. 95-107.
- L. Matt, *Narrativa* in A. Afrifo-E. Zinato (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 119-180.
- L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Aracne, 2014.
- G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- A. Nove, *Brandelli, laceranti, di vita e di scritture precarie*, 31 marzo 2005 in [http://archivio.feltrinellieditore.it/BlogItem?item\\_id=675](http://archivio.feltrinellieditore.it/BlogItem?item_id=675) (Data Ultima consultazione 08/09/2016).
- F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994.
- T. Ottonieri, *Cinque note per Hilde* in «Nazione Indiana», 3 ottobre 2014, <https://www.nazioneindiana.com/2014/10/03/5-note-per-hilde/> (Data Ultima Consultazione 20/09/2016).
- R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014.
- C. Panella, *Raccontare il lavoro. Fiction, reportage e altre formule ibride a confronto nella letteratura italiana dell'ultima decennio* in L. Somigli (a cura di), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa italiana di inizio millennio*, Roma, Aracne, 2013, pp. pp. 409-434.
- G. Panella, *Questo è il tempo degli assassini* in «Retroguardia 2.0», 2 luglio 2009 ora in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma Editore, 2014, p. 724.
- D. Paolin, *Tra memoria e finzione: gli anni di piombo nella letteratura* in «minima&moralia», 21 novembre 2011, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/tra-memoria-e-finzione-gli-anni-di-piombo-nella-letteratura/>, (Data Ultima consultazione 30/03/2016).

Modi e forme dell'invenzione

D. Papotti, *Abbondanza di spazi e carenza di luoghi: riflessioni introduttive sul rapporto fra narrativa e identità territoriale* in D. Papotti e F. Tomasi (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, Bruxelles, P.I.E. Lang, 2014, pp. 25-31.

G. Pedullà, *Ricercando una prosa per la società liquida*, «Alias», 17 novembre 2007 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 667.

G. Pedullà, *Il ritorno del noi* in «Il Caffè Illustrato», 57, novembre-dicembre 2010 ora in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. Cortellessa, cit., p. 671-672.

G. Perrotta, *Premio Campiello 2014 – Intervista a Giorgio Falco* in <http://www.sulromanzo.it/blog/premio-campiello-2014-intervista-a-giorgio-falco> (Data Ultima Consultazione 19/09/2016).

P. Perulli, *Visioni di città. Le forme del mondo spaziale*, Torino, Einaudi, 2009.

F. Pezzarossa, *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologna, CLUEB, 1999.

G. Policastro, *Per «carenza di disorientamento». Inchiesta sulla marginalità del racconto nell'editoria contemporanea* in «Allegoria», XXVI, 2014, n.69-70, pp.75-84.

L. Pugno, *Storie di personaggi contaminati dalla corruzione o dall'acquiescenza* in «il manifesto», 27 giugno 2012, ora disponibile al link [http://www.alessandrasarchi.it/wp-content/uploads/2013/04/Pugno\\_manifesto.pdf](http://www.alessandrasarchi.it/wp-content/uploads/2013/04/Pugno_manifesto.pdf) (Data Ultima Consultazione 26/09/2016).

G. Raccis, *Giorgio Vasta: La militanza del linguaggio* in «Nazione indiana», 23 luglio 2013, <https://www.nazioneindiana.com/2013/07/23/giorgio-vasta-la-militanza-del-linguaggio/> (Data Ultima Consultazione 03/09/2016).

Redazione Holden Maps (a cura di), *FAQ. Domande e risposte sulla narrazione*, Milano, Rizzoli, 2004.

G. Rubino (a cura di), *Il romanzo francese contemporaneo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

E. W. Said, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Milano, Feltrinelli, 1995.

C. Salabé (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli, 2013.

A. Sarchi, *Too much happiness* in «Alessandra Sarchi. Archivio di scritture», 11 ottobre 2013, ([http://www.alessandrasarchi.it/too\\_much\\_happiness/](http://www.alessandrasarchi.it/too_much_happiness/) - Data Ultima Consultazione 02/09/2016).

