

I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)

Gianluigi Simonetti

Negli ultimi dieci anni il movimento della narrativa italiana nel suo complesso ha conosciuto mutamenti significativi, effettuando scelte figurali spesso contrapposte alle tendenze che avevano segnato il quindicennio precedente. Siamo in presenza di un diffuso rinnovamento categoriale, all'interno del quale è forse possibile individuare il primato di alcune specifiche costanti: scelte formali, strutturali e linguistiche che accomunano autori anche molto diversi per età, gusto, orientamenti di poetica – e che sembrano reagire, più o meno criticamente, e con diversi livelli di consapevolezza, al processo di mediatizzazione che investe ormai tutti i linguaggi dell'arte, e che pone la letteratura in una condizione di particolare imbarazzo. In questo panorama ancora in evoluzione particolarmente interessanti risultano le trasformazioni che dalla metà degli anni Novanta riguardano il tempo del racconto, le tecniche di montaggio, la scansione modulare del testo. Il romanzo italiano, o buona parte di esso, si abitua alla velocità, alla frammentarietà, alla performatività; abbandona i modelli linguistici della tradizione letteraria; rinnova in senso enfatico e teatrale i propri temi; rinuncia, spesso, alla esposizione lineare e tradizionalmente narrativa degli eventi per approdare a esiti centrifughi, ellittici, a volte trans-testuali. La catastrofe formale che ne deriva da un lato allontana il baricentro del romanzo dai parametri del racconto postmoderno italiano degli anni Settanta e Ottanta; dall'altro prepara il terreno per quello che pare il luogo privilegiato dalla nostra ricerca narrativa attuale – la messa a punto, tra fiction e non fiction, di nuovi effetti di reale, capaci di rappresentare in modo organico un presente impastato di irrealità.

1. Molte trasformazioni recenti della narrativa italiana riguardano in ultima analisi il tempo del racconto: una delle categorie più utili per descrivere il romanzo contemporaneo risulta indubbiamente la *velocità*.¹ Generalizzare è lecito, dal momento che i controesempi sono pochi, e che a scrivere veloce sono, da dieci o quindici anni a questa parte, personalità diverse per età, formazione e inclinazioni formali (anzi, è proprio l'eterogeneità del campione a rendere interessante il fenomeno, prima ancora che il suo imponente aspetto quantitativo). Scommettono sul ritmo serrato del racconto, sulla immediatezza dello stile, insomma sulla rapidità della comunicazione scrittori più o meno giovani e aggiornati come Brizzi, Parrella, Scarpa, Santacroce, Covacich, Lagioia – da cui ci aspetteremmo, in effetti, tempi immediati di reazione; ma il tempo del racconto fila non meno speditamente in autori canonici, affermati e bene educati ai classici, come Pontiggia, o La Capria. Da sempre sono fluidi i tempi del romanzo rosa – oggi Moccia, ieri Melissa P. – e in genere della letteratura di onesto intrattenimento; più curioso è che scelga la velocità anche uno scrittore austero, elegante, aristocraticamente lontano dal consumo come Luigi Pintor. Sincopato, per definizione, è il tempo del “giallo”, uno dei generi più frequentati dal romanzo italiano recente: sia il *thriller* di consumo (alla Faletti) sia il *noir* più ambizioso, di ricostruzione sociale (i romanzi di Carlotto e Lucarelli, *Romanzo criminale* di De Cataldo) o di paranoia postmoderna (*2005 dopo Cristo*, Wu Ming/Luther Blissett, i primi romanzi di Genna); e tuttavia vanno altrettanto di fretta testi meno facilmente classificabili, a loro volta affascinati dalla violenza criminale, a metà tra l'inchiesta e il romanzo (Saviano, *Gomorra*; Balestrini, *Sandokan*; Pascale, *La città distratta*; Franchini, *L'abusivo*; De Silva, *Certi bambini*). Sempre nell'ambito delle cosiddette scritture “di frontiera”, anche certi nuovi esperimenti saggistico-narrativi si appropriano di una struttura scattante, spezzettata e centrifuga (Baricco, *I barbari*; Labranca, *Il piccolo isolazionista*; Trevi, *Senza verso*). Celebrazioni esplicite della velocità sono, tra gli altri, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Enrico Brizzi, *Non cogito ergo digito* di Antonio Rezza, *A perduto* di Mauro Covacich, *Tu non c'entri* di Letizia Muratori, *Questa storia* di Alessandro Baricco (dedicato a Valentino Rossi). Capita che un inizio fulminante garantisca al resto del racconto un ritmo compassato (Scarpa, *Occhi sulla graticola*; Scurati, *Il sopravvissuto*; Covacich, *Fiona*; Veronesi, *Caos calmo*); o all'opposto che il ritardo della messa in moto sia funzionale a un'accelerazione che arriva improvvisa, nel cuore del romanzo (Veronesi, *La for-*

1 Cfr. tra gli altri M. Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli, Roma 1997, pp. 20 e sgg.; W. Siti, *Il tempo veloce del romanzo contemporaneo*, in Aa.Vv., *Spazi e confini del romanzo: narrative tra Novecento e Duemila*, a cura di A. Casadei, Pendragon, Bologna 2002, pp. 261 e sgg.; G. Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, in «Contemporanea», IV, 2006, pp. 72 e sgg.

za del passato; Starnone, *Labilità*). Senza dimenticare che opere quali *Come Dio comanda* di Ammaniti o lo stesso *Romanzo criminale* hanno recentemente dimostrato che il romanzo può estendersi comodamente in lunghezza e insieme conservare la rapidità del racconto cinematografico, salvaguardando il ritmo veloce del consumo. L'estetica della velocità risente di un tempo contratto di lettura, tipicamente contemporaneo, in virtù del quale l'editoria tende a proporre libri sempre più brevi; ma si direbbe che chi scrive abbia accettato il condizionamento materiale e ne abbia tratto una cifra stilistica, se non un argomento narrativo – e a volte una posa plastica: di personaggi in moto perpetuo è piena la narrativa, ma anche il cinema italiano di questi anni (gli adolescenti in bici di Brizzi, i motociclisti di Moccia e Baricco, i surfisti di Moccia – ancora – e Veronesi; al cinema, i piloti clandestini di *Velocità massima* di Vicari, i borghesi iperdinamici di Muccino...). Ammesso che l'ipotesi sia giusta – e cioè che raccontare in fretta sia oggi una specie di “dominante” formale, sviluppatasi più o meno inconsciamente, accanto a un nuovo e più superficiale modo di leggere, e a una accorta strategia di mercato – ammesso che ciò sia vero, andrà subito aggiunto che naturalmente non c'è solo un modo per essere veloci, e che persino all'interno di una stessa opera possono rinvenirsi tecniche diverse di accelerazione narrativa. Chi legge Ammaniti sa che il ritmo sostenuto di *Fango* non è quello di *Io non ho paura*; con *Vite di uomini non illustri* e *Nati due volte* Pontiggia consegue in modo molto diverso un risultato analogo di rapidità espressiva. La prima cosa da fare è dunque chiarire, testi alla mano, come il romanzo italiano contemporaneo immagina la velocità, con quali mezzi la ottiene, e cosa significa questa sua diffusa predisposizione alla fretta – così consolidata da proporsi, paradossalmente, come un solido equilibrio.

I nuovi assetti
della narrativa
italiana
(1996-2006)

2. All'inizio del periodo di cui ci stiamo occupando – tra l'inizio e la metà degli anni Novanta – la ricerca di velocità sembra nascere soprattutto dalla voglia di enfasi, di iperbole, di sensazioni estreme da infliggere al lettore, quasi a suscitare una reazione, e a significare una certificazione di presenza. È un momento difficile per l'espressione letteraria, appesantita dagli esperimenti, rallentata dal peso del proprio passato, soprattutto minacciata dalla concorrenza di *altre* storie: quelle narrate in serie dai nuovi media e specialmente dalla televisione, dal cinema e da internet. Non solo molti scrittori, esordienti o affermati, ma la stessa grande editoria tenta in questa stagione di uscire dall'angolo, di contestare l'equazione (invalsa, in un'epoca dominata dalla istantaneità della comunicazione) tra letteratura e lentezza, e di farlo attraverso il ricorso alla violenza come forma e come contenuto. Non è un caso che nella storia del romanzo italiano degli ultimi decenni i più disposti a osare, sul piano del ritmo impresso al racconto, siano stati proprio i cosiddetti “cannibali”

