

# Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi

## Raffaele Donnarumma

---

### 1. Cambio di scena

A partire dagli anni Novanta, il panorama della narrativa internazionale ha iniziato a mutare. Gli scrittori che si sono imposti, come José Saramago (1922), Alice Munro (1931), Mordecai Richler (1931-2001), Philip Roth (1933), Abraham Yehoshua (1936), Amos Oz (1939), John M. Coetzee (1940), Edmund White (1940), Michael Cunningham (1952), Jonathan Franzen (1959), Ingo Schulze (1962), per più aspetti Michel Houellebecq (1958 o 1956) o, ancora, Jonathan Littell (1967), sembrano aver liquidato il postmoderno. I più vecchi se ne sono tenuti sempre lontani: la loro produzione ha attraversato i decenni precedenti dimostrando che se il postmoderno era una dominante culturale, non copriva però tutto l'orizzonte; i più giovani esordiscono confrontandosi con problemi di altro ordine. Neppure manca chi, pur essendo stato uno dei protagonisti del *postmodernism*, sembra intenzionato ad attraversarlo, se non a congedarsene: *Underworld* e *Falling Man*, che Don DeLillo pubblica nel 1997 e nel 2007, non possono essere letti solo con le categorie che servono a interpretare *Mao II* o *Libra*. Le parole d'ordine dei decenni precedenti, e che da Lyotard a Jameson sono state individuate per tracciare il campo di una nuova condizione e di un nuovo sensorio, hanno smesso di esercitare il loro primato. In una certa misura, questi scrittori non ci parlano dello stesso mondo che ci viene narrato da Pynchon o da Doctorow, e neppure da DeLillo o da Rushdie; senza dubbio, la loro attenzione sulla contemporaneità è di una qualità diversa: pone al centro l'esperienza di personaggi credibili, ritratti nella loro piena 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.

Così, nei maggiori romanzieri degli anni Novanta, si assiste a una duplice rinascita: da un lato, quella di poetiche in senso proprio realistiche;

dall'altro, quella di poetiche che si rifanno, in modi più o meno espliciti, al modernismo. L'attenzione che destiniamo a questi romanzieri è la stessa che ci chiedono Balzac o Dostoevskij: in nessuno di essi la letteratura è una pratica derealizzante, né una riscrittura che rimanda, coattivamente, a scritte. Pur con stili e impianti narrativi molto diversi, questi scrittori hanno fiducia nel racconto come strumento d'analisi della società presente, della vita interiore, del mondo materiale. Le loro storie vanno prese per buone, cioè per vere – anche se sappiamo bene che si tratta di finzioni. Certo, in origine fra il modernismo e il realismo (o per meglio dire, quella sua versione che è stato il naturalismo) non ci sono stati rapporti pacifici. Lasciamo da parte il caso, più complesso, di Flaubert; ma in Proust o in Joyce, in Svevo o in Kafka, nella Woolf o in Musil, in Pirandello o in Gadda c'è una polemica frontale contro le fotografie naturalistiche e le convenzioni usurate di una narrativa che si illude di cogliere le cose così come sono, ignorando il valore costruttivo (o decostruttivo) della soggettività e della scrittura. Eppure, allo stesso tempo, le rivoluzioni narrative di ciascuno di loro sarebbero impensabili senza appunto il naturalismo. Gli scrittori che si impongono dagli anni Novanta, in un certo senso, rimediano a questo torto della storia: dimostrano come fra realismo e modernismo, fra volontà di parlare del mondo e consapevolezza autoriflessiva della letteratura esiste una conciliazione produttiva. Se il postmoderno era stato la rottura di questa dialettica, tutta sbilanciata sul polo della finzione e dell'autoreferenzialità, i nuovi scrittori la restaurano. Essi hanno sciolto il nodo delle ossessioni teoriche e autoreferenziali postmoderne come Alessandro il nodo di Gordio: tagliandolo.

---

Nuovi realismi  
e persistenze  
postmoderne:  
narratori italiani  
di oggi

## 2. Fine di cosa?

A tramontare, dunque, è il postmoderno come insieme di poetiche e di pratiche di scrittura. Questo non impedisce affatto che alcuni postmodernisti continuino sulla loro strada (è il caso di Pynchon, con *Mason & Dixon* del 1997 e *Against the Day* del 2006), né che, come vedremo, alcuni esordienti degli ultimi anni rivendichino esplicitamente la loro appartenenza a quell'idea di letteratura. Tanto meno implica che sia davvero terminata la postmodernità, intesa come fase della storia occidentale (e, in questo senso, sarebbe più opportuno parlare di età della globalizzazione). L'evento-trauma che, infatti, segna secondo molti la fine simbolica del postmoderno, cioè l'attentato contro le Torre Gemelle, può anche essere interpretato come una manifestazione di post-realtà. Secondo Peter Sloterdijk, per esempio, «l'11 settembre è l'indizio sino a ora più forte di una compiuta post-storicità, nonostante molti, sotto l'influsso dello shock, abbiano cercato di considerarlo un segno della sto-

ria – o addirittura il segnale di partenza di un “nuovo inizio della storia” [Dahrendorf]». <sup>1</sup> Quanto a Slavoj Žižek, non intende ricorrere al «giocchetto pseudo-postmoderno di ridurre il crollo del World Trade Center all’ennesimo spettacolo mediatico» <sup>2</sup> né aggrapparsi «al fatto alquanto banale che la virtualizzazione della vita quotidiana [...] dà luogo al bisogno irresistibile di “tornare al Reale”». <sup>3</sup> E tuttavia, non può far a meno di notare che il Reale, «per via del suo carattere traumatico/eccessivo», è ciò che non possiamo integrare alla nostra realtà e che quindi percepiamo «come un’apparizione angosciante, come un incubo». <sup>4</sup> Il crollo delle Torri non si è sottratto a un processo di «de-realizzazione»: <sup>5</sup> mentre i newyorchesi sono stati feriti direttamente dal trauma, per il resto del mondo esso è stato tradotto in «immagine», «apparizione spettrale sullo schermo (televisivo)», <sup>6</sup> apocalittico *déjà-vu*. E se dunque, si domanda retoricamente Žižek, «l’11 settembre non fosse successo niente di epocale?». <sup>7</sup> Se il postmoderno, inteso come «epoca dell’ironia» o era dello «slittamento decostruttivo del significato» non fosse affatto finito, lasciando spazio, come vorrebbe invece Habermas, al «nuovo bisogno di prese di posizioni chiare e forti»? <sup>8</sup>

Queste tesi mostrano (e lo confermano anche molte risposte all’inchiesta pubblicata su questo numero di «Allegoria») che la fine dell’età postmoderna e delle sue paralisi non è affatto un’acquisizione condivisa. Piuttosto, siamo di fronte a un bisogno morale di ritorno alla realtà senza garanzie di successo e, anzi, ostacolato da un bisogno contrapposto, a metà fra difesa nevrotica e interesse ideologico, che tutto resti com’era o, peggio, venga rafforzato nella sua chiusura. L’immaginario letterario dà forma a questa ambiguità. Da un lato, ci sono scrittori che ben prima dell’11 settembre hanno abbandonato o non hanno mai condiviso l’attitudine postmoderna: quando iniziano a narrare, hanno già scavalcato la prigione del linguaggio. I loro romanzi, che nella storia del genere rappresentano un ritorno alla realtà dopo la derealizzazione postmoderna, di fatto nella realtà sono sempre stati di casa. Dall’altro lato, ci sono scrittori per cui il postmoderno non solo non è finito, ma è il nostro orizzonte naturale: per loro, non c’è nessuna realtà cui tornare, perché essa è ormai perduta o, più radicalmente, non è mai stata attingibile.

1 P. Sloterdijk, *Il mondo dentro il capitale*, Meltemi, Roma 2006, p. 237.

2 S. Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull’11 settembre e date simili*, Meltemi, Roma 2002, p. 21.

3 *Ivi*, pp. 22-23.

4 *Ibidem*.

5 *Ivi*, p. 17.

6 *Ivi*, p. 20.

7 *Ivi*, pp. 51-52.

8 *Ivi*, p. 40.

### 3. Radicalizzare il postmoderno o uscirne?

È nel nostro paese che questa duplicità, o se si preferisce questa contraddizione, emerge con particolare evidenza.<sup>9</sup> Ciò cui assistiamo oggi, infatti, è un processo di generale esaurimento del postmoderno, da un lato contrastato da forme di postmoderno persino più agguerrite di quante accadesse nei decenni passati, dall'altro promosso da nuove forme di scrittura realistica e modernista.

Neppure in Italia può essere ricondotto al postmoderno tutto quanto si sia scritto dalla metà degli anni Sessanta. La tradizione realistica e quella modernista, infatti, hanno conservato una loro vitalità,<sup>10</sup> senza contare che il realismo ha conosciuto pure una sopravvivenza in molta produzione narrativa, cui non di rado è toccato un buon successo commerciale. Questo realismo normalizzato, ibridato e senza scandali, pronto a prendere una piega di volta in volta romanzesca, intimista o persino fantastica, è la *koinè* a cui le case editrici si affidano come a una risorsa per il pubblico medio: è, del resto, quello che incassa più premi e si presta spesso a montare casi letterari (cioè, campagne pubblicitarie) e non sarà, perciò, quello che prenderemo in esame.<sup>11</sup>

I casi in cui i postmoderni italiani si siano sottratti a questa *koinè* sono quelli che hanno fatto macchia e dettato le linee di novità, ma restano eccezioni. Quanto al panorama recente, non stupirà che alcuni scrittori più organici al postmoderno non abbiano mutato rotta: *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004) di Umberto Eco, se vira in chiave più memoriale e autobiografica, non segna affatto un cambiamento di paradigma rispetto ai libri precedenti, dal *Nome della rosa* a *Baudolino*. Induce invece

---

Nuovi realismi  
e persistenze  
postmoderne:  
narratori italiani  
di oggi

- 9 Un panorama utile e informato è offerto da A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 7-138 e 211-271. Trovo del tutto persuasiva la tesi di G. Simonetti, *Sul romanzo italiano oggi. Nuclei tematici e costanti figurati*, in «Contemporanea», 4, 2006, pp. 55-81, secondo cui stiamo assistendo a uno «spostamento» rispetto al «campo figurale» del postmoderno, nonostante alcune linee di continuità: oltre che di un «esaurimento» del postmoderno, occorre parlare perciò di una sua «messa a punto» (pp. 79-80).
- 10 Su questi aspetti insiste nel modo più conseguente R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005, in particolare alle pp. 7-22 e 67-79. Il mutamento di clima culturale e letterario è ricondotto alle due guerre del Golfo, all'11 settembre e al terrorismo internazionale.
- 11 Un'apparente eccezione che, invece, finisce per confermare la regola: il realismo di Alessandro Piperno (1972) in *Con le peggiori intenzioni* (2005) dichiara debiti con Mann o Fitzgerald, ma si aggiornerà pure su Roth e Richler. L'ambizione è suggerire un affresco epocale e generazionale che si stende dal dopoguerra al presente: l'affarista ebreo romano Bepy Sonnino è un Grande Gatsby pataccaro, con un appetito sessuale selvaggio e un vitalismo irrefrenabile; suo nipote Daniel un professore universitario a contratto che si sente schiacciato dalla storia familiare e si culla in un onanismo adolescenziale. Questa mitologia di seconda mano dà al romanzo, più che un'aura balzacchiano-proustiana, un tono da rivisitazione intellettuale dello sceneggiato televisivo; mentre la decisione di porre al centro della vicenda il problema dell'identità ebraica, piuttosto che restituirci uno sguardo straniato o inedito sulla storia italiana recente, riesce alla fine evasiva. Nonostante tutto, Piperno non sembra fare sul serio: il romanzo suona come una parodia; il realismo è il pretesto per il discorrere egocentrico del narratore; e se c'è un Roth che conta, qui, è quello del vecchio *Lamento di Portnoy*, non quello di *Pastorale americana*.

a riflettere che siano ben dentro il postmoderno scrittori più giovani, che hanno iniziato a pubblicare negli anni Novanta. A dispetto delle rivendicazioni di originalità, aderisce ancora al modello echiano il gruppo Wu Ming, che ha esordito sotto il nome collettivo di Luther Blisset nel 1999, con *Q*, mentre alcuni dei suoi cinque membri hanno poi scritto singolarmente. I loro romanzi storici, o pseudo-storici, o para-fantascientifici, alludono a ossessioni presenti, e razziano dal serbatoio della cultura di massa, ibridato con letture da specialismo universitario: al di là dei risultati, non si tratta di un episodio isolato, né lo si può liquidare come semplice epigonismo.