A. Sarchi, *La formazione della scrittrice* in «Vibrisse», 13 gennaio 2014 (<https://vibrisse.wordpress.com/2014/01/13/la-formazione-della-scrittrice-1-alessandra-sarchi/> - Data Ultima Consultazione 29/08/2016).

A. Sarchi, *Verità, realismo, autenticità*, in «Alessandra Sarchi. Archivio di scritture», 17 ottobre 2014, [http://www.alessandrasarchi.it/verita\\_realismo\\_autenticita/](http://www.alessandrasarchi.it/verita_realismo_autenticita/) (Data ultima consultazione 28/02/2016).

A. Sarchi, *Il doppio, lo specchio e la creazione* in «Alessandra Sarchi. Archivio di scritture», 18 febbraio 2015, <http://www.alessandrasarchi.it/il-doppio-lo-specchio-e-la-creazione/> (Data Ultima Consultazione 02/09/2016).

- R. Saviano, *Un nazista piccolo piccolo dal Terzo Reich a Rimini* in «la Repubblica», 20 febbraio 2014 in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma Editore, 2014, p. 461.
- A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier Università, 2004.
- G. Simonetti, *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero* in «Allegoria», XXIII, 2011, n. 64, pp. 97-124.
- A. Tabucchi, *La fabbrica delle coscienze. Il romanzo di Bajani e la letteratura come memoria degli altri* in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma Editore, 2014, pp. 669-670.
- F. Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco* in D. Papotti-F. Tomasi (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, Bruxelles, P.I.E. Lang, 2014, pp. 91-111.
- E. Trevi, *I frutti laboriosi di un piccolo peccato* in «Corriere della Sera», 2 marzo 2014 in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma Editore, 2014, pp. 461-462.
- A. Tricomi, *Nessuna militanza, nessun compiacimento. Poveri esercizi di critica non dovuta*, Prefazione di N. Lagioia. Postfazione di Goffredo Fofi, Giulianova (TM), Galaad, 2014.
- G. Turchetta, *Il punto di vista*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- G. Turi, *Intervista a Simona Vinci – Professione scrittore 21* in «Vita da editor», 14 giugno 2016, <https://giovannituri.wordpress.com/2016/06/14/intervista-a-simona-vinci-professione-scrittore-21/> (Data Ultima Consultazione 02/09/2016).
- N. Turi (a cura di), *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, Firenze, Florence University Press, 2016.
- G. Valdemarca, *Le città invivibili. Visioni di zone industriali* in D. Papotti-F. Tomasi (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, Bruxelles, P.I.E. Lang, 2014, pp. 81-89.
- G. Vasta, *Giorgio Falco e la gelida microfisica dell'impotenza* in «minima&moralia», 28 aprile 2014, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/la-gemella-h-giorgio-falco/> (Data Ultima Consultazione 09/09/2016).
- E. Vignali, *Nel nome di Volponi. Scrittori italiani di oggi tra letteratura e impegno civile* in S. Ritrovato-T. Toracca-E. Alessandrini (a cura di), *Volponi estremo*, Pesaro, Metauro, pp. 447-460.
- N. Villa, *Simona Vinci: «Ho cercato di aprirmi quanto più possibile all'imprevisto»* in «Scuola di scrittura Omero», 21 giugno 2009, <http://www.omero.it/omero-magazine/interviste/simona-vinci-ho-cercato-di-aprirmi-quanto-piu-possibile-allimprevisto/> (Data Ultima Consultazione 02/09/2016).
- G. Vitello, *Gli "anni di piombo" nella narrativa italiana del nuovo millennio* in L. Somigli (a cura di), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa italiana di inizio millennio*, Roma, Aracne, 2013, pp. 317 – 329.
- A.B.Yehoshua, *Il potere terribile di una piccola colpa. Etica e letteratura*, Torino, Einaudi, 2000.