(uso l'etichetta in senso molto inclusivo, all'ingrosso generazionale): esordienti anagraficamente giovani, di formazione postumanistica, abituati al mondo veloce dell'informazione e alla figuralità aggressiva – logica surrealista, violente analogie, montaggio sfrenato – divulgata dall'universo audiovisivo.² Non è un caso, voglio dire, perché il loro sforzo di accelerazione, pur tenendo conto di alcuni importanti precursori italiani – Arbasino e Tondelli, soprattutto – dipende soprattutto da modelli non nazionali, e non letterari, ma, come si sa, eminentemente cinematografici, televisivi, giornalistici, fumettistici, canzonettistici, o persino videoludici. Se c'è un tratto importante in cui il romanzo italiano contemporaneo finisce con l'incontrare il postmoderno statunitense, e occidentale in genere, questo consiste proprio nell'abbandono della tradizione letteraria come baricentro della cultura del romanzo. Inutile ripetere come i testi dei cannibali abbiano sostituito, forse per la prima volta in modo sistematico, il passato culturale con l'eterno presente dei media, proponendo opere che non derivano culturalmente da altra letteratura ma traggono altrove le loro tessere;³ vale però la pena di sottolineare che un esito importante di questo mescolamento delle gerarchie vada ritrovato non solo nella (duratura) proposta di un nuovo sublime “dal basso” affermato ormai senza sensi di colpa,⁴ quanto proprio in un particolare senso del ritmo, in una inedita sintassi formale, al servizio di un nuovo edonismo: più veloce e più – almeno nelle intenzioni – intenso, anzi più intenso perché più veloce. Già per Tondelli il piacere del testo coincideva sostanzialmente con una esperienza emotiva dal carattere dinamico; l'energia, la forza, la qualità di un racconto dipendono per lui soprattutto dal ritmo: «L'unico spazio che il testo ha per durare è quello emozionale; se dopo due pagine il lettore non avverte il crescendo, e si chiede: “Che cazzo sto a leggere?”», quello che non capisce niente mica è lui, cari miei, è lo scrit-

- 2 Nell'avanguardia di massa realizzata dalla televisione «cars are horses; computers are galaxies, tombstones or heartbeats; beer is friendship. This is just to say though that Barthes' theorisation of the *crossing* of the syntagm of metaphor and metonymy as the grammatical attitude of postmodern culture is now the standard language of television»: A Kroker, D. Cook, *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, New World Perspectives, Montréal 1986, p. 275. Per la formula di “letteratura cannibale” applicata a una generazione di scrittori legati soprattutto da alcune costanti formali («nuovi autori» che agiscono al di fuori delle «convenzioni letterarie classiche») cfr. D. Brolli, *Le favole cambiano*, in Aa.Vv., *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, a cura di D. Brolli, Einaudi, Torino 1996, pp. VIII e sgg.
- 3 G. Picone, *Ipotesi critiche per la lettura di un'onda*, in Id., Fulvio Panzeri, Massimo Raffaelli, *Paesaggi italiani*, a cura di A. Ferracuti, Transeuropa, Ancona 1994, p. 42; R. Carnero, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Interlinea, Novara 1998, p. 28.
- 4 «Faccio sesso con il paralume, lo faccio di sovente, non ho remore nel dichiararlo, non ho paura dei miei sentimenti»: A. Nove, *Non ho paura dei miei sentimenti*, in *Woobinda e altre storie senza lieto fine*, Castelvechi, Roma 1996, p. 99; «La mia inutile passione per le tangenziali. Lo ammetto senza problemi, non ho alcuna vergogna»: T. Labranca, *Il piccolo isolazionista. Prolegomeni a una metafisica della periferia*, Castelvechi, Roma 2006, p. 143.

tores». ⁵ Come spesso accade nel cinema – arte organicamente legata all’industria dell’intrattenimento, attenta da sempre ai tempi veloci del consumo di massa – anche in narrativa diventa prioritaria la presenza di piaceri forti, accecanti e sapientemente dosati, cioè somministrati a intervalli di tempo regolari. Non siamo molto lontani dalla scrittura come puro sentire teorizzata e messa in forma, ad esempio, dalla Santacroce; e in effetti la narrativa cannibale, nonostante il suo palese atteggiamento moralistico verso la società dello spettacolo – palese, dico, non appena si rimuova la vernice cinica di cui ama rivestirsi – metabolizza appunto questo meccanismo profondo; pur nella sua eterogeneità, essa nasce come reazione mimetica al prestigio semiotico dei nuovi media, al loro ingresso trionfale nell’immaginario collettivo, a un senso mutato – televisivamente mutato – del piacere del testo: «cinema e televisione di questo fine millennio raccontano storie da vivere emotivamente, più che da accogliere razionalmente. Da “toccare” coi sensi più che da sapere o da credere». ⁶

I nuovi assetti
della narrativa
italiana
(1996-2006)

3. C’è chi ha interpretato il percorso del postmoderno italiano, dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, come una «strategia di difesa della letteratura nel momento del suo declino»; ⁷ è un’ipotesi condivisibile, che si può integrare aggiungendo che lo stesso romanzo postmoderno volta pagina quando smette di difendersi, e ammette il declino – cioè l’esaurimento di una parte della propria identità – come condizione di partenza per una metamorfosi categoriale non più procrastinabile. 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. Abituato da sempre a venire a patti con le regole della comunicazione, uno scrittore come Baricco sa quel che dice quando afferma che da più di dieci anni a questa parte la qualità di un libro – o meglio, la sua capacità di imporsi nel campo letterario – dipende non tanto dal suo «spessore», quanto dall’energia che esso è in grado di ricevere da altre narrazioni, e poi di riversare in altre narrazioni; insomma dalla sua capacità di farsi «sistema passante» di informazioni, entrando

5 P. V. Tondelli, *Colpo d’oppio*, in *L’abbandono. Racconti Dagli Anni Ottanta* [1993], Bompiani, Milano 2001, p. 7.

6 A. Negri, *Scrittura accesa. Il cinema della postmodernità*, in Aa.Vv., *Postmoderno?*, a cura di G. Petronio e M. Spanu, Gamberetti, Roma 1999, p. 158.

7 R. Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, in «Allegoria», XV, 43, 2003, p. 65.

in sequenza con altri messaggi – al pari di altri momenti dell'estetica del flusso.⁸ Si tratta di un passaggio gravido di conseguenze per la sorte della civiltà letteraria novecentesca, colpita nelle sue ambizioni pedagogiche e nelle sue gerarchie consolidate; si delinea una fase culturale in cui la complessità e la profondità dell'opera vengono percepite come un limite, le eccessive mediazioni si rivelano un intralcio, la sfera dell'autenticità – o del sacro – niente più che un vuoto feticcio. Contano, invece, la quantità e la scorrevolezza delle informazioni, la possibilità di sviluppare collegamenti intertestuali, la bellezza (e perché no, l'ambiguità) delle superfici del testo. La narrativa cannibale ha un bello scagliarsi contro il totalitarismo della società dei consumi e la miseria della sottocultura televisiva; resta il fatto che proprio in concomitanza di quella stagione letteraria è possibile avvertire sulla scena del romanzo una resa diffusa e commossa al primato spettacolare delle immagini; alla dose superiore di energia emotiva e di piacere, in senso superficiale, che i media sono in grado di spacciare; alla loro capacità di svilupparsi in orizzontale, rinunciando, in nome di un guadagno di libertà e di accelerazione, alla zavorra della profondità. Direttrici che coincidono, come si vede, con il disegno più complessivo dell'economia, almeno in Occidente; la letteratura che si credeva immune dal contagio della mercificazione si scopre invece alleata del consumo – ma proprio per questo prima di indignarsi e protestare sarà opportuno riconoscere, più di quanto non si faccia di solito, che la poetica cannibale dell'enfasi rispondeva, assecondandola, a una pressione culturale diffusa, tutt'altro che provinciale, e a un desiderio condiviso di semplificazione. Non solo una moda generazionale, né un mero istinto commerciale; durante gli anni Novanta è in realtà tutta la narrativa italiana a doversi misurare, consapevolmente o meno, con il processo di *mediatizzazione* che investe i linguaggi dell'arte, letteratura inclusa. E che fa il gioco del potere.

Se le cose stanno così, davvero non stupisce che le peculiarità della narrativa cosiddetta cannibale ricalchino con precisione le innovazioni formali dei media degli anni Ottanta e Novanta. L'andamento concitato dei romanzi d'esordio di Ammaniti, o della Santacroce, o di Scarpa, è omologo all'aumento di frequenza delle immagini dei videoclip, della pubblicità, dei film coevi, abituati ad abbreviare le scansioni di montaggio, utilizzare fotogrammi invisibili, accelerare le inquadrature ai confini della soglia della percezione, soprattutto nei momenti di maggior tensione emotiva.⁹ La televisione impone il modello strutturale dello zapping, assunto come tale, dichiaratamente, nei racconti di Aldo Nove (*Woo-*

8 A. Baricco, *I barbari*, Gruppo Editoriale l'Espresso, Roma 2006, pp. 96 e 121.

9 Cfr. J. Müller, *6 secondi, 20 fotogrammi. Note sul cinema degli anni 90*, in Aa.Vv., *Cinema degli anni 90*, a cura di J. Müller, Taschen, Köln 2003, p. 4.