Gli ultimi quindici anni, infatti, sono segnati da un postmoderno perdurante e persino più combattivo di quello precedente. Il caso più notevole è certo quello di Walter Siti: la trilogia composta da *Scuola di nudo* (1994), *Un dolore normale* (1999), *Troppi paradisi* (2006), rappresenta, credo, l'evento centrale nel panorama romanzesco italiano recente. Se non ci si soffermerà su di esso è solo perché, in questo saggio, l'attenzione cade su scrittori della generazione successiva: scrittori fra i trenta e i quarant'anni che, anziché aver visto nascere la postmodernità, ci sono nati dentro. Tra loro, del resto, Siti suscita entusiasmi dichiarati: penso a Giuseppe Genna (1969) (su cui tornerò), per il quale «*Troppi paradisi* è in assoluto il primo esempio di *postmodernism* in Italia da molti anni a questa parte»;<sup>12</sup> e a Nicola Lagioia (1973). Secondo Lagioia, «le cosiddette tematiche del postmoderno, più che ricalcate, andrebbero semmai approfondite, indagate con altri mezzi e altri stili, questo sì, ma il campo da gioco rimane lo stesso in cui si muovono Žižek e Baudrillard, DeLillo, Houellebecq, Dick, Eston Ellis e compagnia cantante».<sup>13</sup> *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)* (2001), soprattutto *Occidente per principianti* (2004), e, in parte, anche *2005 dopo Cristo* (2005), scritto insieme a Christian Raimo, Francesco Pacifico e Francesco Longo sotto il nome collettivo di Babette Factory, vanno appunto in questa direzione. L'ultimo libro è un romanzo un po' scucito in cui le ossessioni complottarde e la colonizzazione dell'immaginario a opera dei media si coagulano intorno all'attentato e al rapimento ai danni di un Berlusconi che, più che personaggio reale della storia italiana, è un'icona televisiva. In *Occidente per principianti*, invece, un ghost-writer trentenne si mette alla ricerca del primo amore di Rodolfo Valentino. Il tentativo fallirà, ma, alla fine, il protagonista-narratore troverà un lavoro stabile, congedandosi da uno stato di protratta abulia. Un mese dopo, è l'11 settembre 2001:

12 G. Genna, *Walter Siti: «Troppi paradisi»*, in <http://www.carmillaonline.com/archives/2006/08/001898.html>.

13 La citazione è tratta dall'intervista di I. Iadarola, *Nicola Lagioia: «Brama di potere, gelosia, tradimento... siamo abitati dagli stessi demoni di sempre»*, <http://www.omerio.it/rivista.php?itemid=636&catid=95>.

e su quell'evento il romanzo, che si era aperto nell'eco dei fatti di Genova, si chiude. Lagioia non ha intenti di analisi sociale o di denuncia, e usa la realtà come usa i film e i libri: il suo lavoro è anzitutto stilistico, il suo saggismo gioca con il paradosso. Semmai, conta il fatto che la trama sia costruita in modo forzoso e citazionale: è come se l'esibito carattere romanzesco (e di un romanzesco di seconda mano, parodico e posticcio) surrogasse una povertà di esperienza vissuta – elemento, questo, che vedremo tornare in molti libri usciti a partire dagli anni Novanta. E tuttavia, il postmoderno di Lagioia, come quello di Siti, non è affatto il postmoderno italiano dei decenni precedenti, non può essere ridotto ad Arbasino, cui pure si ispira, e non ha nulla a che spartire con i cosiddetti cannibali. Da un lato, c'è una maggiore consapevolezza; dall'altro, il suo romanzo può anche essere letto come un tentativo di congedarsi dal postmoderno: se l'«Occidente fantastico – ubi quo, platonico, e rigorosamente immateriale» «è una struttura pressoché perfetta. Non tollera l'intrusione di corpi estranei», tuttavia «basta una sola scheggia di realtà per mandare tutto a rotoli». <sup>14</sup> Così, nel finale, l'11 settembre appare come il «giorno in cui la storia dello spettacolo si dimostrò un bozzolo meno perfetto di quanto avevamo temuto» e «la ruota della storia tornò a girare sospinta proprio da un evento spettacolare»: il protagonista smette di essere «l'apocrifo di un originale inesistente» e si riconosce come corpo e essere umano. «Non c'è giorno con più futuro di questo». <sup>15</sup> Ma nel suo insieme, il libro mette in scena un'oscillazione irrisolta: la postistoria è insieme il carcere dal quale si vuole uscire, e un riparo protettivo. Se nell'inchiesta di «Allegoria» Lagioia protesta la sua fedeltà al postmoderno, in *Occidente per principianti* ne radicalizzava sì i temi, ma immaginava anche un risveglio dallo stato di ipnosi che esso rappresentava: la realtà proietta sul romanzo un'ombra che è difficile esorcizzare.

Questa insistenza postmoderna si può spiegare come una reazione al postmoderno scolorito, compromissorio, manierista che si è affermato nel nostro paese a partire dalla metà degli anni Sessanta. Non si può dimenticare che, soprattutto negli anni Ottanta, la narrativa nazionale ha mostrato difficoltà a parlare del quotidiano presente con le parole del quotidiano presente. La voga del romanzo storico segnalava in primo luogo questo: che, anche quando si volesse narrare l'oggi, lo si faceva in maschera e per spostamenti. Lagioia costruisce invece il racconto sui materiali della cronaca: il suo postmoderno ha a che fare con Pynchon o DeLillo, non con Calvino o Eco; non è travestimento iperletterario, ma aggressione ironica dei miti massmediatici. Lagioia non è, però, un intellettuale avant-pop come, mettiamo, Tommaso Labranca. Sebbene la sua

---

Nuovi realismi  
e persistenze  
postmoderne:  
narratori italiani  
di oggi

<sup>14</sup> N. Lagioia, *Occidente per principianti*, Einaudi, Torino 2004, pp. 15 e 86.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 296 e 22.

«sensibilità» sia «un compromesso mostruoso tra pop, accademia e auto-didassi riparatoria»,<sup>16</sup> sebbene sia privo di rimpianti veteroumanistici e stizzosamente apolitico, mantiene nei confronti della (sub)cultura di massa una posizione inconciliata. Il suo postmodernismo è dunque radicale: questo fa capire da un lato perché si trovi a ripetere, nelle dichiarazioni di poetica, motivi francamente datati, a partire da una difesa oltranzistica dei diritti della letteratura in quanto letteratura; dall'altro l'intelligenza di *Occidente per principianti*, che scavalca, e con una giusta dose di sarcasmo, prudenze nostalgiche o epigoniche.

Libri come quelli di Siti e, in una certa misura, di Lagioia segnano dunque, in modi diversi, la compiuta maturità di un postmoderno italiano che ragiona ormai con le categorie del grande postmoderno angloamericano. Ma anche all'interno dello stesso postmoderno italiano, con i suoi caratteri più cauti e timorosi, si registrano dei mutamenti. Il caso più illustre è quello di Antonio Tabucchi. Segna una svolta già *Sostiene Pereira* del 1994, che porta significativamente l'indicazione *Una testimonianza* anziché quella consueta «romanzo»: come poi *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997), il romanzo, pur stretto dentro i limiti postmoderni di una scrittura neostorica, e quindi indiretta, rivela una volontà di partecipazione civile più intensa rispetto al passato. Le conseguenze sono tratte con coerenza da *Tristano muore* (2004): il racconto del rapporto tra padre partigiano e figlio adottivo terrorista nero ha l'ambizione di tracciare una parabola dell'Italia repubblicana. Eppure, Tabucchi continua a pagare pegno ai decenni scorsi. Anche quando prende di petto il presente, sente poi il bisogno di distanziarsene e di inserirlo in un gioco letterario: *L'oca al passo* (2006) monta alcuni pezzi giornalistici anche violentemente polemici in un disegno labirintico che ricorda la costruzione di alcuni libri degli anni Settanta (anzitutto, del Calvino combinatorio). Ciò su cui val la pena di riflettere è appunto la presenza di quella cornice: il libro nasce solo quando gli articoli sono prelevati dai giornali per cui erano nati e diventano caselle di un amaro gioco dell'oca, cioè solo quando la letteratura riafferma i propri diritti e la propria giurisdizione autonoma sul dibattito pubblico.

#### 4. Dentro e fuori il postmoderno

Per gli scrittori più giovani, la cultura e prima ancora la condizione postmoderna sono quelle della loro formazione: essi acquistano una voce propria o quando le rilegittimano di fronte a loro stessi, o quando tagliano polemicamente i ponti.