E. Zinato, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2010.

E. Zinato, *Alessandra Sarchi, "Violazione"* in «Allegoria», XXIV, 2012, n. 65-66, p.319 disponibile anche nel blog della scrittrice «Alessandra Sarchi. Archivio di scritture» al link seguente: [http://www.alessandrasarchi.it/wp-content/uploads/2014/11/Zinato\\_Allegoria.pdf](http://www.alessandrasarchi.it/wp-content/uploads/2014/11/Zinato_Allegoria.pdf) (Data Ultima Consultazione 25/09/2016).

E. Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, Padova University Press, 2012.

E. Zinato, *Figure animali nella narrativa italiana del secondo Novecento: Sciascia, Primo Levi, Calvino, Volponi, Morante in Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 91-106.

E. Zinato, "Sguardo dal basso" e "sguardo all'indietro". *Punti di vista sull'infanzia nel romanzo italiano del Novecento*, «Richard & Piggie», vol. 24, n. 2, Letteratura e Psicoanalisi, Aprile-giugno 2016, p. 145.

E. Zinato-A.Grandelis-M. Marsilio, *La dicibilità dei non-luoghi: ipotesi e prospettive di ricerca sulle rappresentazioni narrative dello spazio negli anni Zero (Lagioia, Falco, Sarchi)* in *Proposte per il nostro millennio. La letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione*, Atti del Convegno di Istanbul, 19-20 marzo 2015, <http://yayinlar.istanbul.edu.tr/PropostePerIlNostroMillenio.pdf>.

#### SITOGRAFIA E FILMOGRAFIA

<http://www.comune.re.it/manifestazioni/ricercare2001/ric2002/ricercare02.htm> (Data Ultima consultazione 30/08/2016).

<https://www.youtube.com/watch?v=gWICGPoAAXw> (Data ultima consultazione 5 novembre 2016).



## OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

In conclusione è possibile trarre alcune brevi, provvisorie osservazioni riguardo a ulteriori campi d'indagine rimasti, per forza di cose, esclusi o a margine di questa ricerca orientata, per campioni o per casi esemplari, a verificare innanzitutto la persistenza del genere romanzo nella narrativa italiana degli ultimi vent'anni.

La mappatura che si è delineata nella prima parte di questo lavoro (*Mappe del contemporaneo (1995-2016): periodizzazione e forme*), seppure senza alcuna pretesa di esaustività, si pone come un'operazione preliminarmente necessaria per chi si occupi della produzione narrativa dell'estremo contemporaneo. Potrebbe utilmente integrare il quadro proposto un'indagine sistematica relativa a quel novero di scrittori ai quali la critica ha riservato un «"buco" storico-antologico che sarebbe decisamente il caso di colmare» (Cortellessa) e che con la loro narrativa preparano o annunciano il declino del postmoderno: si pensi, oltre a quelli cursoriamente citati nel corso del lavoro, ad autori come Roberto Alajmo, Romolo Bugaro, Giosuè Calaciura, Rossana Campo, Gabriele Frasca, Rosa Matteucci, Antonio Moresco, Giulio Mozzi, Beppe Sebaste.

La rivisitazione delle teorie narratologiche che si è proposta nella seconda parte (*La finzione narrativa: teoria letteraria e strategie ricorrenti*) potrebbe trovare un ulteriore motivo di approfondimento nell'interazione che la cultura visuale "imponesse" ai linguaggi narrativi: si fa riferimento al modo in cui il rapporto realtà-finzione viene affrontato da alcuni narratori che finiscono con il mettere in crisi la stessa, pervasiva dimensione finzionale del racconto e che cercano di coinvolgere il lettore stesso nell'ideazione di una trama sempre più complessa e confusiva (si pensi, in questo senso, alla lunga e collaborativa gestazione in rete di *Dai cancelli d'acciaio* (2011) di Gabriele Frasca). Del resto la relazione con i media appare maggiormente stimolante e creativa in quei contesti più sperimentali volti a ottenere una «metamorfosi categoriale che guarda alla comunicazione audiovisuale di massa come modello di energia narrativa, atlante linguistico e schema ritmico» (Simonetti): basti pensare, per esemplificare, all'uso della sillessi, ossia al tentativo di «raccontare per gruppi di avvenimenti, di comprimerli gli uni sugli altri sin quasi a renderli *simultanei*» (Giovannetti).