binda e Superwoobinda);¹⁰ la canzone pop insegna a segmentare il testo in segmenti brevi o brevissimi, fatti di accensioni liriche e di associazioni memorabili, come succede in *Destroy* della Santacroce e in *Jack Fruscian-te* di Brizzi. Il *blockbuster* hollywoodiano e il film di genere tramandano la tecnica del *twist* – prefinale e finale ad alta tensione (quasi tutto Ammaniti, incluso *Io non ho paura*). La fortuna del “giallo” nella nostra narrativa recente, se da un lato risponde alla tendenza postmoderna a recuperare i generi come rassicuranti contenitori di storie, dall’altra trae origine direttamente «dai media, dalla fruizione di sceneggiati e *serial* televisivi, da una indigestione di *trash* cinematografico»: ¹¹ quella che poteva sembrare, all’inizio degli anni Novanta, una forma di impegno civile e di attenzione al presente era soprattutto la ripresa di uno schema emotivamente appagante della cultura di massa. Prende corpo in questa fase cruciale lo scenario nel quale ancora ci troviamo, dove anche testi di qualche ambizione sperimentale tendono a introiettare il piacere (in teoria antisperimentale) della pura narratività. Sale in cattedra la tecnica affabulatoria dell’arte di consumo, che insegna a puntare sui momenti di intensità emotiva accumulando scene madri, e invece aggirando le trame secondarie, le contraddizioni che non portino *suspense*, i particolari superflui. Dove superflui, per i cannibali, sono innanzitutto i momenti di introspezione e di autoanalisi, lo svelamento dei nessi causali e dei momenti profondi – ciò che costituisce il punto d’onore e quasi la ragion d’essere del romanzo moderno. Entra in crisi quella volontà di approfondire l’interiorità dei personaggi che da due secoli almeno caratterizza l’alta letteratura (e che cinema e televisione da sempre trascurano): tutto l’interesse narrativo si concentra sul *fare* dei protagonisti – azioni che, nei testi cannibali, non sopportano ipotesi sperimentali, ma accadono e basta, legate come sono al destino («Lo sapevo, il destino esiste»),¹² o, ancora più spesso, a uno schema sociologico travestito da delirio («Ho ammazzato i miei genitori perché usavano un bagnoschiuma assurdo»).¹³ L’ipertrofia di *storytelling* in questo filone narrativo produce una gran mole di dati, eventi, personaggi; ma si tratta spesso di storie “deboli”, nono-

10 «Il mio scopo dichiarato era appunto quello di riportare il ritmo dello zapping in letteratura, scrivere televisivamente, ciò che è breve, veloce, spezzato. [...] La scelta del micro-racconto è stata quasi obbligata: era la forma più congeniale al genere, quella letteratura televisiva di cui si diceva prima»: cfr. C. Bonadonna, *Now Generation. Aldo Nove*, in «Pulp», 2, 1996 (cit. in E. Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Il Saggiatore, Milano 2007, p. 86).

11 F. La Porta, *Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?)*, in G. Ferromi, M. Onofri, F. La Porta, A. Berardinelli, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Donzelli, Roma 2006, p. 65. Sul ritorno dei generi nella letteratura postmoderna cfr. U. Schulz-Buschhaus, *Critica e recupero dei generi. Considerazioni sul «Moderno» e sul «Postmoderno»*, in «Problemi», 101, 1995, pp. 4-15.

12 N. Ammaniti, *Branchie*, Einaudi, Torino 1997, p. 39.

13 A. Nove, *Il bagnoschiuma*, in *Woobinda*, cit. p. 11.

stante la violenza insistita, perché povere di simmetrie e di stratificazioni. I personaggi risultano spesso scolpiti (negli esordi di Ammaniti), o al contrario indifferenziati (nel primo Nove); comunque monodimensionali, fin troppo coerenti; più che raccontarsi si auto-enunciano, in genere in modo insincero: slogan e parole d'ordine generazionali al posto dell'autoanalisi – un metodo sbrigativo di creare identificazione, che presenta però il vantaggio di aumentare l'enfasi e ridurre le contraddizioni. Scavare in profondità farebbe perdere tempo; più importante è tenere in ansia il lettore, mettergli fretta a colpi di montaggio. In *Cronica de' culti di Priapo renovati in Bologna* di Silvia Ballestra (1990), momento embrionale della narrativa di area cannibale, il flusso del racconto è esplicitamente scandito dall'indicazione progressiva dell'ora; nella seconda parte di *Amore mio infinito* di Nove, dieci anni dopo, il tempo è battuto, con significativa intensificazione, al minuto (e nella terza parte il flusso temporale viene invertito, nel modulo del conto alla rovescia); stessa tecnica, in grande stile, nell'*Ultimo capodanno* di Ammaniti, dove tra l'altro la presenza di una struttura corale, incentrata sulla caratterizzazione di vicende legate a personaggi autonomi che però si intersecano (secondo un gusto postmoderno per la somma di segmenti narrativi, e più precisamente sul modello di *Reservoir dogs* di Tarantino)¹⁴ rende il montaggio ancora più ansiogeno, con un'accelerazione ulteriore nella parte finale, in prossimità della mezzanotte. Nell'*Ultimo capodanno* (ma anche in *Branchie*, anche in *Seratina*, per restare ad Ammaniti) all'incremento del ritmo corrisponde quello della violenza, ingrediente ovviamente molto diffuso in questa letteratura alla continua ricerca di traumi. La si ritrova in tutti i racconti di *Gioventù cannibale* («La prima antologia italiana dell'orrore estremo»), in *Dei bambini non si sa niente* della Vinci, in *Una forma di anestesia chiamata morte* di Galiazzo, in *Mal d'autobus* di Covacich, in *Bastogne* di Brizzi. Ma l'altro romanzo di Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1995), che ne è totalmente privo, dimostra che la vera costante di questa stagione narrativa, nonostante tutta la sua eterogeneità, non è lo *splatter*, ma appunto la velocità – nel libro di Brizzi, le folli corse in bici che punteggiano la storia: «Mangiava in fretta spaghetti cotoletta mela, migliorava il record di tetris e via giù a precipizio per la Saragozza avenue» (p. 18);¹⁵ «Schizzava via come una revolverata dai viali, svoltava a destra per via San Mamolo, quindi, se non c'era traffico, all'altezza del baracchino dei gelati infilava, saettando come nessuno, la via Codivilla» (p. 98). Velocità come urgenza esistenziale, modo d'essere, fuga dalla re-

14 Nell'*Ultimo Capodanno* del resto il rapporto col cinema americano contemporaneo di genere è esplicitato, e anche ironizzato, in diverse circostanze: esemplare al riguardo lo scontro di Osso di pesce con l'autobus proveniente da Nola. Cfr. N. Ammaniti, *L'ultimo capodanno dell'umanità*, in *Fango* [1996], Mondadori, Milano 1999.

15 I numeri di pagina delle citazioni si riferiscono alle edizioni citate nella *Bibliografia*.

altà: «Se il vecchio Alex pedalava con l'energia disperata d'un Girardengo appena più basso e rock, non era solo per andare a un appuntamento, ma per allontanarsi da bordo ring» (p. 20).

4. Ricchissime di inseguimenti sono in particolare la seconda e la terza parte di *Branchie* (1997) di Niccolò Ammaniti: «Filiamo veloci sulla provinciale, sono pochi i fari che incrociamo» (p. 102); ricorrenti pure le esplosioni di violenza, al punto che spesso inseguimenti e risse si sovrappongono, senza soluzione di continuità («Svolto per un vialetto e comincio a correre. Mi intrufolo in una mandria di vacche che sgranocchiano vecchi giornali. Mi faccio spazio menando pugni e calci», p. 80). E tuttavia la violenza, anche quando è efferata, punta all'effetto umoristico, se non propriamente comico («Sarwar ne solleva un paio per il collo e fa sbattere le zucche pelate», p. 121): l'enfasi cannibale sul sangue e sul corpo rivela in *Branchie*, in modo particolarmente eclatante, la sua matrice antirealistica e teatrale («Usciamo rombando dalle stradine del centro facendo diversi morti», p. 90). C'è violenza ma non c'è dolore, il sangue è troppo per essere reale.

Ma il romanzo di Ammaniti risulta esemplare anche per altri motivi, dal momento che vi si ritrovano praticamente tutte quelle soluzioni dinamiche che abbiamo elencato nel capitolo precedente, a cominciare dalle trovate strutturali che il romanzo prende in prestito dai film di genere (qui soprattutto il film di arti marziali, il *road movie*, il film di fantascienza), dal fumetto, e dal videogioco (la disposizione progressiva degli ostacoli nella trama; la loro spazialità verticale; il meccanismo delle prove da superare, tipico del *game*). Il debito è certamente massiccio, e spesso esibito come tale; non sempre però risulta agevole distinguere con precisione modelli che dialogano incessantemente tra loro. Nel cinema di consumo degli ultimi vent'anni, è noto, da un lato aumentano gli inserti di animazione grafica, dall'altro si diffonde un'estetica vicina al gioco interattivo, inteso come esercizio acrobatico di combinazioni di varianti narrative (*Lola rennt*, *Sliding doors*, *Smoking-No smoking*). I film finiscono con l'assomigliare ai videogiochi, non solo e non tanto per la struttura teleologica e progressiva, a "quadri" – la stessa adottata in *Branchie* – che spesso desumono dal supporto digitale, ma più complessivamente per la finalità ludica, emozionale che li organizza;¹⁶ per la loro aspirazione (postmoderna) a configurarsi come mondi alternativi, fittizi ma coerenti. Allo stesso modo, i film tendono a somigliare sempre più anche ai fumetti. La fortuna del *graphic novel* è di per sé il segno di una ristrutturazione romanzesca delle storie disegnate; oggi, poi, una delle mode produttive

16 G. Canova, *Il tramonto del corpo. Crisi dell'antropocentrismo e protagonismo degli oggetti nel cinema contemporaneo*, in Aa.Vv., *Postmoderno?*, cit., p. 138.

più rilevanti a Hollywood riguarda appunto l'interazione seriale tra cinema e *comics*, specie quelli di matrice supereroica (la serie *Spider-man*, quella di *X-Men*, *L'incredibile Hulk*, *Sin City* e tanto altro): mescolando attori in carne ed ossa e immagini disegnate, animato e inanimato, per ampliare i confini dell'umano.