Il primo caso (come abbiamo visto, rappresentato da Lagioia) è anche quello di Leonardo Colombati (1970) e Giuseppe Genna (1969). Talvol-

16 *Ivi*, p. 16.

ta, nei narratori trentenni, l'entusiasmo per i libri statunitensi e la teoria poststrutturalista non sembra del tutto immune da quel provincialismo cui pure vorrebbe porre rimedio. Il ritardo, insomma, si può scontare persino nella smania di aggiornarsi: alla fine, si scopre di aver comprato gli abiti della penultima anziché all'ultima moda. Eppure, a questi narratori vanno riconosciuti impegno di scrittura e volontà di interpretare il presente; il problema è, semmai, se gli strumenti che adottano siano adeguati a questo scopo o se, alla fine, lo sforzo nel dimostrarsi *up to date* non li danneggia. Colombati ha esordito nel 2005 con *Perceber*: anche se riprende lo schema Linati elaborato da Joyce per l'*Ulysses*, l'ambizioso «romanzo eroicomico» è di fatto un omaggio a Pynchon, che fa della trama un pretesto (in fondo, piuttosto gratuito) per intessere parodie, riscritture, poesie, canzoni, riferimenti colti debordanti e borghesiani. In *Rio* (2007) l'affabulazione in prima persona di un trentenne mentitore, disilluso e sessuomane declina in senso postmoderno la storia di un'ascesa sociale fallita: gli stessi pezzi di realismo balzacchiano (Colombati ricostruisce organigrammi aziendali, carriere di arrivisti, processi di produzione) sono travolti in una vertigine di ironia e in un sospetto di fatuità. L'immaginario di Genna, invece, si alimenta della mitologia postmoderna più tipica, a partire dal tema del complotto e dall'indagine sull'informazione mediatica e, in particolare, televisiva. I suoi libri si muovono così fra riuso del *noir* e romanzo storico del recente passato, con ambizioni di affresco epocale: dal caso Mattei all'ascesa di Berlusconi allo scandalo P2, Genna trova la propria materia anzitutto negli intrecci dei misteri d'Italia, sui quali è nata una vera retorica pubblicitaria, narrativa e televisiva di buon successo commerciale; senza mancare di prendere posizione saggistica sugli anni di piombo e i loro postumi (*Il caso Battisti*, 2004, insieme a Valerio Evangelisti e Wu Ming 1) o i *reality* (*Costantino e l'Impero*, 2005, scritto con Michele Monina). Mentre Lagioia esibisce un certo sprezzo per la contingenza e Colombati è preso dalla scrittura, Genna, che ha lavorato per Mondadori e la Camera dei Deputati, rappresenta un nuovo tipo di intellettuale: scrittore dalla vena anche troppo abbondante e dallo stile non sempre controllato (uno dei suoi modelli è Hugo), usa anzitutto la rete per prese di posizione frequentissime, e non limitate all'attività letteraria. Il suo imperativo è intervenire. Blog, partecipazione a siti come *Clarence*, fondazione di riviste informatiche come *I miserabili* fanno di lui lo scrittore italiano che usa con più consapevolezza i nuovi media. I suoi romanzi sono, infatti, l'equivalente della rete: macchine narrative che riassorbono nella *fiction* informazioni d'ogni genere, in un interrotto bisogno di dire la propria, svelare storture, protestare. Insieme, Genna si sente perfettamente a casa in un mondo in cui è difficile verificare le fonti e distinguere fra storia e invenzione. Anche ammesso che gli intrighi si siano consumati davvero, il loro carattere smaccatamente romanzesco li fa suonare

---

Nuovi realismi  
e persistenze  
postmoderne:  
narratori italiani  
di oggi

falsi: non è chiaro sino a che punto la volontà di partecipare alla vita civile e di farsi storico del presente possa trovare spazio in strutture narrative che alla fine, per la loro stessa declinazione postmoderna, assumono una sfumatura derealizzante. E se, nonostante le dichiarazioni di programma, lo sforzo retorico di Genna non riuscisse a rompere davvero gli schemi ripaganti dell'intrattenimento?

### 5. Noir, cronaca, storia

In Genna si pone con evidenza un problema che attraversa tutto il *noir*. Come mostrano la collana *Stile libero* di Einaudi, che gli dedica un'intera sezione, o, seppure meno esplicitamente, la *Piccola biblioteca* Mondadori, questo genere si è conquistato lo spazio maggiore nella narrativa italiana degli ultimi due decenni. Il suo successo è concomitante con la rinascita del giallo soprattutto ad opera di Andrea Camilleri. Ancora in Valerio Evangelisti (1952), il *noir* può tutt'al più alludere al presente e al recente passato, ma a patto di travestimenti e spostamenti geografici, contaminando fantascienza, *fantasy* e *horror* (è il cosiddetto *New Weird*); ma in Cesare Battisti (1956), Massimo Carlotto (1956), Giancarlo De Cataldo (1956), Carlo Lucarelli (1960), Marcello Fois (1960), o ancora in Genna, il *noir* intende far presa sulla realtà e svelarne i meccanismi occulti.

Battisti, al centro di un caso politico-giudiziario, attinge alla propria biografia e intesse trame in cui, oltre al terrorismo rosso, entrano in gioco la mafia o la P2. La retorica del complotto (che è insieme una topica, un'ideologia e un modo di costruire il racconto) regge per esempio *L'orma rossa* (1995), dove si scopre che Togliatti avrebbe consapevolmente programmato l'emarginazione del Pci dal governo della repubblica. Fantastoria, dunque, che mentre riduce la lotta armata a ribellismo vitalistico, smorza la drammaticità dei fatti di sangue giacché essi sono, in fondo, un elemento ineliminabile del genere. Il *noir*, insomma, può coincidere con lo svuotamento degli eventi: più che contro-storia, anti-storia. Gli stessi intenti si riscontrano nell'*Ultimo sparo* (1998), pseudo-autobiografia (cioè romanzo che reinventa elementi biografici e li narra in prima persona) piuttosto che *noir*. La storia di un «delinquente comune» nella *guerriglia italiana* (così recita il sottotitolo) da un lato priva di significato ideologico e politico quell'esperienza; dall'altro, la promuove a fatto epocale, addirittura di massa: è un'oscillazione, qui irrisolta ma che vedremo comune, fra eccezionalità romanzesca e tipicità storica. Anche la produzione di Carlotto, inaugurata nel 1995 dal *Fuggiasco*, si basa su vicende autobiografiche (accusato di un omicidio politico, è stato alla fine graziato). In seguito, Carlotto indaga i rapporti fra criminalità organizzata e affari, inventando la figura di un investigatore privato, Marco Buratti detto l'Alligatore, che, dopo essere stato ingiustamente incarce-



rato, è ossessionato dalla necessità di riparare i torti. *Niente, più niente al mondo* (2004) esce invece dai limiti di genere e tenta una ricostruzione del degrado urbano in cui non mancano ricordi naturalistici, in forma di lungo monologo e quindi, come accade spesso in questi anni, sorretti da un personaggio-narratore che si faccia garante di una verità testimoniale. Non bisogna trascurare però il fatto che sia Carlotto, sia soprattutto Battisti sono stati protagonisti della cronaca giudiziaria, politica e giornalistica: l'effetto di realtà dei loro libri è anche parte di un meccanismo mediatico, che promuove gli autori stessi a personaggi.

De Cataldo si avvale invece della sua attività di magistrato e nel suo libro più fortunato, *Romanzo criminale* (2002), ricostruisce la vicenda della banda della Magliana, in cui non mancano collusioni con il terrorismo nero, i servizi segreti, il potere politico: anche qui si intrecciano storia o fantastoria, teoria del complotto, atmosfere da cinema di genere. Lucarelli si muove ancora più esplicitamente sul doppio binario della traduzione in romanzesco di fatti della recente storia italiana, e dell'indagine giornalistica su quegli stessi fatti, come testimoniano sia programmi televisivi scritti e condotti con successo, sia libri-reportage dedicati alla cronaca nera e alla storia recente. Lucarelli mostra una grande disponibilità per linguaggi diversi dalla scrittura, accostandosi al fumetto e accompagnando alcuni volumi con CD, CDrom e DVD. Insieme, i suoi romanzi hanno una certa varietà di atmosfere e di modi, che va dal *thriller* al giallo più tradizionale: se il ciclo dedicato al commissario De Luca è ambientato durante il Ventennio, le storie dell'ispettore Coliandro si svolgono nell'Italia contemporanea; mentre *Almost Blue* (1997) è un *thriller-horror* troppo debitore del cinema americano.

Nessuno di questi scrittori sembra nutrire ambizioni stilistiche, per fedeltà ai limiti di un genere commerciale, o per dedizione al puro racconto. Più impegno in questo ambito mostra invece Marcello Fois. Come nel caso di Lucarelli, la storia poliziesca si può incrociare con il romanzo storico, oppure rivolgersi alla contemporaneità (è il caso del suo primo romanzo, *Ferro Recente*, del 1989). Al poliziesco, Fois si è dedicato anche come sceneggiatore televisivo; mentre la sceneggiatura del film d'inchiesta *Ilaria Alpi. Il più crudele dei giorni* (2002), scritta insieme al regista Ferdinando Vicentini Orgnani, inserisce in uno schema quasi da *spy story* l'omicidio della giornalista della Rai sulle tracce del traffico d'armi. L'impressione è, tuttavia, che l'interesse di Fois per il *noir* sia strumentale: ciò che gli sta a cuore è, anzitutto, ricostruire i caratteri della società e dell'identità sarde. In una certa misura, il dubbio si può estendere anche agli altri autori che abbiamo citato. La questione diviene allora: perché privilegiare un genere la cui codificazione è così stretta e nel quale il pubblico ripone attese precise? Mentre si prestano così bene a intenti di denuncia, gli schemi del *noir* non saranno troppo vincolanti e in fondo estra-

---

Nuovi realismi  
e persistenze  
postmoderne:  
narratori italiani  
di oggi

nei all'esigenza di parlare del presente? Impegno e realismo vi possono trovare davvero spazio, come sostengono alcuni?

Non c'è, naturalmente, nessuna impossibilità di principio: come tutti i generi, il *noir* si presta a ibridazioni e mutamenti; ma, come tutti i generi, ha una sua ideologia. Esso offre storie i cui schemi sono già dati, e che vanno riempiti anziché inventati di volta in volta; soprattutto rivela, in chi vi ricorre e in chi lo legge, una scarsa familiarità con i modi, più sfuggenti e complessi, del realismo. Nato e affermatosi soprattutto al cinema o in televisione, il *noir* sembra rivolgersi a un pubblico la cui formazione non è letteraria. Alla fine, gli stati di eccezionalità su cui questo genere si costruisce sono il sintomo di una difficoltà a trovare materia nel quotidiano: la prosa del mondo ha accesso al racconto solo se si piega alle leggi del delitto, del complotto, del mistero, dell'orrore. Così, le psicologie e gli atti dei personaggi si fissano spesso in pose stereotipe e prevedibili: vittime o carnefici, protagonisti o comparse, paiono tutti recitare in un film già visto.

E del resto, quali elementi dell'immaginario tocca il *noir*? Quali bisogni soddisfa? Le sue strutture collaudate rispondono a una richiesta diffusa di narrativa, in cui si uniscano *fiction* e *non-fiction*, *suspence* e "storie vere", intrattenimento e indagine. La trama è scandita da colpi di teatro o scene madri, e abbandona la consequenzialità del giallo classico;<sup>17</sup> i personaggi hanno una psicologia per lo più appena accennata o semplificata; l'assiologia segna demarcazioni abbastanza nette o, nel senso di Peter Brooks, melodrammatiche (gli eroi positivi ci sono, anche quando si travestono da irregolari, e spesso vincono); l'enfasi sulla corruzione di alcuni gruppi o corpi sociali non impedisce che se ne rivelino le debolezze e le sconfitte; il quotidiano ospita l'avventuroso. In questo modo, si offre un ripagamento (morale, oltre che estetico) di fronte al degrado, all'ingiustizia o allo squallore a cui, nella realtà, il lettore assiste impotente o rassegnato. Il nesso tra criminalità organizzata, terrorismo, affari, politica che questi libri affermano è quello rivelato da processi e inchieste giornalistiche; ma è anche quello che riscuote un immediato interesse di pubblico, alimenta un immaginario molto vicino alla paranoia postmoderna del complotto, e sembra ormai essersi insediato nel senso comune. Il *noir* oscilla così fra due poli: da un lato, esprime la volontà di indagine e di denuncia del narratore sul presente o sul passato recente del nostro paese; dall'altro, risponde a un meccanismo di mercato molto forte, che include tutti i media (dalla letteratura al cinema, dalla televisione a internet), e che rischia di neutralizzare in intrattenimento e in *fiction* progetti politici o civili.