Anche all'interno di un'opzione teorica come quella che regge questo lavoro, a favore della possibilità di distinguere il racconto di ciò che è realmente accaduto da un racconto inventato grazie all'accesso all'interiorità dei personaggi e al patto narrativo, il territorio delle scritture narrative meticce, qui considerato soprattutto in opposizione a quello delle scritture d'invenzione, potrebbe offrire interessanti spunti per una ricerca relativa ai meccanismi di finzionalizzazione del racconto di cui i narratori sembrano servirsi in misura crescente, rispetto alle prime forme di "messinscena narrativa" già studiate da Stefania Ricciardi. Se, infatti, i generi del reportage e dell'inchiesta hanno stimolato fin dagli anni Cinquanta l'interesse degli scrittori italiani, che si sono così cimentati in generi non finzionali nei quali il registro oggettivo e documentario della narrazione restava prevalente, oggi si assiste a un percorso pressoché inverso con il quale, nella produzione

di questo tipo di testi, emerge una sorta di contaminazione con il mondo dell'invenzione narrativa. Come è stato scritto, la cronaca di eventi fattuali «si può “letterarizzare” in più modi: dilatando le scene, variando i registri stilistici, sospendendo la narrazione in un momento cruciale, persino sposando in maniera imparziale una tesi non storicamente fondata. [...] gli espedienti sono di natura diversa e [...] attengono [...] alla *mise en intrigue* di ogni racconto» (Mongelli).

Se nella terza parte (*Lo spazio dell'invenzione: romanzi italiani del nuovo millennio*) si è insistito sulla persistenza e sulla vitalità del genere romanzo, un vasto ambito che potrebbe costituire un ulteriore terreno di verifica è quello relativo alla forma breve del narrare. Per quanto questa manchi di una sua specifica e riconosciuta codificazione, tanto da aver fatto parlare di «un genere senza teoria» (Zatti) e per quanto romanzo e racconto si presentino come forme alternative di organizzazione della narrazione, lo “spazio dell'invenzione” del racconto è anch'esso «convenzionalmente *fictional*» e a sua volta deve «costruire con fatica, cioè con uno sforzo supplementare di invenzione e di struttura» quegli “effetti di realtà” che riproducono in modo verosimile il contesto della vicenda: «convenzioni formali, marche linguistiche, scelte tematiche e dettagli apparentemente inutili» (Simonetti). Nel racconto, insomma, «la visione della vita contemporanea frammentata e discontinua trova una delle sue incarnazioni più efficaci ed estreme» (Zatti). Le numerose antologie a più mani, in alcuni casi tematiche, pubblicate in questi anni - *La qualità dell'aria* (2004), *Voi siete qui* (2007), *Lavoro da morire* (2009), *Sono come tu mi vuoi* (2009), *L'età delle febbre* (2015) - così come quelle d'autore - *Latte* (2001) di Christian Raimo, *Mosca più balena* (2003) di Valeria Parrella, *Manuale per ragazze di successo* (2004) di Paolo Cognetti, *L'amore e altre forme d'odio* (2006) di Luca Ricci, *L'ubicazione del bene* (2009) di Giorgio Falco - costituiscono un serbatoio poco indagato e di certo ricco di spunti di ricerca.

La priorità che si è data, infine, ai dispositivi di finzione narrativa (le strutture del racconto, le tecniche narrative, la gestione delle voci narranti e dei personaggi) e alle costanti tematiche del romanzo, ha lasciato sullo sfondo l'analisi della vasta e complessa gamma di soluzioni linguistiche che caratterizza la narrativa più recente: non solo la presenza di “stili provvisori” (Dardano) o l'imperversare del “traduttese” (Antonelli), più evidenti nei generi di consumo, ma anche “forme di espressione” (Matt) che, disponendosi su una sorta di scala graduata che va dagli “stili semplici” alle “ricerche di espressivismo”, testimoniano il perdurare di una ricerca stilistica consapevole da parte delle autrici e degli autori contemporanei.