È a questa estetica mescolata che *Branchie* fa riferimento, sfruttando generi e supporti diversi per ottenere strutture compatibili con il racconto spedito di azioni spettacolari: l'intertestualità stessa, in questo tipo di opere, rappresenta una tecnica di lubrificazione narrativa, un modo per accorciare le distanze col lettore, solidale a chi narra per età e gusti, e dunque perfettamente in grado di riconoscere al volo le strizzate d'occhio e decifrare le allusioni. E infatti Ammaniti non fa nulla per nascondere i suoi prelievi dal repertorio di frasi, situazioni e più in generale *gesti* della cultura di massa;¹⁷ e come lui – in chiave postmoderna – quasi tutti i narratori cosiddetti cannibali.

Ma più che soffermarsi sull'elenco copioso delle citazioni esplicite, o sul carattere spiccatamente transmediale della scrittura di Ammaniti,¹⁸ sarà forse interessante riflettere sulle conseguenze che in un libro come *Branchie* le scelte strutturali di accelerazione impongono al sistema dei personaggi. Il primato dell'azione, lo abbiamo detto, restringe in primo luogo lo spazio eminentemente romanzesco dell'introspezione psicologica; ma a volte persino descrivere sembra una perdita di tempo. Invece che mostrarci l'effetto struggente di un addio, Ammaniti preferisce limitarsi ad *evocarlo* (naturalmente con la massima enfasi possibile, e con l'ironia che lo contraddistingue): «Non vogliono lasciarmi, dicono che da solo non sarò in grado di fare nulla per quei poveracci. È l'addio più straziante e doloroso degli ultimi quindici anni di letteratura italiana» (p. 124). Ovvio che in questa dimensione narrativa tutta incentrata sul fare, al risparmio di motivazioni psicologiche e razionali, i personaggi siano mossi da forze che non controllano e che non capiscono; un cancro, una strage, una crisi di nervi, un innamoramento – tutto accade di colpo, senza conseguenze drammatiche e senza troppi perché: «Questo nostro incontro casuale vuol dire qualcosa, non credi? // Sì, è sicuro, non so cosa, ma qualcosa vuol dire certamente» (p. 89). Il principio di causalità è molto debole nel romanzo, ma in realtà tutto il problema della conoscenza, di sé e degli altri, per il protagonista di *Branchie* è come rimosso. Marco Donati resiste alle prove cui è sottoposto in virtù delle sue molteplici

17 «E allora ragazzi, che si fa? Vogliamo giocare alla guerra? Eh? Hai detto? Stai parlando con me?» (*Branchie*, p. 164), con prestiti espliciti da *The Warriors* di Walter Hill e *Taxi driver* di Martin Scorsese.

18 Come è noto *Branchie*, *L'ultimo capodanno dell'umanità* e *Io non ho paura* sono diventati film; Ammaniti ha sceneggiato un albo a fumetti e – cosa piuttosto rara per uno scrittore italiano – quello che doveva essere un videogioco (poi diventato un cortometraggio digitale).

abilità; ma il suo è un sapere conseguito in un attimo, passivamente e senza sforzo apparente – un sapere “scaricato” e istantaneo, sogno dell’età digitale, come quello dell’eroe di *Matrix*, uomo qualunque che in pochi secondi collega il suo cervello alla rete e diventa un maestro di kung fu. Così Marco Donati, con la televisione al posto di internet: «Mossa di wrestling, imparata alla televisione» (p. 56); «Ho visto alla tele talmente tanti programmi sul rodeo che ho appreso i rudimenti di questo difficile e rude sport» (p. 83); «Ho appreso le tecniche base del *free climbing* alla televisione e mi appendo alle caviglie di Mila» (p. 126); «In breve abbiamo costruito quattro aerei di carta. Dovrebbero volare, li ho visti usare in un programma televisivo» (p. 174).

Come si vede all’interno di *Branchie* non c’è tempo per riflettere e non c’è tempo per maturare; a maggior ragione manca un ingrediente classico del romanzo moderno, ovvero il tempo per «trasformarsi»;¹⁹ al posto della *Bildung*, la chirurgia plastica, che alla fine del libro permette al protagonista di salvarsi la vita, rimpiazzando i polmoni malati con delle branchie ittiche perfettamente efficienti: «La parola giusta non è trasformare ma sostituire. È qui il segreto dell’eterna gioventù» (p. 109). Evidenti le armoniche antiumanistiche, antirealistiche e al fondo antitragiche di questa condizione, e di *Branchie* in generale, posta la sua estrema coerenza testuale: l’ambientazione esotica (turistica), l’enfasi sulla violenza, la chirurgia plastica come fulcro della trama – tutto ci dice che la realtà è niente più che un’immagine che si può acquistare, e che l’esperienza coincide con il consumo. Il che vale per tanta narrativa di area cannibale: il massimo desiderio di Starlet, la protagonista iperconsumista di *Fluo* (1995) di Isabella Santacroce, sarebbe quello di vivere nello spot del Mulino Bianco, stante la distanza del suo rancoroso mondo familiare dal modello rassicurante offerto dalla pubblicità (p. 13). Il fatto è che la serialità isterica del consumo incontra volentieri quella della violenza: il risultato è un personaggio frequente nella narrativa italiana degli anni Novanta, il serial killer (in *Branchie*, l’«orrendo Subotnik»).²⁰

19 «Sembra scomparsa la *Bildung*, cioè il “tempo per trasformarsi”; nel mondo dell’informazione-intrattenimento i personaggi sono quello che sono una volta per tutte [...]. Nel romanzo, il serial-killer è un personaggio privilegiato proprio perché rappresenta la negazione della *Bildung*»: Siti, *Il tempo veloce del romanzo contemporaneo*, cit., pp. 262-263. Nel romanzo senza trasformazione gli eroi sono tutt’altro che inetti, ma al tempo stesso tutt’altro che realistici; il loro peccato originale, se così si può dire, consiste in una postura perennemente sospesa tra ironia e parodia: «In effetti, la condizione postmoderna è la negazione della *Bildung* romanzesca: le sue strutture tradizionali suonano ora o come una ironica citazione convenzionale, e come puro gusto della finzione; o al contrario, spinte parodisticamente a un grado superiore di euforia romanzesca, come un’immagine compensatoria per una vita in cui, ormai, sembra non possa succedere più nulla»: Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, cit., p. 72.

20 Ammaniti a parte, va detto che buona parte delle efferatezze di *Gioventù cannibale* dipendono dall’archetipo di serial killer fornito da Patrick Bateman, protagonista di *American Psycho* (1990) di Bret Easton Ellis: «The narrative rhythm in the novel [*American Psycho*] is marked by two intertwined

In conclusione, si può certo affermare – e spesso è stato fatto, in tono perlopiù svalutativo – che questo tipo di narrativa rinuncia programmaticamente allo spirito critico, che è narcisista e infantile, che confonde la realtà con i fumetti e la poesia con la merce; ma andrebbe forse aggiunto che la superficialità è un preciso espediente, teso a un ideale «narrare senza partecipazione»;²¹ che infantilismo e consumismo sono quelli di tutta la cultura di massa; e che fumettistica, prima ancora che la cultura degli autori, è la condizione stessa dei personaggi, rapidissimi a muoversi nello spazio, ma incapaci di farlo nel tempo. Gli eroi di *Branchie* non si limitano a echeggiare i *cartoons*, essi aspirano alla bidimensionalità stessa del cartone animato, a una identità snodata, assorbente, rassicurante: ancora una volta, in perfetta sintonia con una precisa tendenza del cinema (e forse dell'anima) degli anni Novanta.²² Ma tornando alla letteratura, va detto che il fenomeno che non riguarda solo Ammaniti, o i tanti nostri giallisti fissati con i serial killer: una analoga difficoltà di trasformazione interna la si ritrova nei personaggi di Brizzi, Culicchia, Ammaniti, Ballestra, Nove; nella Starlet di *Fluo*, inchiodata alle sue contraddizioni (odio per la normalità borghese, e insieme nausea per la trasgressione adolescenziale; insofferenza per il conformismo degli adulti, e insieme rifiuto di perdersi davvero nella indifferenziata diversità giovanile); negli eroi di Scarpa, che si spingono alla teoria:

La mia anima è un cyborg, un organismo pieno di storie immaginate da qualcun altro e trapiantate nella mia identità come delle protesi, degli organi sintetici: dalla barzelletta al poema, dalla telenovela allo spot. La mia anima è un cartone animato, un cartone animale – la mia anima è un *anime*, un cartone animato giapponese.

(*Occhi sulla graticola*, p. 61)

Il rifiuto della psicologia lascia campo libero all'umorismo, o alla farsa; l'anima si scopre vuota, non senza una certa euforia – lo spazio cavo che ne risulta si riempie di storie, oggetti, relazioni. Più che il segno di un limite creativo, o addirittura di una incapacità tecnica nella costruzione del carattere, si direbbe un desiderio profondo dell'epoca, di cui i

forms of seriality: the seriality of Bateman's never-ending killings, and Bateman's serial consumerism of surrounding mass culture. [...] In fact, seriality has become the main structure of television»: S. Baelo Allué, *Serial murder, serial consumerism: B. E. Ellis's American Psycho*, in «Miscelánea: a journal of English and American studies», 26, 2002, pp. 74-75.