17 Cfr. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 96-102.

## 6. Fiction e non-fiction

Il *noir* promuove gli anni Sessanta e Settanta a luogo deputato dell'immaginario romanzesco. Forse le tensioni di quei decenni, più che alludere a tensioni solo occasionalmente tornate a manifestarsi negli anni Novanta, con il movimento no-global e con episodi di terrorismo brigatista o anarco-insurrezionalista, restituiscono un senso di storia in atto che il presente non ha. Non è un caso che si tratti di periodi che coincidono, biograficamente, con l'infanzia, l'adolescenza o la giovinezza degli autori che abbiamo visto (o addirittura, con il teatro delle loro imprese o delle loro disavventure). Dal tedio del presente, quel passato acquista il colore dell'età degli eroi, dei grandi intrighi, della possibilità di essere dentro la Storia come protagonisti o vittime, anziché come semplici spettatori; e insieme, restituisce ai trenta-quarantenni (per tacere delle generazioni precedenti) il senso della memoria personale e della partecipazione emotiva.

Questo fenomeno non si esaurisce entro i limiti del *noir* (basti pensare, per esempio, al *Fasciocomunista* di Antonio Pennacchi, del 2003), né della narrativa: c'è un ampio settore della pubblicistica e della memorialistica dedicato a questi temi,<sup>18</sup> che include, per esempio, numerose autobiografie di ex-terroristi, libri di documentazione giornalistica talvolta di grande efficacia (fra i primi e più acuti, quelli di Corrado Stajano), libri-intervista, libri-denuncia, sino a una produzione più corviva, dovuta a giornalisti-intrattenitori televisivi. Il successo di questi volumi, che alla fine toccano tutti i temi della vita pubblica, si è consolidato dopo Tangentopoli e nell'opposizione a Berlusconi: le vendite della *Casta* (2007) di Antonio Stella e Sergio Rizzo mostrano anzi la sua crescita. Per comprendere questo fenomeno, non ci si può dunque limitare ai confini della letteratura e del giornalismo scritto: occorre tener presente il suo spazio cinematografico (da molti romanzi degli autori che abbiamo citato sono stati tratti dei film) e, soprattutto, televisivo. Non sono pochi i programmi, da *La storia siamo noi* di Giovanni Minoli a *Blu notte* scritto e condotto proprio da Carlo Lucarelli (ma i precedenti sono *La notte della repubblica* di Sergio Zavoli e *Mixer* sempre di Minoli), che ricostruiscono gli anni della strategia della tensione e del piombo, della contestazione e del conflitto sociale.

Si tocca qui, insomma, uno dei temi profondi che attraversa la narrativa a partire dagli anni Novanta: quello del rapporto tra *fiction* e *non-fiction*, o meglio, del realismo negli anni della simulazione di realtà. Nei romanzi italiani, infatti, si registra un affanno documentaristico e cronachistico che all'estero non pare di riscontrare se non, paradossalmente, in

---

Nuovi realismi  
e persistenze  
postmoderne:  
narratori italiani  
di oggi

18 Cfr. G. Tabacco, *Le parole per dirlo. Memorie, ritratto e romanzo della lotta armata in Italia (1979-2003)*, in «Contemporanea», 4, 2006, pp. 27-54.

ambito postmoderno, da Pynchon a DeLillo (l'unica vistosa eccezione è, forse, *Le benevole* di Littell). Mentre altrove il romanziere intende ricostruire anzitutto la vita privata, in Italia l'attenzione cade sulla vita pubblica, che è già ampiamente filtrata, manipolata e messa in forma da giornali e televisioni. È dunque difficile sottrarsi all'impressione che il *noir* si presti, più che a raccontare fatti, a rinarrare narrazioni;<sup>19</sup> o, semmai, che tragga spunto da quelle narrazioni per sorreggere storie in fondo deboli, incerte, con personaggi esili o inconsistenti. Il successo mediatico della Grande Storia (come proclama il titolo di alcuni programmi televisivi) conferma questa fame di storie. In esse emergono le grandi personalità, reviviscenza dell'eroe da *feuilleton*, ignaro della rivoluzione problematica del realismo ottocentesco e, tanto più, del modernismo; oppure, il quotidiano prende forma anonima e aneddotica, ridotta a catalogo di abitudini, mode, programmi televisivi e canzoni che, come recita il luogo comune, «sono state la colonna sonora della nostra vita». Questa specie di storicismo semplificato, garantito, scontato dà per risolto quello che è invece il problema del grande romanzo contemporaneo: la relazione fra destini personali e destini comuni, storie e Storia. L'ultimo scopo è consolatorio: qualunque vicenda sta in un quadro di senso; qualunque vita privata è dentro esperienze collettive unanimistiche, in cui i conflitti (fra giusti e criminali, tutori dell'ordine ed eversori, Bene e Male) sono già risolti in partenza, e servono a confermare l'opinione dominante. Tutti guardavamo il festival di Sanremo; tutti siamo stati turbati dall'omicidio di Moro e della sua scorta. Questi programmi sembrano sedare l'angoscia che le nostre esistenze siano abbandonate a se stesse e alla contemplazione di catastrofi o trionfi che potranno avere su di noi effetti solo indiretti e che ribadiranno la nostra passività. Se il romanzo non tende a questo tipo di mistificazione, tuttavia fatica a sottrarsi all'ambiguità di un meccanismo analogo, che promuove i lettori da spettatori a comparse dell'evento romanzesco: vale anche qui, come in televisione, la legge del «c'eravate anche voi». Perciò, in molti *noir* le vicende individuali sono semplicemente desunte, con rigidità di teorema, dalla Storia; oppure, la Storia è il fondale su cui le storie (in fondo, sempre le stesse) sono appoggiate.

Del resto, è la stessa opposizione tra *fiction* e *non-fiction* (che, naturalmente, travalica il campo del *noir* e delle narrazioni ispirate a fatti di storia e di cronaca) a essere viziosa. Da un lato, essa sembra credere che, per essere goduta, ogni storia debba necessariamente esibire le sue patenti di “fatto realmente accaduto”, rimandando non tanto al campo dell'esperienza diretta, ma a un'enciclopedia della cronaca già divulgata a stampa, in televisione o in rete. Dall'altro, attenendosi alla constatazio-

19 Su questo tema ha osservazioni acute Simonetti, *Sul romanzo italiano oggi*, cit., pp. 59-61.

ne ormai truitica che anche i racconti di fatti veri sono racconti e sotto-  
stanno a leggi formali, essa non fa che risucchiare la realtà nella finzione,  
privandola di autonomia e spacciandola come suo negativo (*non-fiction*, appunto).  
L'ossessione per il reale finisce per mettere fuori gioco la verità cui le finzioni,  
almeno dai tempi di Aristotele, pretendono. Proprio questo implicito screditamento  
della nozione di verità si rivela tributario della cultura postmoderna. Il *noir* si  
dibatte in queste contraddizioni: cerca di raggiungere una realtà che viene il  
sospetto sia irrimediabilmente falsificata e ridotta a mito metropolitano.

### 7. Racconti della vita pubblica: reportage (ed ex-cannibali)

Eppure, il desiderio di uscire da questa prigione caratterizza gli scrittori  
più nuovi degli ultimi anni. Essi hanno tagliato i legami con il postmoderno,  
in un'affermazione di autonomia ed estraneità, o lo hanno attraversato e si  
confrontano con i suoi temi per congedarsene, magari rivelando ancora qualche  
incertezza. Si apre così uno spazio alternativo e di fatto opposto rispetto a  
quello che ha dominato sino ai primi anni Novanta. Da una parte, infatti, il  
racconto costeggia il reportage giornalistico, tra documentazione e denuncia;  
dall'altro, la scrittura si presenta come testimonianza veridica, recuperando i  
modi non dell'*autofiction*, ma dell'autobiografia o del racconto credibile in  
prima persona. Il primo caso è quello di Roberto Saviano (1979): il suo *Gomorra*  
(2006) è una ricostruzione esatta degli affari e dei meccanismi della criminalità  
organizzata napoletana, ma anche un racconto; una narrazione con un  
personaggio che dice io ma, propriamente, non un'autobiografia né un romanzo.  
Saviano trasforma il reportage in una storia che funziona per scene memorabili,  
montate senza continuità; ma il suo intento primo è rompere la retorica della  
trasformazione di ogni discorso in *fiction*. Per questo, richiamandosi al  
Pasolini corsaro (in particolare, quello del *Romanzo delle stragi*), rivendica una  
parola diretta, che infranga le coazioni della riscrittura:

Pier Paolo Pasolini. Il nome uno e trino, come diceva Caproni, non è il  
mio santino laico, né un Cristo letterario. Mi andava di trovare un posto.  
Un posto dove fosse ancora possibile riflettere senza vergogna sulla  
possibilità della parola. La possibilità di scrivere dei meccanismi del potere,  
al di là delle storie, oltre i dettagli. Riflettere se era ancora possibile fare  
i nomi, a uno a uno, indicare i visi, spogliare i corpi dei reati e renderli  
elementi dell'architettura dell'autorità. Se era ancora possibile inseguire  
come porci da tartufo le dinamiche del reale, l'affermazione dei poteri,  
senza metafore, senza mediazioni, con la sola lama della scrittura.<sup>20</sup>

---

Nuovi realismi  
e persistenze  
postmoderne:  
narratori italiani  
di oggi

20 R. Saviano, *Gomorra*, Mondadori, Milano 2006, p. 233.

Sono pagine come queste a rivelare nel modo più esplicito che il postmoderno ha perduto la sua egemonia: esso è spazzato via dall'urgenza di questioni che non ammettono dilazioni, ironie, travestimenti. Del resto, non mancano libri in cui reportage e letteratura si incontrano: basti pensare a quelli di Eraldo Affinati (1956), Edoardo Albinati o Antonio Franchini (1958) (molto ammirato, del resto, da Saviano). *Campo del sangue* (1997) di Affinati, per esempio, è il diario di un viaggio verso Auschwitz in cui si mescolano racconto, citazione di testi e testimonianze, saggismo: la via per raggiungere la storia, nella sua forma più traumatica, è qui non la parola diretta, come in Saviano, ma la riflessione. E però la polemica contro «l'aspirazione dell'artista moderno a venire considerato un maestro spirituale chiedendo però, in ragione del suo genio, di non essere moralmente giudicato»,<sup>21</sup> mentre richiama la scrittura alla sua responsabilità, d'altro lato si espone a un pericolo di moralismo. Specularmente, i racconti propriamente romanzeschi, come *Il polacco lavatore di vetri* (1998) di Albinati, corrono il rischio dell'edulcorazione.