21 La formula è di A. Colasanti, *Storia di una spia (il caso A.)*, in «Nuovi argomenti», 9, 1996, p. 97.

22 «Osservando film contemporanei come *Fargo* dei fratelli Coen o *L'Armata delle tenebre* di Sam Raimi, *La morte ti fa bella* di Zemeckis o lo stesso *Pulp Fiction* di Quentin Tarantino, si ha come l'impressione che in certe sequenze l'attore provi una sorta di disappunto per il fatto di non essere un cartone animato. La rigidità e la pesantezza del corpo obbliga gli attori a fare certi gesti, e solo quelli: ma non possono saltare, cadere e rimbalzare, stendersi e restringersi, spappolarsi e ricostituirsi come fanno, appunto, i cartoons»: Canova, *Il tramonto del corpo*, cit., p. 142.

cannibali si sono fatti momentaneamente portatori: creare una identità resistente ai colpi, allo scorrere del tempo, ai confini dello spazio, alla fatica del reale. Una energia di identificazione più disinvolta che in passato (e che guarda, ancora una volta, alla libertà compositiva del cinema)²³ è dato di ritrovarla anche in opere recenti e apparentemente meno evasive: ad esempio nei racconti della Parrella, anche lei in preda al demone della velocità (le scansioni temporali di *Per grazia ricevuta*, così simili a quelle di Ballestra e Ammaniti), anche lei aleatoriamente attratta da personaggi che non vogliono, o non possono, cambiare (specialmente in *Per grazia ricevuta*), o che pervengono a un cambiamento superficiale e angoscioso, che assomiglia a una fuga senza fine.²⁴ Qualcosa di analogo avviene nei libri di Tommaso Pincio (*Un amore di un altro mondo*, *La ragazza che non era lei*), agiti da eroi di carta, equivalenti a icone pop. Il racconto *Il Buddha delle anfetamine*, in *La qualità dell'aria* (2004), somiglia moltissimo a *Branchie*: per l'ambientazione esotica e lisergica, per il tono colloquiale, per i continui ammiccamenti alla cultura di massa (*Matrix*, i Radiohead, i Simpson) e alla fantascienza (Philip K. Dick); ma soprattutto per la patina antirealistica (mistica?) che volutamente riveste i personaggi, teorici del disadattamento e dell'evasione. «Persone, luoghi ed eventi del presente romanzo esistono nel dominio esclusivo della finzione. Qualunque altra interpretazione è da considerarsi illusoria. La realtà non è di questo mondo».²⁵

I nuovi assetti
della narrativa
italiana
(1996-2006)

5. L'esaurimento fisiologico della narrativa cannibale e il declino della violenza sarcasticamente esibita non hanno significato, per il romanzo contemporaneo, la fine dell'enfasi. Al contrario, un ingrediente enfatico, teatrale, esibizionistico, è stato assimilato dal romanzo in genere, durante questi anni, sotto la persistente influenza dell'estetica gestuale caratteristica della comunicazione di massa. Va dunque avanti, sottopelle, quel processo di cui i cannibali erano in fondo un sintomo: lo slittamento del campo letterario verso la dimensione delle arti performative, alla ricerca di nuova energia semiotica, e di un più immediato confronto col

23 «Le cinéma, pour sa propension à donner du monde un avatar immédiatement crédible, semble voué à faire construire à ses spectateurs des plaisants récits au conditionnel (si j'étais un héros; si j'avais été à sa place; si j'étais né à Beverly Hills, etc.)»: L. Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film?*, La Dispute, Paris 2002, pp. 41-42.

24 «Emilia è abituata fin da piccola a capire, io sono abituato fin da piccolo a scappare»: V. Parrella, *Asteco e cielo*, in *Mosca più balena*, minimum fax, Roma 2003, p. 49 (ma cfr. nella medesima raccolta racconti come ad esempio *Dritto dritto negli occhi*). La stessa Parrella lo sottolinea: «Non mi interessa accompagnare i personaggi dalla nascita alla morte, ma in un breve periodo di tempo, ore o anni, cerco di incontrarli e lasciarli, cogliendoli in momenti chiave della vita, in una sorta di impossibilità di cambiare» (cit. in P. Sorrentino, *Rassegna dell'ultima narrativa italiana*, in «Nuovi argomenti», 33, 2006, p. 166).

25 T. Pincio, *La ragazza che non era lei*, Einaudi, Torino 2005, p. 2

pubblico. «Molta della più recente narrativa e letteratura italiana sembra scritta in vista di performance teatrali in *overacting*»²⁶ – non solo nel senso che lo scrittore si spinge sotto i riflettori e si trasforma in attore per far parlare la propria opera (Busi è stato il primo in tal senso, poi Baricco, poi Scarpa), ma soprattutto perché si sente, nelle scelte formali e tematiche di molti romanzi di oggi, nelle strategie espressive vincenti, una forma particolare di nevrosi comunicativa, che aspira all'eccesso e sconfinata nella *performance*. Si chiede al testo di eludere le mediazioni letterarie tradizionali, di esporsi, di far breccia nell'esperienza e nella cultura del lettore sopravanzandone le cautele umanistiche.

Ma appunto: se nella ricerca letteraria di oggi una esigenza gestuale resiste, ancor meno esaurita può dirsi l'aspirazione alla velocità, che della spettacolarità narrativa (e dell'esperienza quotidiana) è ormai ingrediente fondamentale: semplicemente va detto che, a dieci anni o quindici anni dall'emersione dei cannibali, è cambiato lo scenario, e sono moltiplicati i mezzi per conseguirla. Ho già accennato al caso di Nove, al suo iniziale inseguire da vicino, nei microracconti di *Woobinda*, l'andamento desultorio dello zapping televisivo, sostituendo i tagli di montaggio ai più laboriosi e ingombranti raccordi narrativi tradizionali. Già in *Puerto Plata Market* (1997) l'estetica sanguinaria del libro d'esordio risulta messa tra parentesi, parzialmente surrogata dallo scontro tra la violenza delle merci e il tema eterno dell'innamoramento; in *Amore mio infinito* (2000) la sostituzione tra sangue e sentimento si attua del tutto, e in chiave espressamente regressiva (non proprio un ribaltamento del cinismo degli esordi, piuttosto una continua oscillazione tra *pathos* autentico e pubblicità dei sentimenti). Ma se i contenuti si modificano – per quanto l'immaginario televisivo, inteso come tema e atlante linguistico, continui a monopolizzare l'attenzione del lettore – la forma resta frammentaria, veloci i tagli di montaggio, breve il respiro narrativo. Qualche anno più tardi, *La più grande balena morta della Lombardia* (2004) mette in scena una ancor più accentuata regressione infantilistica dell'io, abbinandola anche in questo caso allo spezzettamento onirico-televisivo del racconto. Attenuati gli ingredienti iperbolici e iperviolenti (certi attacchi di *Woobinda*: «Quando la testa di Michela rimbalzò recisa tra le mie mani un rumore sordo interruppe la musica», p. 67), rimane intatta la tendenza a saltare i passaggi superflui ricorrendo a tagli profondi, indifferenti ai nessi temporali e causali, al servizio di una impaginazione piena di spazi bianchi: capitoli e paragrafi brevi o brevissimi, condensati ora attorno a un ricordo personale, ora a un frammento della cultura di massa. Il percorso di Nove si ricollega da un lato ad analoghe scelte di seg-

26 A. Berardinelli, *Lo scrittore, il critico e l'ossessione della performance. Lettera a Tiziano Scarpa*, in Ferroni, Onofri, La Porta, Berardinelli, *Sul banco dei cattivi*, cit., p. 91.

mentazione breve visibili in opere recenti (ad esempio *Apocalisse da camera* di Alessandro Piva, o *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj*, di Nicola Lagioia, molto frammentario e discontinuo; oppure *Occidente per principianti*, ancora di Lagioia, fatto di salti continui da un punto all'altro dell'immaginario massmediatico contemporaneo); dall'altro si distingue per un approccio commemorante – cioè lirico, più che romanzesco – alla sua materia, affine nel complesso a quello di scrittori apparsi nei primi anni Novanta, come Brizzi o Santacroce. *Fluo* obbedisce alla forma semplice del diario adolescenziale, privo di centro, di progressione, di profondità; *Destroy* dal canto suo incarna una interpretazione estremistica, sovrapposta, della frammentazione narrativa, aspirando a un racconto fatto di momenti simultanei.²⁷ E i libri successivi della Santacroce, se hanno diminuito il quoziente di disarticolazione sintattica, sono rimasti però vicini agli schemi di una forma spezzata, paratattica, fedele a una idea lampeggiante del testo: quasi da prosa d'arte.

Nonostante la letteratura del bestseller, con tutta la sua ingombrante visibilità, tenda a preservare i diritti della scorrevolezza narrativa, va insomma registrata, tra anni Novanta e Duemila, la presenza massiccia di esperienze opposte – al limite vicine alla scrittura poetica – che quella staticità mettono in crisi, cambiando frequentemente direzione al racconto o indebolendo la rigidità della trama. Restano in piedi lungo tutti gli anni Novanta, e diventano ancora più forti dopo il Duemila, ipotesi di narrativa *dalla struttura discontinua* – un tratto in origine postmoderno²⁸ che i cannibali agli esordi rivitalizzano attraverso la retorica dei media (salvo poi ripensarlo in modo più o meno riformista), ma che altri conseguono in modo libero, sottraendo il testo alla prigionia di una trama compatta e lasciandolo muovere in direzioni diverse. Il titolo *Senza verso* (2004) di Emanuele Trevi ha almeno due significati: da un lato

I nuovi assetti
della narrativa
italiana
(1996-2006)

27 Labranca paragona la scrittura della Santacroce ai totem televisivi di Nam June Paik, fatti di immagini velocissime e simultanee: T. Labranca, *Vitamina SS9*, in «La Bestia», I, 1, 1997, p. 94. Da notare che proprio gli schermi di Paik sono citati da Jameson come esempio di una condizione d'uso postmoderna dell'opera d'arte: «The older aesthetic is then practiced by viewers, who, bewildered by this discontinuous variety, decide to concentrate on a single screen, as though the relatively worthless image sequence to be followed there had some organic value in its own right. The postmodernist viewer, however, is called upon to do the impossible, namely, to see all the screens at once, in their radical and random difference»: F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, p. 31. Sul nesso tra estetica della simultaneità e nuovi media si soffermano anche Kroker e Cook: «What is the perfect example of television's technological colonisation of the space of the social imaginary? It is that wonderful channel on Montréal television which consists of a screen split among 17 images, constantly flickering with the dialogue fading in and out, and with the only thematic mediation consisting of a voice-over across the galaxy of disappearing images. That split-screen with its disembodied voice and its pulsating, flickering images is the emblematic sign of contemporary signifying culture»: Kroker, Cook, *The Postmodern Scene*, cit., p. 276.

28 «Postmodernism is suspicious of continuity»: D. Lodge, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Edward Arnold, London 1977, p. 231.

si rifà alle poesie di Pietro Tripodo, baricentro emotivo del libro; dall'altro allude alla propria stessa struttura pluridimensionale, liquida e quasi priva di sviluppo lineare. *Millenovecentonovantadue* di Nicola Lagioia, in *La qualità dell'aria*, delimita all'interno dell'unità cronologica evocata dal titolo il proprio terreno d'azione, ma si concede in compenso innumerevoli divagazioni centrifughe, spaziando dall'aneddoto autobiografico alla guerra dei Balcani, da un piccolo saggio sul fumo a momenti visionari. Per il suo *Vite di uomini non illustri* (1993) Pontiggia si ispira alle forme canoniche del catalogo antiquario e del dizionario biografico, oltre che all'esempio dei classici (Plutarco, Svetonio, etc.): ne deriva un libro fatto di microromanzi, diversi e simili rispetto ai microracconti, coevi, di *Woobinda* (e in parte persino ai "brani" di *Destroy*). Naturalmente il controllo tonale, lessicale, psicologico di Pontiggia va in direzione contraria alla piattezza esibita di Nove e al lirismo sopra le righe della Santacroce; ma è condiviso l'ideale di una narrazione puntiforme, modulare, fatta di schede più che di sequenze lineari di senso: rimedi contro la mancanza di eventi che caratterizza la vita, esorcismi contro la lentezza che la svuota («Muore il 12 febbraio 1982 in un incidente sull'automobile, guidando a velocità troppo bassa, sulla terza corsia, la Porsche di suo padre e traendo in inganno la Lamborghini sopraggiunta alle sue spalle», pp. 1181-82). Interessante notare come il ritmo sistematicamente sbrigativo delle schede di Pontiggia abbia anche conseguenze stilistiche, ad esempio attraverso l'accelerazione impressa alla sintassi, nelle *Vite* volentieri nominale: «Il 30 marzo 1953 muore suo padre di cirrosi epatica. Senso di liberazione e di felicità quale non proverà più nella vita. Orgoglio finalmente meritato di essere un orfano. Scende per le strade di Viterbo nella mattina di sole, il selciato luccicante, il Palazzo dei Papi in alto» (p. 1199). Va detto che la sintassi nominale (come il dialogato essenziale, ridotto all'osso) era anche una caratteristica del primo Ammaniti: «Sul piccolo schermo apparve il faccione butterato di Aldo Trebbiani. || Sorriso gioioso. Quattro capelli immersi nel gel. Occhi piccoli e rapidi. Nasone».²⁹ La differenza è che a Pontiggia la velocità non basta, vuole anche l'ampiezza, e la profondità: un'acrobazia difficile, che riesce tanto nelle *Vite* quanto, diversamente, in *Nati due volte*, dove lo schema biografico del libro precedente fa i conti con un personaggio e un'esperienza personali, scottanti. Viene meno la strutturazione a schede, e la coralità di soggetti che essa presupponeva – ma rimane la ricchezza tonale e la pluralità dei punti di vista. Soprattutto resta attivo un forte principio di selezione, che dell'unica "vita" che resta conserva soltanto i momenti dotati di senso, le scoperte conoscitive: «la narrazione in prima persona procede più per episodi salienti di un'auto-

29 N. Ammaniti, L. Brancaccio, *Seratina*, in Aa.Vv., *Gioventù cannibale*, cit., p. 7.

biografia che non secondo una trama complessa».³⁰ Il ritmo è dunque garantito dalla densità e dall'energia delle singole scene, abbinata a capitoli perlopiù brevissimi – quasi aforismi dilatati e messi in situazione; così che alla fine, nonostante lo spezzettamento del testo, si ricava un percorso coerente e quasi lineare, che non è esagerato definire di formazione, pragmatica e non solo intellettuale: un addestramento, come suggerisce il fatto che il libro comincia con la scena di una separazione e si conclude con un incontro che ha il sapore dell'assoluto («È stato come se ci fossimo incontrati per sempre, per un attimo», p. 1702). Come nelle *Vite*, anche in *Nati due volte* molto conta il non detto, sia come principio generale dell'opera («Ci sono tante cose che non passano per il linguaggio», p. 1605), sia come meccanismo formale: «Chi è quel ragazzo che cammina oscillando lungo il muro? Lo vedo per la prima volta, è un disabile. Penso a quella che sarebbe stata la mia vita senza di lui. No, non ci riesco. Possiamo immaginare tante vite, ma non rinunciare alla nostra» (p. 1702).

Densità, ellissi e prosciugamento aforistico delimitano anche la strada intrapresa da Luigi Pintor nei suoi ultimi, notevoli libri, da *Servabo* (1991) a *Il nespolo* (2001). Non manca il ricorso a forme semplici e canoniche (l'autobiografia in *Servabo*, il diario nel *Nespolo*), ma ad imporsi è soprattutto la scrittura, affidata alla dimessa eloquenza di massime, epitaffi, epigrammi che crescono attorno agli eventi, nella precisa ambizione di interpretarli, fissarli nel tempo, sottrarli all'insensatezza che pare sempre minacciarli. Va qui registrato un uso lirico, e tragico, della sintesi;³¹ la forza stilistica che impasta nel lutto presente e passato, quotidianità e grande storia, non è la fretta, ma il pudore: «La madre morì dopo una lunga agonia, il fratello se n'è andato quasi per suo conto, lei è stata strappata con violenza. Il male ha una fantasia illimitata» (*Il nespolo*, p. 72). La velocità come effetto collaterale di una sobria controeloquenza.

6. Durante gli anni Settanta e Ottanta del Novecento gli esperimenti calviniani con i generi e gli incastri narrativi (in particolare *Il castello dei destini incrociati* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*) avevano lasciato in eredità alla nostra letteratura un'associazione implicita tra modularità e gioco letterario, tra disestamento intellettualistico della linearità romanzesca e acrobazia testuale a sfondo ironico. L'esempio di *Nati due volte* dimostra, a metà degli anni Novanta, che la tendenza alla sintesi e alla par-

30 A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 110.

31 «La sintesi è poesia e viceversa. [...] Ma anche in prosa la sintesi è encomiabile. Giano cita spesso i quattro vangeli, scabri ed essenziali, che narrano invece di speculare e ai concetti preferiscono le parabole. È giusto ripetere, ancorché banale, che la fortuna del Nazareno fu d'essersi imbatuito nei quattro più bravi cronisti della storia» (*Il nespolo*, p. 23).