Viene dal reportage giornalistico anche *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...* (2006) di Aldo Nove (1967). Il libro raccoglie quattordici interviste a lavoratori precari, già pubblicate su «Liberazione» e unite ora da un connettivo di riflessione secca, paratattica, volutamente assertiva e scucita. Qui non è il saggismo a imporsi, ma, al contrario l'evidenza delle «storie vere». Che rapporto c'è fra un libro come questo e la produzione precedente di Nove, che è stato messo fra i cannibali e gli *splatter* con più ragione di altri? Davvero si legge *Mi chiamo Roberta* pensando che «la realtà sia letteratura», e per di più «letteratura pubblicitaria di infima qualità», come Nove dichiara su questo numero di «Allegoria»? Da un lato, si ha l'impressione che Nove – come altri scrittori della sua generazione – ragioni con le categorie su cui si è formato, e che non sono più del tutto adeguate a quello che effettivamente scrive. C'è un'affezione alla retorica postmoderna che resiste alla corrosione di quel paradigma e alla constatazione che il *pulp* si è esaurito («Tutto quello che era manipolabile è stato manipolato. Ogni mostruosità mostrabile è stata creata. // Mostrata. // Istituzionalizzata»)<sup>22</sup> Ma d'altro lato, Nove rivendica una continuità che non va sottovalutata, sia perché essa mostra una volta di più una persistenza del postmoderno tipicamente italiana, sia perché trova riscontro nelle analisi di chi, come abbiamo visto, nega che il postmoderno sia finito: «Quando ho scritto *Superwoobinda*, dieci anni fa, volevo raccontare una generazione di trentenni privi di futuro. // Dieci anni sono passati. / Il futuro, lo abbiamo visto sul-

21 E. Affinati, *Campo del sangue*, Mondadori, Milano 1997, p. 75.

22 A. Nove, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, Einaudi, Torino 2006, pp. 42-43.

la nostra pelle, non è ancora arrivato. / Siamo ancora tutti, nostro malgrado, dei bambini».<sup>23</sup> Perciò, si potrebbero leggere le interviste di *Mi chiamo Roberta* non solo alla luce della prima persona dei racconti di *Woobinda* (1996) e *Superwoobinda* (2006), ma anche di romanzi come *Puerto Plata Market* (1997) e *La più grande balena morta della Lombardia* (2006). Tuttavia, cade – ed era già caduto nella *Più grande balena* – il sarcasmo: prima, i personaggi erano alienati, e la rinuncia dell'autore alla propria voce era una mossa più di ironia flaubertiana che di montaggio balestriniano; ora, l'emergere della voce di Nove come intervistatore e regista della riflessione sposta decisamente gli equilibri. Si scopre così un'evidente adesione alle storie: sono attribuite ai parlanti, prima che la realtà di persone esistenti (ricordata pubblicitariamente dalla quarta di copertina del libro), dignità e pienezza di personaggi portatori di un'esperienza non falsificata. Adesso, Nove fa sul serio: se le vite dei suoi intervistati sono sottoposte al dominio del mercato, resistono però alla mercificazione. La loro «realtà», per riprendere ancora le risposte ad «Allegoria», non può ridursi alla «trasformazione in fiction»: se «paradossalmente privata della sua aura, la televisione sta rientrando nel suo ruolo di elettrodomestico»,<sup>24</sup> allora la riduzione dell'esistenza a fruizione e imitazione di spettacoli del piccolo schermo, di cui ci parlavano *Superwoobinda* o *Puerto Plata Market*, si rivela una miseria insufficiente a rendere ragione di quel che viviamo. Nove per primo registra un salto: gli anni della sazietà passiva e immobile sono finiti. Lo sguardo sulla realtà non può più limitarsi ad esaltarne il grottesco. Con i suoi ultimi libri, insomma, Nove sembra superare quel progetto di letteratura fatta sul rovescio, l'assenza e l'impredicabilità dei valori che aveva seguito da cannibale; e non sarà un caso che la stessa sorte sia toccata, sebbene con esiti evasivi, ad altri cannibali: basti pensare a Niccolò Ammaniti (1966) con *Io non ho paura* (2001) e *Come Dio comanda* (2006); mentre altri ancora, come Isabella Santacroce, hanno continuato sulla vecchia strada.<sup>25</sup> *Mi chiamo Roberta* non teme perciò né la denuncia sociale (per esempio, contro il caporalato delle agenzie interinali), né la polemica politica (contro la Lega). E alla fine, messo da parte ogni compiacimento nel degrado e ogni fissazione sul grottesco, inaugura una retorica dell'emergenza e della presa di coscienza comunitaria («Storie. / Urgenti. / Sono dappertutto. // Vanno raccolte. / Dobbiamo dircele»), per concludere seccamente: «Allora, è una tragedia».<sup>26</sup> Non si potrebbe dare cambio più radicale rispetto all'oltranzismo comico-grottesco degli anni Novanta.

---

Nuovi realismi  
e persistenze  
postmoderne:  
narratori italiani  
di oggi

23 *Ivi*, p. 3.

24 *Ibidem*.

25 L'evoluzione dei cannibali è interpretata in modo analogo da Luperini, *La fine del postmoderno*, cit., pp. 75-76.

26 Nove, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, cit., pp. 168 e 167.

La difficoltà in cui gli ex-cannibali o *ex-pulp* si trovano emerge con chiarezza da *Kamikaze d'Occidente* (2003) di Tiziano Scarpa (1963), diario-romanzo che uno scrittore-gigolo *alter ego* dell'autore tiene su commissione del Ministero cinese per la finzione, e dal cui esito dipende se la potenza orientale risparmierà o distruggerà l'Europa e gli Stati Uniti. Da un lato, l'esibizione pornografica e narcisistica è protratta con tale convinzione e insistenza, da rendere flebile persino una taccia di manierismo; dall'altro, i fatti di Genova e l'11 settembre tornano come eventi simbolici che incrinano il compiacimento insoddisfatto e onanistico del narratore («Nel mondo sta succedendo troppo, non rimane spazio per ficcarci anche le cose che succedono a me»).<sup>27</sup> Così, Scarpa contesta come impostura i miti dell'identità propagandati da «qualunque manuale ortodosso postmoderno»;<sup>28</sup> propone, come «compito dell'intellettuale oggi», di «spegnere il computer, alzarsi, uscire di casa, andare dalla Fantarealtà, ficcarsi due dita in gola e vomitarle addosso»;<sup>29</sup> dichiara che

È iniziato davvero un decennio nuovo. Ci sarà una diminuzione della fiction, cadrà il velo della teleipnosi. Dopo la sbornia di narrativa, invenzione, fantasia, rappresentazione, è tornata la necessità della presenza. Basta rappresentare! È ora di presenziare. Meno metafore, meno mediazioni. Significati diretti, sensi letterali.

La menzogna dà segni di cedimento. Negli ultimi vent'anni si sono tenuti celati i conflitti sotto una coltre di irrealtà: ma davvero credevamo di intorpidire per sempre un'intera nazione a colpi di campionato di calcio, Ferrari, Miss Italia, telequiz, lotterie, Festival di Sanremo?<sup>30</sup>

Eppure, alla fine in *Kamikaze d'Occidente* è proprio la Fantarealtà a vincere. Il narratore, che ha accarezzato e respinto sogni di paternità e non sa staccarsi dai siti pornografici, rivela alla fine che Loredana, la cliente di cui si è innamorato e che lo respinge, è una creatura immaginaria. Il suo diario, che suscita in Cina rivoluzioni sotterranee, parodia di una qualche efficacia sociale della letteratura, viene ripagato con «uno stronzo e mezzo». <sup>31</sup> Se il realismo è serietà del quotidiano, qui prevale la beffa. La corruzione postmoderna occidentale è una culla troppo comoda per essere abbandonata.

27 T. Scarpa, *Kamikaze d'Occidente*, Rizzoli, Milano 2003, p. 170.

28 *Ivi*, p. 194.

29 *Ivi*, pp. 126-127.

30 *Ivi*, pp. 158-159.

31 *Ivi*, p. 309.

## 8. Impegno, militanza, partecipazione

Se dunque il postmoderno ha coinciso con la rinuncia alla scrittura politica, assistiamo ora a una nuova fase di impegno? Indubbiamente, gli intellettuali sentono oggi un dovere di pronunciarsi sulla vita pubblica che almeno negli anni Ottanta si riscontrava in misura molto ridotta e in forme più mediate e indirette, quando non c'erano un aperto rifiuto o un manifesto disinteresse. Non è un caso, per esempio, che in tanti libri di narrativa tornino temi della vita nazionale, come, per esempio, la criminalità organizzata (da *Sandokan*, 2004, di Balestrini a *Gomorra* di Saviano, dalla *Manutenzione degli affetti* di Pascale alla Parrella del *Passaggio*, in *Mosca più balena*) o l'attività di Berlusconi (oltre al già citato *2005 d. C.*, si possono ricordare *Il duca di Mantova* di Cordelli o *Sono stato io* di Beha, entrambi del 2004; senza contare, per uscire dalla letteratura, il *Caimano* di Moretti). Questo fenomeno, che ha avuto la sua manifestazione politica più diretta nel movimento dei girotondi del 2002 (ma già i fatti di Genova del 2001 avevano contato) trova espressione sia sui giornali, sia, come abbiamo visto, in libri a metà fra reportage e letteratura, sia in opere di *fiction* anche cinematografica. Questa militanza non assume forme partitiche o, più in generale, ideologiche: il caso di Nanni Moretti che, dal palco di Piazza Navona, si rivolge nel 2002 alla folla durante una manifestazione dell'Ulivo è un'eccezione; e del resto, sin dall'inizio i suoi film riflettono sulla sinistra italiana. L'età postmoderna e la storia italiana recente hanno spazzato via, con i partiti-massa, non solo gli intellettuali organici, ma la presenza di partiti che possano esercitare una qualche forma di azione culturale. Chi si pronuncia sulla vita pubblica, simpatizzi per questa o per quella formazione, parla come privato cittadino: esprime valori morali e, anziché partire da un senso di appartenenza a un gruppo, a una classe, a un ceto, cerca un'udienza trasversale presso l'opinione pubblica. Nessuno, di fatto, può pretendere di farsi *opinion maker*, come era accaduto sino agli anni Settanta. Intanto, la comunicazione punta sull'esperto di una sola questione, per grave e decisiva che possa essere: il caso di Saviano è, anche in questo, rivelatore (e il confronto con Sciascia, del resto consigliere comunale e parlamentare, mostra per ora più le differenze che le analogie).

È anche per questo che alcuni degli scrittori i cui interventi sono pubblicati su questo numero di «Allegoria» mostrano fastidio, rifiuto o imbarazzo di fronte all'ipotesi di un valore politico o civile della scrittura. Da questo punto di vista le posizioni di Lagioia, che respinge sardonicamente l'ipotesi che la letteratura possa avere una qualche incidenza sociale, e quella di Genna, secondo cui, in modo troppo assolutorio, «la scrittura è sempre un atto politico», sono complementari e tributarie entrambe del postmoderno. Gli scrittori sanno che la loro voce non gode di alcun prestigio o favore d'ascolto, smarrita com'è in un enorme *talk*

---

Nuovi realismi  
e persistenze  
postmoderne:  
narratori italiani  
di oggi

*show*; ma sanno pure che i temi politici e sociali, siano ridotti a pettegolezzo e mito metropolitano o siano oggetto di una lotta reale, fanno audience. Realismo e pronunciamento sui temi della vita pubblica stanno già diventando di moda.

### 9. Racconti dell'io: smarrimento e reticenza

Posta una presenza così forte di temi della vita pubblica nel romanzo italiano contemporaneo, qual è, invece, lo spazio concesso alla vita privata? Visto da una prospettiva di lunga durata, esso sembra tornare alle origini del *novel*, quando le storie si presentavano come storie vere e i narratori simulavano di essere diaristi o autobiografi. Eppure, dopo la furia derealizzante postmoderna e di fronte alla modellizzazione dell'immaginario da parte della televisione e di internet, queste aspirazioni acquistano tutt'altro suono. Bene o male, effetto ricercato e rivendicato o involontario rovescio della medaglia, il realismo è oggi, come dice benissimo Siti, «un soufflé pronto ad afflosciarsi in una poltiglia di finzione», svelando il volto della «post-realtà» e il «regno dell'immagine»; mentre la vocazione autobiografica è incrinata da un senso di sé narcisista e vacillante, nella sensazione che l'identità sia poco più che uno «spot». <sup>32</sup> Non credo che i lettori abbiano questa impressione quando hanno sotto gli occhi Roth, o Coetzee, o Yehoshua; ma il sospetto si insinua spesso di fronte a romanzi e racconti dei nostri connazionali. L'illusione realistica andava presa sempre per buona, in una consensuale sospensione dell'incredulità; oggi, molte storie vere italiane suonano sedicenti e dubbie, e l'incredulità non è solo un atteggiamento coatto ma, in una certa misura, un meccanismo estetico, una parte del gioco (recita o fa sul serio, il personaggio del *reality*? è davvero una vicenda vissuta, quella cui assistiamo, o è stata pettinata e scritta da un autore?). È infatti la stessa fame di storie vere del pubblico a produrre storie false; e in questo senso non si può dimenticare che l'affermarsi di realismo cui assistiamo ha, in una sua parte, qualcosa di strumentale: nasce da un bisogno di storie utili, eticamente spendibili, psicologicamente riappropriabili che il modernismo deludeva, e il postmoderno o sospendeva, quando assumeva la veste più ardua, o, nelle sue specie più facili, tentava di soddisfare a buon mercato. Il realismo, insomma, potrebbe essere anzitutto l'esca dell'autoricoscimento e dell'identificazione: non la rivelazione dell'«*âpre vérité*», ma il soddisfacimento dei bisogni di una soggettività debole e frustrata

32 W. Siti, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p. 2. Sempre di Siti vanno visti l'intervista *Un realismo d'emergenza*, a cura di G. Simonetti, in «Contemporanea», 1, 2003, pp. 161-167, e il saggio *Il recitar vivendo del 'talk-show' televisivo*, in «Contemporanea», 3, 2005, pp. 73-79.

che, vedendo rappresentato il proprio mondo, si sente ammessa al narrabile, al degno d'attenzione, al senso.

Questo limite è toccato da un'area di narrativa in cui è coltivato, piuttosto che il romanzo, il racconto: qui l'io narrante tende a ripiegarsi sui suoi piccoli eventi, promossi a grandi drammi, o alonati di poesia domestica e di allusività. Christian Raimo (1975), per esempio, cede spesso a una retorica adolescenziale; oppure, se ambisce a una ricostruzione epocale, mette in piedi trame un po' di riporto e ripete una mitologia piuttosto facile (per lo più, centrata sugli anni del terrorismo come fase in cui «il paese era in pericolo di una guerra civile»<sup>33</sup>). La pluralità, lo sperimentalismo e l'incertezza di scritture (Raimo ricorre anche al racconto in versi) sono il corrispettivo di un senso di vita mancata («Siamo dei sopravvissuti»)<sup>34</sup> o frammentaria («Non credo che bisogna cominciare un discorso e poi finirlo. C'è gente che spezza le storie d'amore a metà, senza neanche un accenno di confusione»): la condizione degli «esseri umani contemporanei», infatti, è di essere «condannati più che in passato a smettere di amare e ricominciare di continuo»<sup>35</sup>. Neppure quando lo denuncia, Raimo sembra poter uscire da un immaginario televisivo. Alla fine, non può che domandarsi: «Ma chi oggi non sembra un personaggio di fantascienza, se ci pensi bene, se guardi il corso eracliteo della vita con l'ironia del videodipendente che non puoi dire di non essere?»<sup>36</sup>. Il *pathos* dell'autenticità non riesce a darsi consistenza. Valeria Parrella (1974), invece, frammenta il racconto in scene il cui significato ultimo pare sfuggire, forse per un di più di poesia, o forse per una carenza di senso («Rimase la convinzione che le cose esistessero a strappi, e restai stanca»<sup>37</sup>). Il mondo di *Mosca più balena* (2003) e *Per grazia ricevuta* (2005) è fatto di rapporti sentimentali difficili, di lavori precari, di esistenze incompiute, di identità insicure. Sia pure con uno stile asciutto, la ricostruzione sociologica è sempre investita di uno sguardo soggettivo smarrito. Mentre negli anni Ottanta il soggettivismo si metteva al riparo di qualche mito, in una specie di bovarismo a buon mercato, ora esso tende a mostrarsi nudo: il che è insieme un portato di onestà intellettuale, e sintomo di una povertà di esperienza alla quale non si sanno trovare rimedi, e sulla quale la scrittura inciampa. Il racconto, che, a dispetto delle dichiarazioni di sfiducia degli editori maggiori, conserva vitalità, diviene allora il genere letterario di vite a pezzi: da esse, non si potrebbe davvero costruire un romanzo. Tutt'al più, si può spingere sulla singola vicenda, volgendola a un esito per-

---

Nuovi realismi  
e persistenze  
postmoderne:  
narratori italiani  
di oggi

33 C. Raimo, *Latte*, minimum fax, Roma 2001, p. 154.

34 C. Raimo, *Dov'eri tu quando le stelle del mattino gioivano in coro?*, minimum fax, Roma 2004, p. 73

35 *Ivi*, pp. 123-124.

36 *Ivi*, p. 173.

37 V. Parrella, *Per grazia ricevuta*, minimum fax, Roma 2005, p. 78.

turbante e allucinato: è quanto fa, per esempio, *L'amore e altre forme di odio* (2006) di Luca Ricci (1974). Lo schema di questi racconti è sempre lo stesso: in ognuno di essi, si svela progressivamente un dato inizialmente nascosto, che è il vero nucleo drammatico (per esempio: i vecchi genitori vogliono regalare ad alcune studentesse gli oggetti di una figlia che non è partita, come sostengono, ma, come si intuisce, morta). Quando l'effetto di rivelazione funziona, nonostante una ripetitività scientemente perseguita, si scopre che la vita quotidiana copre un vuoto: è una recita per nascondere una caduta di significati.

In quest'area narrativa appare con particolare evidenza un fenomeno che si può riscontrare anche in altri autori che abbiamo già citato e che citeremo di seguito: per una deliberata scelta di poetica, il racconto è segnato da qualcosa di sospeso e di non detto. Ci si tiene alla superficie delle cose, perché le cose non sono interamente comprensibili. Il narratore, quasi sempre in prima persona, racconta i fatti non per entrarvi, ma per prenderne le distanze e difendersene. Se si narra, come spesso accade, una crisi, le sue conseguenze estreme o le sue cause ultime sono taciute: chi racconta insieme vuole e non vuole vedere e vivere. Le esistenze si mostrano così incompiute o bloccate, e il racconto ne è la forma più adeguata: non solo, infatti, esibisce un pezzo di vita, ma il finale dell'azione, anziché esserne l'apice, la lascia in sospeso. Le vere figure dominanti sono allora la reticenza e l'attenuazione. Esse riguardano, insieme alla costruzione del racconto, la psicologia e lo sguardo sulla realtà materiale. La psicologia non è oggetto di analisi o autoanalisi: è enunciata, si traduce in gesti e comportamenti, trova il vocabolario dell'emotività; ma non c'è spazio per l'indagine del profondo. La scrittura non svela nessun inconscio: si avvicina sì a un evento nascosto, temuto o respinto (non, propriamente, rimosso), ma ha deposto i miti modernisti dello smascheramento o dello scoperchiamento dell'indicibile. All'oltre si sostituisce il dopo; allo scatto dell'epifania, la progressione della *suspense*. In modo analogo, la realtà materiale non è oggetto di descrizione: è lì, vista e detta, ma non guardata. La descrizione – ossessione e marca del realismo – si è così assottigliata da essere quasi scomparsa. Anche la tendenza al racconto in presa diretta rivela che il narratore guarda una realtà che non sa come andrà a finire, cioè che senso abbia. Per quanto occupi tutto lo spazio, e sia l'unico modo per accedervi, l'io non può però possederlo.

Sulla fragilità del soggetto narrante, più ancora che sulla labilità delle trame, punta anche Vitaliano Trevisan (1960): *I quindicimila passi* (2002) si presenta anzi come un «resoconto» costruito secondo «il modo di vedere dell'individuo isolato».<sup>38</sup> Qui la realtà è al tempo stesso oggetto di

38 V. Trevisan, *I quindicimila passi*, Einaudi, Torino 2002, p. 3; l'espressione è tratta dai *Grundrisse* di Marx.

fastidio e rimozione, e ciò a cui non si può fuggire («ci siamo sottratti al mondo il più possibile, abbiamo sottratto al mondo la nostra persona per così dire, ma purtroppo in agguato c'è sempre una qualche *incombenza alla quale non ci si può sottrarre*»).<sup>39</sup> L'affannoso monologare del protagonista (Trevisan dichiara esplicitamente i suoi debiti con Beckett e Bernhard) si avvolge in paralogismi e arriva, in un tentativo di difesa, a negare lo stesso concetto di realtà, irrimediabilmente corrotta dalla comunicazione di massa. Così, riflettendo sulle notizie di guerra, si dice:

Chi sono questi bosniaci?, di cui sento parlare a ogni momento; e chi sono mai questi serbi?, e i croati, e i somali, e i ruandesi? Esistono veramente? Se sono morti, penso, allora vuol dire che non esistono più. E se prima non se ne parlava vuol dire che in un certo senso non esistevano. Dunque, mi dico, non sono mai esistiti. Ma se non sono mai esistiti, mi chiedo un attimo dopo, come possono essere morti? Quante sciocchezze in nome della realtà, penso, mentre la realtà non esiste e non è altro che realtà giornalistica, dunque un bene di consumo come un altro. E il picco, nel grafico della densità di sciocchezze, si ha in ambito politico, parola che ormai vuol talmente *dire* da non riuscire più a dire nulla, in quanto concetto perduto e mai ritrovato, tanto da indurmi a dubitare che sia mai esistito.<sup>40</sup>

La posizione del narratore non coincide però esattamente con quella di Trevisan. Del resto, il racconto è costruito sulla scoperta di un evento traumatico (la morte della sorella, per mano del fratello) che si vorrebbe inutilmente allontanare. La realtà è allora insieme quello che si è perduto, quello che la contemporaneità idoleggia e falsifica, e ciò che sempre ritorna. Perciò la scrittura di Trevisan può assumere, come accade anche nel *Ponte* (2007), il tono della denuncia: qui il narratore colpisce il declino dell'Italia presente; e sebbene il suo discorso sia incrostato di luoghi comuni cui Trevisan rischia, mimeticamente, di aderire troppo, tuttavia non rinuncia del tutto a un principio di extralocalità. Trevisan patisce infatti l'ambiguità dei suoi personaggi: da un lato, lamenta «la trasformazione di ogni cosa in cosiddetta fiction», si dice estraneo alle poetiche realistiche, esibisce la sua distanza dalla politica; dall'altra, mostra risentimento civile e smaschera meccanismi di alienazione. Del resto, se non mancano nei suoi libri riferimenti a una cultura *latu sensu* postmoderna (per esempio, Derrida e Rorty), il suo paradigma rimane modernista (e perciò estraneo al realismo propriamente inteso): lo stesso tessuto di citazioni che attraversa i *Quindicimila passi* vuole non derealizzare in senso iperletterario il racconto ma, al contrario, imprimergli verità.