cellizzazione del testo in momenti discreti e reversibili non contrasta, di per sé, con una ricerca di realismo, lontana da ipotesi ludiche e metanarrative. Appunto su scansioni modulari risulta costruito *Il piccolo isolazionista* (2006) di Tommaso Labranca, patentemente autobiografico come *Nati due volte*, centrifugo come *Senza verso*, strutturalmente attratto dalla forma-canzone come *Destroy* – ma basato su frammenti saggistici più che lirico-narrativi: centoquarantasei tessere che formano un mosaico coerente anche se non figurativo («Non ho una idea precisa del mondo, ma una confusa visione cubista di elementi e persone che non si ricompongono nemmeno se mi allontano di chilometri dal quadro», p. 119). Nel caso del *Piccolo isolazionista* il modello formale di riferimento potrebbe essere l'iPod (evocato in copertina e più volte citato all'interno del testo):³² per la sua struttura accumulativa e asintotica, ma anche per l'estetica "fred-da", invernale, del suo involucro metallico bianco e acciaio, piccolo, leggero. L'iPod sottrae la riproduzione musicale a un supporto fisico – nastro magnetico, disco di vinile o di silicio – per consegnarla a una dimensione digitale, impalpabile, immateriale, che si esalta soprattutto nella funzione dell'ascolto casuale dei brani; casuale, in effetti, appare anche la disposizione dei segmenti narrativi di cui *Il piccolo isolazionista* si compone, e prima ancora la percezione del mondo di un io ridotto a riproduttore caotico di ricordi personali, riflessioni filosofiche, giudizi estetici, dati statistici. Nonostante il sostegno fornito da alcune giunture analogiche, discorsi ripresi e *coblas capfinidas*, il significato del *Piccolo isolazionista* tende a dissolversi nella sua forma; un libro che non vuole andare da nessuna parte, come il suo protagonista: «Preferisco le tangenziali alle autostrade perché prediligo il movimento al viaggio. Perché non vado mai verso alcun luogo» (p. 145). Così, ciò che il libro racconta non è tanto un personaggio o un ambiente – sebbene la memoria personale del passato e la sensibilità verso il paesaggio urbano siano tenute costantemente accese – quanto un processo di isolamento, una abolizione dei rapporti umani paradossalmente conseguita nel pieno del flusso della comunicazione – la musica, i messaggi, le trasmissioni televisive che riempiono la vita del protagonista, e che ne costituiscono l'esperienza (la vigilia dell'invasione dell'Iraq nel 2003 vissuta guardando col satellite la televisione irachena: «hanno dato un momento di inizio al conflitto, come se fosse un show di prima serata», p. 139). Libro potentemente autoreferenziale, che ci spiega come l'interesse per gli altri non sia che una menzogna che ci raccontiamo stancamente, il *Piccolo isolazionista* trascrive in una forma accidentale, e dunque organica, una metafisica della solitudine, e del vuoto nevrotico, intese come condizioni storiche più che

32 «Si sta ricaricando l'iPod da 30 gigabyte (quasi 1 giga e mezzo riservati alle sole composizioni di Moby)» (p. 18).

personali: una via di mezzo fra un romanzo e una «sinbiografia»,³³ una biografia collettiva – la forma dell'autobiografia nell'epoca in cui cessa di esistere un vissuto interessante e personale, una specie di biografia del nulla sociale:

Non c'è nulla di male nell'essere asociali. Soprattutto quando i motivi di questa scelta sono riconducibili a uno solo: l'essere consci del proprio nulla. Non ci si isola per supposta superiorità. Ci si mette autonomamente da parte quando ci si accorge di essere esattamente come gli altri e di non avere quindi alcuna necessità di scambiare le proprie esperienze. Gli altri non se ne accorgono. Non si rendono conto di come sia il nulla a cementare le loro relazioni. Non sono dunque un asociale. Voglio solo coltivare da solo il mio niente. Senza dividerlo.

(*Il piccolo isolazionista*, p. 19)

I nuovi assetti
della narrativa
italiana
(1996-2006)

7. La forma del *Piccolo isolazionista* deve molto all'influenza della musica pop, ma anche alla presenza delle immagini: al centro del volume un dossier di fotografie che ritraggono luoghi e scenari del libro, o che dal libro sono a vario titolo ispirate. L'impiego di foto, disegni e rinvii a una geografia reale, a un repertorio concreto di oggetti obbedisce a una tendenza a integrare figuramente il testo oggi molto diffusa: si pensi, sull'esempio di Sebald (*Austerlitz*), a Emanuele Trevi (*Senza verso, L'onda del porto, Via Merulana reloaded e altri luoghi scritti di Roma* in *La qualità dell'aria*), o a Gabriele Pedullà (*Le pietre di Mosca*, sempre in *La qualità dell'aria*). Il fenomeno non riguarda solo narratori anagraficamente giovani. Una foto di Palazzo Donn'Anna sta al posto di un apologo tra le pagine dello *Stile dell'anatra* di La Capria; fotografie anche nella *Magnifica merce* di Walter Siti, a sostegno del primo e più ambizioso racconto del volume – ma qui più che Sebald conta l'ultimo Pasolini: tanto la sua teoria di una scrittura capace, per amore della realtà, di includere segni differenti, quanto il modello pratico offerto dalla *Iconografia ingiallita* aggiunta in bozze alle *Divina Mimesis* e gli scatti di Dino Pedriali che avrebbero potuto far parte di *Petrolio*: due esempi di “poesia fotografica” che rendono il testo cui si annettono più magmatico, più realistico, più ambigualmente autobiografico.³⁴

33 «Non ho avuto una vita interessante, anzi nessuno di noi l'ha avuta, soprattutto se si è nati nella culla protetta del boom con gli eventi tragici sempre lontani da noi. Parliamo allora di un probabile nuovo genere: la sinbiografia, con questo prefisso greco, syn-, che indica la condivisione. Perché presento accenni a ricordi minimi, per lo più musicali, che possono essere condivisi da altri. Una biografia collettiva, ma non generazionale»: cfr. <http://www.tommasolabranca.eu/ilpiccoloisolazionista.htm>.

34 Le foto originariamente previste in *Petrolio* sono esplicitamente citate nell'ultimo racconto della raccolta, *Il colpo di pollice*, protagonista un non meglio precisato Poeta che rinvia chiaramente a Pasolini medesimo: cfr. W. Siti, *La magnifica merce*, Einaudi, Torino 2004, p. 172. Per la *Divina Mimesis*, cfr. le *Note e notizie sui testi*, in P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti. II. 1962-1975*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1998, p. 1988.

Naturalmente il ricorso alla fotografia, e più in generale all'integrazione figurale (disegni, schemi, spazi bianchi o neri, materiali di varia natura), non rappresenta un'innovazione in senso assoluto: dal surrealismo al postmoderno americano "classico" (Barthelme, per esempio), per non parlare della pubblicità, spesso gli artisti hanno fatto uso di stratagemmi grafici o extraletterari per introdurre plasticamente alcuni elementi di discontinuità, e di realtà bruta, nella compiutezza senza pecche della forma scritta. Il fatto è che il taglio breve delle sezioni narrative, il montaggio concitato, insomma la ricerca di velocità che abbiamo rinvenuto nel corredo genetico del romanzo italiano contemporaneo si alleano spontaneamente a quest'altra costante formale che possiamo identificare: la tendenza a disarticolare il racconto, a forarne la compattezza narrativa e la spazialità tradizionale per costringerlo a spendersi in un confronto con ciò che è esterno al testo. Alla rapidità cui siamo abituati si somma volentieri la discontinuità semiotica: forze estetiche che promuovono entrambe, in modo quasi naturale, lo spezzettamento del discorso, il suo dinamismo interno, la sua vocazione pluralistica. Tra un segmento e l'altro del testo è facile trovare posto per brani riportati, materiali eterogenei e spesso già pronti, citazioni, oppure microracconti e storie in miniatura. Talvolta esse coincidono con divagazioni sul tema principale, tratti narrativi autonomi che regalano ossigeno alla vicenda principale, e, nei casi più interessanti, riescono a sovradeterminarla implicitamente: ad esempio la "storia del tassista" in *Troppi paradisi* di Walter Siti; le recensioni di musica *dance* nel *Piccolo isolazionista* di Labranca. Più spesso si cede la parola a materiali nudi, dati, puntelli documentari del testo: si vedano le numerose e brevi schede, in corpo minore e in tono ironico-referenziale, che punteggiano il discorso saggistico della *Città distratta* (2001) di Antonio Pascale (oppure, nello stesso volume, il notevolissimo *Intermezzo floreale*):

I nuovi dirigenti dirigono il settore nonostante il ricorso, e quegli impiegati restano allo stesso posto di sempre. Diventano tristi e alcuni smettono di lavorare, non sopportando che un ignorante diriga il settore non riuscendo, poi, nemmeno a tollerare che con i soldi del nuovo incarico,

I dirigenti della regione Campania ricevono uno stipendio che in alcuni casi, extra compresi, arriva a sfiorare gli otto milioni al mese.

si costruisca una casa fuori città, con i pavimenti di marmo, i cancelli di ferro, il garage grande quanto un salone.

(*La città distratta*, p. 87)

La fortuna di marche formali di discontinuità narrativa nei testi degli ultimi anni è insomma fuori discussione; non resta che contestualizzarne l'impiego, e abbozzare una specie di evoluzione storica. All'inizio e

alla metà degli anni Novanta sembra prevalente la voglia di spiazzare il lettore con trovate figurative esuberanti e inattese: le divagazioni paradossali, le numerose noterelle e aneddoti e schede che movimentano in chiave spesso umoristica il resoconto diaristico e “totale” di *Kamikaze d'Occidente* (2003) di Scarpa; o, per restare a Scarpa, il ricco repertorio sciorinato in *Occhi sulla graticola* – dalla lettera di Fabrizio Rume-gotto a «KissManga» – in caratteri *courier*, a riprodurre l'artigianalità della macchina da scrivere (in *courier* anche i messaggini del telefonino riprodotti in *L'amico immaginario* di Valeria Parrella – *Per grazia ricevuta* – e le numerose parti “diaboliche” del dattiloscritto che costituisce il nucleo di *Un dolore normale* di Siti; in *arial* il saggio sulle fusioni in *Caos calmo* di Veronesi), fino alla presentazione, sempre su «KissManga», delle *Mummie vampire*. Ma tutto il romanzo d'esordio di Scarpa è attraversato da numerose serie enumerative, di carattere ludico-saggistico, con o senza uso creativo dell'impaginazione, che assumono oggettivamente il valore di inserti, perché contribuiscono allo stemperarsi della narrazione e al proliferare barocco delle analogie, degli schizzi narrativi, dei virtuosismi stilistici.