---

Nuovi realismi  
e persistenze  
postmoderne:  
narratori italiani  
di oggi

39 *Ivi*, p. 8.

40 *Ivi*, p. 87.

## 10. Crisi dell'esperienza

Il tema che questi narratori pongono, in modi più o meno espliciti, con la volontà di guardarlo in faccia o, al contrario, di esorcizzarlo, è quello della crisi dell'esperienza. Merita attenzione che, dopo essere stato uno dei centri della riflessione modernista (la cultura postmoderna ne dava, piuttosto, una versione euforica e perciò falsata), esso torni a porsi oggi con sempre maggiore insistenza; e non ci si può nascondere che esso funzioni alla fine come un alibi per difendersi da una realtà minacciosa e da problemi planetari la cui urgenza non ammetterebbe più dilazioni o nascondimenti. È ancora Siti a svelare con lucidità impietosa la falsa coscienza di questo atteggiamento;<sup>41</sup> mentre Antonio Scurati (1969) vi dedica *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione* con un'inclinazione sconsolata. Di fatto Scurati ripropone le diagnosi più note sulla condizione postmoderna, sebbene nel saggio questa categoria non ricorra mai e, anzi, si richiama modernità e modernismo. Il problema che la sua generazione deve affrontare è «come trasformare in opera letteraria l'assenza di un mondo eclissatosi assieme all'autorità del vivere e della testimonianza»;<sup>42</sup> e la soluzione starebbe nel recupero del romanzo storico, meglio se doppiato da un controromanzo che ne riveli il carattere fittizio, come accade nel *Rumore sordo della battaglia* (2002 e 2006), o, in modi diversi e poco risolti, in *Una storia romantica* (2007). Se del resto «oggi, in piena esplosione dell'inesperienza, qualunque romanzo si scriva, anche il più ferocemente autobiografico, anche il più attuale, lo si scrive come un romanzo storico»,<sup>43</sup> a questa categoria andrà ricondotto anche *Il sopravvissuto* (2005), in cui uno studente di liceo massacrato dalla commissione dell'esame di maturità, risparmiando solo il professore di filosofia, che è il narratore. Qui, il desiderio è «resistere alla cultura di massa» grazie al «senso del tragico»,<sup>44</sup> partendo proprio da uno di quei casi di cronaca nera che fanno la fortuna dei *talk show*: la riflessione del professore sopravvissuto rifiuta infatti i facili sociologismi del giornalismo e del pensiero comune e, insieme, tenta di recuperare proprio quell'esperienza che il saggio dà per spacciata. Questa oscillazione rivela come l'orizzonte sia meno chiuso di quanto vorrebbero analisi ormai troppo ripetute. Ciò di fronte a cui la narrativa contemporanea ci mette è, anziché la perdita dell'esperienza, il tentativo di fare esperienza di un mondo avvertito come traumatico o minaccioso, più che come smarrito nell'indistinzione di immaginario e reale. Il vero incubo non è

41 Il suo ultimo romanzo, infatti, è scritto «al tempo della fine dell'esperienza» (Siti, *Troppi paradisi*, cit., p. 2).

42 A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano 2006, p. 61.

43 *Ivi*, p. 78.

44 *Ivi*, pp. 72-73.

il virtuale: è, al contrario, un grumo di realtà che non si lascia catturare e sciogliere da nessuna finzione. Certo, questo tentativo percorre strade diverse: e se all'estero prevale una via critica e problematica (non citerò di nuovo i nomi di Roth o di Coetzee, di Yehoshua o di Littell), il panorama italiano sembra invece caratterizzato dalla malinconia di un io debole e incerto. Perciò val la pena di segnalare i casi in cui, al contrario, l'io si presenti con forza maggiore, facendosi portatore di un'esperienza e di una volontà testimoniale autentiche: è il caso di alcuni scrittori emigrati in Italia (penso, fra gli altri, a Ornella Vorpsi e al suo *Paese dove non si muore mai* del 2005, ritratto spietato di un'Albania feroce e misera), di romanzi autobiografici (come *Tuttalpiù muoio* del 2006, scritto da Edoardo Albinati e Filippo Timi, sebbene indebolito da una retorica istrionica) o di autobiografie vere e proprie (come *La ragazza del secolo scorso* del 2005 di Rossana Rossanda).

---

Nuovi realismi  
e persistenze  
postmoderne:  
narratori italiani  
di oggi

## 11. Oltre l'io

Se il soggettivismo e la narrazione in prima persona sono diventati presoché istituzionali in una parte così grande della narrativa contemporanea italiana è perché l'io, nella sua fragilità, sembra essere l'unico collante per la disgregazione dell'esperienza.<sup>45</sup> Eppure, non mancano tentativi di uscire da questi limiti.

In *Passa la bellezza* (2005), Antonio Pascale costruisce il romanzo proprio intorno alla vicenda di un io narrante di tono autobiografico. La duplice storia di una malattia da stress e di una crisi coniugale (segni, entrambi, di uno smarrimento individuale i cui contorni restano però sfumati) si avvia al lieto fine: Vincenzo Postiglione guarisce e, dopo aver tradito la moglie, rinuncia all'amante. La vicenda privata si accompagna però al progetto di scrivere un libro sulle «mutazioni del lavoro» nell'Italia contemporanea; e se quel libro non sarà «un'inchiesta giornalistica classica», è perché rifiuta le «inchieste giornalistiche vaghe, fatte così per sentito dire»,<sup>46</sup> non certo per pregiudizio antirealistico o antidocumentario. La ricostruzione-denuncia è solo una parte di un organismo romanzesco più complesso: perciò il libro si distingue sia da schemi di genere come quelli del *noir*, sia dal mescolamento di *fiction* e *non-fiction* delle narrazioni-reportage (la vicenda sentimentale ed esistenziale, infatti, ha un'autonomia e uno sviluppo che in quelle non si registra). Storia privata e storia pubblica stanno così in equilibrio, senza però integrarsi davvero. Il romanzo ha una struttura paratattica certo piana e scorrevole ma che rivela, al fondo, la difficoltà di costruire una struttura romanzesca comples-

45 Cfr. pure Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi*, cit., pp. 62-64.

46 A. Pascale, *Passa la bellezza*, Einaudi, Torino 2005, p. 13.

sa. Alla fine, ciò che tiene insieme il romanzo è, pur nella sua confusione psicologica, ancora l'io.

Da questo punto di vista, *La città distratta* (1999 e 2001), *La manutenzione degli affetti* (2003 e 2006) e *S'è fatta ora* (2006) sono più risolti. *La città distratta* è una sorta di saggio narrativo su Caserta, in cui il narratore emerge sporadicamente come io poco differenziato, per confondersi in genere con il noi dei suoi concittadini. Pascale non risparmia nessun aspetto della vita provinciale del Sud, dalla sociologia del quotidiano alla politica, dalla malavita al mutamento dei costumi. Come non esiste un vero personaggio narratore, neppure esistono personaggi, ma tipi che rappresentano intere categorie (il fumatore o il contrabbandiere, il commerciante o l'impiegato); né esiste una trama, quanto un susseguirsi di aneddoti e scene esemplificative, concatenati per prossimità tematica. Né romanzo né reportage (di cui non ha gli intenti di denuncia o la volontà oggettivante), *La città distratta* fonde esperienza, analisi e ironia, senza che la riflessione assuma toni dottorali: un genere nuovo, dunque, che risponde alla richiesta di narrazione e di indagine sul presente espressa dal pubblico degli ultimi anni. Nella *Manutenzione degli affetti*, invece, la posizione del narratore oscilla fra una soggettività turbata dall'incontro con una realtà traumatica o ostile, e una volontà di oggettivazione esibitivamente didascalica, ma non per questo meno connotata emotivamente. Così, il racconto può virare a effetti surreali (in *Mi vidi di schiena*, il protagonista narra la propria morte), inseguire ricostruzioni sociologiche condotte da un testimone partecipe e risentito («io non sono diverso da loro, la mutazione mi riguarda»),<sup>47</sup> assumere toni da reportage (*Qui i fatti stanno a zero*), prestarsi alla satira di costume (in *Spettabile ministero*). Quanto allo stile, Pascale persegue – e non è il solo – una riduzione del linguaggio a un minimo di elementarità. L'ipotassi può scomparire, le frasi ridursi alla principale, i punti fermi infittirsi e sostituire le virgole che ci si aspetterebbe. L'evidente inflessione dialettale non ha compiacimenti vocabolaristici o volontà di colore: connota sociologicamente e mimeticamente voce narrante e personaggi, ma in economia di mezzi. *S'è fatta ora* riprende temi e personaggi di *Passa la bellezza*: protagonista-narratore è di nuovo Vincenzo Postiglione, alter ego di Pascale un po' come Michele Apicella lo è di Moretti. Più che un romanzo, come vuole la copertina, il libro è un polittico unitario di cinque racconti, la cui successione non segue una progressione temporale lineare. Anche qui la vicenda individuale si presenta come esemplare di un corso storico, quello che dagli anni Settanta arriva ad oggi. *S'è fatta ora* è però, al fondo, la storia di una formazione solo parziale («Io mi sentivo più grande. O almeno così mi sembrava. [...] Avevo superato il dolore. Sì, ma non sapevo co-

47 *Ivi*, p. 45.

me»):<sup>48</sup> anche quando ha un figlio, Vincenzo rimane in stato di minorità. Mentre il suo impegno è «ignorare il dolore»,<sup>49</sup> la figura più autorevole e sicura, pur nelle bizze e nella scontroosità, resta suo padre: la pienezza di vita, insomma, spetta alla generazione precedente. Proprio per il tentativo di tirare delle conclusioni provvisorie, *S'è fatta ora* propone anche un'etica secondo cui «lo scrittore deve attenersi ai dati, l'unico modo per non esagerare con le ferite, quelle dei suoi personaggi e quelle del mondo». «Attenersi ai dati, cioè indagare a fondo, significava sfuggire al romanticismo e alla retorica dell'apocalisse»: perciò, occorre conservare misura, stare a una «ragione scientifica» e a un'«analisi profonda», evitare i ricatti sentimentali.<sup>50</sup> Questa volontà di rigore ha natura e oggetti morali, e perciò non va confusa con l'esattezza calviniana. Essa tiene lontana la scrittura dalla rivendicazione, dalla rivolta o dall'aggressione: al contrario, le presta un atteggiamento difensivo, che colpisce tanto più in un narratore incline alla denuncia. Ed è questo uno dei tratti distintivi del realismo italiano degli ultimi quindici anni. Il racconto oscilla così fra due poli: svelare un male pubblico, contenere un disagio privato. Mentre gli scrittori più o meno legati al postmoderno perseguono l'eccesso romanzesco o retorico, i realisti tendono invece allo smorzato: che rappresenta un'impresa rischiosa, esposta com'è al pericolo di censurare o velare le cose.

Una vocazione realistica analoga, ma in uno stile più teso e risentito, è nei racconti di Ernesto Aloia (1965), pubblicati nelle due raccolte *Chi si ricorda di Peter Szoke?* (2003) e *Sacra fame dell'oro* (2006). Come Balzac o Zola, Aloia ricostruisce con esattezza documentaria il funzionamento degli investimenti in borsa o le prime azioni delle Brigate rosse a Torino, e tende a presentarci personaggi tipici («ho avuto una vita molto ordinaria, almeno in senso occidentale e metropolitano»),<sup>51</sup> le cui incertezze psicologiche non escludono passioni primarie, divoranti (far soldi, occuparsi solo di se stessi: «il mondo mi interessa solo per la minima parte che mi riguarda»).<sup>52</sup> Che narri di famiglie ritiratesi in campagna nel rifiuto della tecnologia o di apparizioni della Madonna, Aloia vuole darci un quadro sociologico plausibile, non senza ambizioni di storico dell'Italia post-boom economico (i racconti di *Sacra fame* si svolgono nel 1973, nel 1954, nel 1969 e oggi). L'eccezionale è l'emergenza del consueto. La prima persona, quando c'è, ha un valore testimoniale che non esclude la falsa coscienza: ci può essere infatti una netta distanza fra Aloia e i suoi

---

Nuovi realismi  
e persistenze  
postmoderne:  
narratori italiani  
di oggi

48 A. Pascale, *S'è fatta ora*, minimum fax, Roma 2006, p. 41.

49 *Ivi*, p. 97.

50 *Ivi*, pp. 123-125.

51 E. Aloia, *Chi si ricorda di Peter Szoke?*, minimum fax, Roma 2003, p. 15.

52 *Ivi*, p. 119.

personaggi narranti (mentre, nei libri che abbiamo visto sinora, il personaggio narratore è visibilmente una proiezione dell'autore); altrimenti, Aloia non teme di ricorrere a un narratore impersonale. È quanto accade anche nel romanzo *I compagni del fuoco* (2007), in cui una coppia borghese scopre che il figlio sedicenne si è avvicinato a fiancheggiatori del terrorismo fondamentalista islamico. Sebbene i destini singoli siano inseriti organicamente in quelli generali, il romanzo fatica a trovare il suo passo. Un'aria di fallimento e squallore (non senza qualche punta satirica) appiattisce il racconto. Alla fine, però, si intravede la speranza di una ricomposizione: come in moltissimi romanzi non solo italiani degli ultimi anni, la famiglia è lo spazio naturale della narrazione; e come in tanti libri questa volta italiani degli ultimi anni, la famiglia resta il luogo dei valori da preservare, solo rimedio ai disordini e agli smarrimenti patiti dall'individuo.

## 12. Costruire il romanzo

Se da questa esemplificazione così parziale è inevitabile restino fuori libri che poco hanno a che vedere sia con la radicalizzazione del postmoderno, sia con un ritorno realistico o modernista, non è bene invece siano esclusi libri in cui la volontà di analisi del presente emerge in forme narrative meditate. È il caso di *Fiona* (2005) e soprattutto di *A perdifiato* (2003) di Mauro Covacich (1965), forse i romanzi italiani degli ultimi anni costruiti con più accortezza. Anche Covacich ha praticato modi di scrittura vicini al reportage giornalistico, collaborando pure con quotidiani e settimanali. *A perdifiato* monta vicende diverse, legate da relazioni simboliche: la sterilità del protagonista Dario, che è giunto a «non sopportare l'idea che di lui resti qualcosa»,<sup>53</sup> le modificazioni fisiche cui il *doping* sottopone il corpo delle atlete da lui allenate, la catastrofe ecologica che fa da sfondo, l'incapacità della piccola figlia adottiva di reggere all'abbandono dell'orfanotrofio parlano tutti di uno stesso disordine che colpisce anzitutto i corpi e la materia della vita. Questa costruzione così calcolata, se da un lato non impedisce al narratore di riflettere sulla propria vicenda, dall'altro evita qualunque didascalismo, giacché si affida a nesi che sta al lettore individuare. In questo modo, *A perdifiato* si sottrae a una tendenza che si può riscontrare in non pochi narratori contemporanei: appesantire il racconto con la riflessione o renderlo dimostrativo rispetto a un'argomentazione saggistica o a una tesi. Nei romanzi di oggi, l'emergenza dell'io narratore è infatti, per certi versi, il risarcimento che l'individuo trova alla propria irrilevanza sociale. Quanto meno gli scrittori italiani sono ascoltati, tanto più sentono il bisogno di dire cosa

53 M. Covacich, *A perdifiato*, Einaudi, Torino 2005, p. 142.

pensano. Costruito con la stessa intelligenza, ma più didascalico, è *Fiona*, la cui vicenda riprende alcuni elementi del romanzo precedente. Il protagonista narratore è questa volta l'autore di un *reality show*, che, si scopre, fabbrica ordigni che piazza in luoghi pubblici (il calco è sul caso Unabomber di cui Covacich si è occupato giornalmisticamente). Anche qui si pongono relazioni simboliche implicite fra elementi diversi, centrati sulla presenza ossessiva dell'immagine riprodotta, l'impossibilità di comunicare e comprendere, la menzogna: vedere, sapere, essere sono in divorzio. Mentre, per altri, il realismo è questione di sociologia, Covacich (come Trevisan) ha uno sguardo antropologico. A differenza di *A perduto*, e per la stessa decisività del tema, *Fiona* è più esplicito e detto. Il romanzo si trova così a esprimere una protesta senza garanzia di riuscita contro la falsificazione mediatica dell'esistente («questa è la realtà, la *realtà reale*»,<sup>54</sup> dice alla fine Sandro mentre, davanti alle telecamere del *reality*, minaccia di assassinare Fiona): in un certo senso, una protesta contro le diagnosi sulla condizione postmoderna (mentre cita Baudrillard, Covacich scrive un romanzo che non ha nulla a che vedere con il *postmodernism*).

---

Nuovi realismi  
e persistenze  
postmoderne:  
narratori italiani  
di oggi

### 13. Perché il realismo?

A leggere l'inchiesta pubblicata su questo numero di «Allegoria», pare che la categoria di realismo susciti negli scrittori italiani una certa diffidenza. Questa avversione, che non credo troverebbe riscontro in romanzi di altri paesi e che è smentita dall'attenzione che i critici tornano a tributarle,<sup>55</sup> è forse ciò che connota in modo più proprio, se non quanto i narratori italiani scrivono, quello che i narratori italiani pensano sul loro scrivere. Contro il realismo congiurano sia il discredito che su di esso ha gettato tanta produzione neorealista, 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 (che va citata non per ripetere un vecchio ritornello, ma per segnalare come certi ritardi si scontino persino in un clima ormai radicalmente internazionalizzato). 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.

54 M. Covacich, *Fiona*, Einaudi, Torino 2005, p. 240.

55 Ne sono esempi i dibattiti su *Mimesis* di Auerbach a sessant'anni dalla sua pubblicazione, o la discussione tenuta da S. Nobili, P. Pellini, M. Tortora intorno a F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007 (in «Allegoria», 56, 2007, pp. 9-101 e pp. 221-241).

Cacciato dalla porta, il realismo mostra oggi la sua vitalità: non solo si è riformato grazie alla lezione del modernismo (e, talvolta, del postmoderno), ma ricompare persino in alcuni di quegli scrittori che, al contrario, lo respingono nel novero delle reliquie del passato. Che infatti il realismo sia una convenzione, che esso si inventi una realtà, che sia un codice fra altri è precisamente ciò da cui, oggi, partiamo. E tuttavia, il realismo è possibile anche dopo la caduta di tutte le metafisiche, romantiche o positiviste, che lo sorreggevano: è possibile perché, senza rinunciare alla sua pretesa di verità (una pretesa che, come abbiamo visto, scavalca le distinzioni tra *fiction* e *non-fiction* e rivela ormai insufficiente e consumata l'ironia postmoderna), assume una veste consapevolmente problematica. La misura di 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 di nostri destini si gioca ben fuori dalla pagina. Questo limite, con il quale il postmoderno non sapeva fare i conti, è quello che la storia non smette mai di ricordarci. 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.

Il realismo è un'operazione sociale: esso presuppone non solo un accordo fra il narratore e il suo pubblico, ma che il narratore rivendichi un proprio mandato. Sarà allora l'assenza di questo legame che, deprecando il realismo, alcuni scrittori italiani lamentano? Ciò a cui li chiama il realismo (o peggio la militanza civile) suscita forse, più che il loro scetticismo, la loro sfiducia e il loro complesso d'impotenza? Quando ricordano, in modo compiaciuto e caricaturale, l'eterna marginalità politica e sociale della letteratura, non si mettono in quell'angolo dell'intrattenimento innocuo o dell'hobby da élite, dove il mercato e la comunicazione di massa li vogliono? Ma non potrebbe essere allora, questa stessa tensione realistica, una via di uscita possibile da quella prigione?

Ai narratori italiani, pare spesso mancare coraggio: sia che, da postmoderni, rivelino una sudditanza eccessiva nei confronti di modelli che non hanno nulla di nuovo da dirci, e suonano inadeguati al nostro presente; sia che, da realisti, non spingano il loro sguardo oltre i confini di un mondo esiguo, e trasformino in scelta di poetica l'attaccamento a una soggettività debole. Più che le ambizioni del grande affresco o della sintesi sulle sorti dell'Occidente, ci servirebbe guardare con occhi ben aperti il mondo, e la miseria, in cui siamo. La realtà, allora, smetterà di essere ciò cui si oppongono difese, esorcismi o scongiuri, per diventare ciò che la scrittura interroga senza stancarsi, e sapendo che non la potrà esaurire.