In anni più recenti segni verbali o iconici di discontinuità diventano ancora più frequenti, ma spesso li troviamo impiegati in modo diverso, e a volte opposto – non tanto per sedurre, giocando con gli interstizi e i grafismi del testo, quanto per uscire dal “gioco” letterario stesso, rincorrendo l'effetto di realtà attraverso dispositivi illusionistici talora raffinati, talora volutamente rozzi, per meglio incrinare la compiutezza formale del testo. In questo quadro la novità non consiste quindi nel ricorso all'inserto, quanto al suo configurarsi come frammento di brutta 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 di reale. È il caso degli interventi “tecnici”, quasi delle consulenze, che attraversano la storia del *Sopravvissuto* di Scurati, attribuite a personaggi secondari; delle schede dei detenuti di Rebibbia riportate in *Maggio selvaggio* di Albinati; dei resoconti di vivisezioni in *Mal d'autobus* di Covacich; del verbale dei carabinieri che troviamo verso la fine di *Certi bambini* di Diego De Silva, a colmare una imprescindibile lacuna narrativa. Uno scampolo di conversazione tratto dal sito di una chat si trova in *Cronaca della fine* di Antonio Franchini; frammenti di posta elettronica in *L'amico immaginario* di Valeria Parrella, e, ancora, in *Mal d'autobus*; una lunga mail è riprodotta in *Caos calmo* di Sandro Veronesi – testo che contiene anche altri inserti analoghi (ad esempio il volantino del seminario «Disperdere la Paura e la Rabbia»). Conversazioni telematiche apparentemente autentiche e d'autore, ancora una volta, nelle prime pagine di *Ragazze che dovesti conoscere*, a ricordarci che molto sollecitate dagli inserti sono in particolare l'inizio e la fine delle opere: rilevante in particolare l'impiego di appendici, intese come con-

tenitori che ospitano elementi testuali eterogenei, spesso incaricati di indebolire e mettere in crisi lo statuto di autenticità del testo. Succede in molti dei racconti di *Fiction* di Mozzi, meccanismi che impongono al lettore una sconcertante sospensione del giudizio; succede anche, ma con più marcato istinto *trompe-l'œil*, con le tre appendici (un decalogo, una lettera, alcuni versi) alla fine del primo racconto della *Magnifica merce* di Siti – racconto già di per sé inframmezzato al suo interno da note, relazioni, rapporti e molto vicino, per la sua configurazione formale, al colloquio trascritto, o sbobinato, dal vero. Insetti di questo genere, che potremmo definire ad “orientamento cognitivo” – nel racconto di Siti, oltre ai promemoria di valutazione, *Il decalogo del perfetto escort* – si ritrova anche in *Cronache della fine* di Antonio Franchini: *Il tao della decisione*, prodotto d’invenzione, trascritto accanto a numerose (e autentiche) schede di lettura. Della confusione tra reale e fittizio si avvantaggia innanzitutto quest’ultimo, che grazie al contatto col *ready-made* riveste di credibilità l’identificazione romanzesca; risultato più complessivo è l’ingresso nel testo letterario di una quantità rilevante di dati e spunti che fittizi non sono, e che per questo aiutano il romanzo a uscire dalla riserva protetta, e inoffensiva, della letteratura.

8. Se il ricorso sistematico all’inserito presuppone un testo disponibile alla disarticolazione, e dunque magmatico, scomponibile, in movimento, possiamo forse concludere che nel giro di dieci o quindici anni la narrativa italiana sembra essere passata da un uso prevalentemente *antirealistico* ed evasivo ad uno prevalentemente *realistico*, e mimetico, della velocità. Il romanzo di oggi stenta a contenere dentro forme canoniche le spinte centrifughe della materia narrativa offerta da un mondo sempre più veloce e complicato; molti testi di impianto realistico rispondono assumendo in proprio il ritmo compresso e sincopato del racconto, e il rapido, caotico trascorrere da un livello di realtà all’altro. La velocità, simmetricamente, si mette al servizio del realismo, diventando componente essenziale di una resa fedele della febbrile esperienza contemporanea. Accanto all’ideale della rapidità troviamo, sempre più spesso, la riproduzione esatta di frammenti di realtà grossolana, da collocare all’interno di strutture ibride, solo in parte finzionali. Significativo in proposito il confronto tra due progetti editoriali collettivi separati da quasi dieci anni: *Gioventù cannibale* (1996), antisentimentale ed enfatica, esteticamente vicina al cinema *splatter*, fatta di segmenti che sembrano videoclip; e *La qualità dell’aria* (2004), responsabile e antispettacolare, vicina nello spirito al cinema-verità, piena di racconti che sembrano reportages. E infatti è spesso nelle nuove scritture di frontiera che si fondono le due grandi tensioni estetiche di questi anni: la passione per ciò che va *veloce* e quella per ciò che *sembra vero*.

Di questa recente alleanza all'insegna dell'effetto di reale i libri di Antonio Franchini costituiscono un altro ottimo esempio, ricchi come sono tanto di tagli veloci di montaggio quanto di materiali riportati, estratti di varia natura, spezzoni autobiografici. Ci troviamo nella tradizione del *Journalistic Novel* o del *Non-Fiction Novel*, incrociato forse con un modello più specifico, recente e culturalmente vicino: *Mistero napoletano* di Ermanno Rea, notevole sia per la ricostruzione dall'interno della borghesia partenopea, sia per il trattamento letterario del modulo dell'indagine "a freddo".³⁵ Sia *Cronache della fine* (2003) sia *L'abusivo* (2001) sono infatti strutturati come incalzanti libri-inchiesta che indagano sui retroscena di vicende di cronaca più o meno note. *L'abusivo* racconta l'omicidio di un coetaneo e amico di Franchini, il giornalista Giancarlo Siani, assassinato dalla camorra a Napoli nel settembre del 1985. *Cronache della fine* ricostruisce il caso di Dante Virgili, autore di due romanzi, uno pubblicato nella primavera del 1970, *La distruzione*, l'altro rimasto a lungo inedito per decisione dello stesso Franchini, editor della Mondadori all'inizio degli anni Novanta. Entrambi i libri di Franchini si caratterizzano per il generoso ricorso a documenti, testimonianze autentiche, dati di cronaca, insomma per la tensione referenziale; la quale viene ulteriormente rafforzata dalla circostanza che a raccontare le vicende di Siani e Virgili è un io che ha lo stesso nome e lo stesso vissuto dell'autore, che fa il suo stesso lavoro, e che ha realmente conosciuto i protagonisti dei suoi scritti. Da testimone diretto e autorevole, il narratore esprime il proprio punto di vista sui fatti, certificandone ulteriormente la veridicità; ma soprattutto lascia spazio a un gran numero di voci altrui, di ambienti e caratteri precisamente determinati. Nell'*Abusivo*, ad esempio, domina il modulo dell'intervista, autorizzato dal formato del reportage che il romanzo impiega senza risparmio e che in un certo senso tematizza, dal momento che le conseguenze del caso Siani si allargano a una intera generazione di giovani reporter partenopei. Parte integrante del libro sono un lungo monologo di Enzo Perez, cronista del quotidiano napoletano «Il Mattino», sulla storia della camorra a Napoli; interviste a figure diverse – sociologi (Amato Lamberti), uomini politici (lo stesso Lamberti, Di Donato, ex vicesegretario del PSI, Rosa Russo Jervolino), corrispondenti e amici di Siani; brani di articoli dello stesso Siani (tra cui quello sul clan Gionta che potrebbe essergli costato la vita); il verbale di un'udienza del processo; pezzi di un altro volume scritto su Siani. Anche *Cronache della fi-*

I nuovi assetti
della narrativa
italiana
(1996-2006)

35 E. Rea, *Mistero napoletano*, Einaudi, Torino 1995: tra l'altro, uno dei primi libri, negli anni Novanta, a descrivere dall'interno quella borghesia comunista che solo più tardi si sarebbe raccontata attraverso forme ibride di memorialistica: i libri di Pintor, Rossanda, Ingrao (R. Rossanda, *La ragazza del secolo scorso*, Einaudi, Torino 2005; Pietro Ingrao, *Volevo la luna*, Einaudi, Torino 2006).

ne si affida alle interviste: ad esempio quella allo scrittore Ferruccio Parazzoli, verso la fine del libro; alle schede di lettura, autentiche, relative ai due romanzi di Virgili, recuperate dall'archivio storico Mondadori; al carteggio Paolini-Sereni sulla *Distruzione*; soprattutto – ciò che caratterizza *Cronache della fine* – ad ampi stralci dai romanzi di Virgili, fuse nel testo di Franchini secondo una strategia che esalta non la complementarità ma il contrasto tra gli ingredienti formali utilizzati: acceso e visionario lo stile di Virgili, freddo, ironico e distanziante quello di Franchini. Continue citazioni, sullo sfondo di un affresco dettagliato del mondo della grande editoria; ma nessun gioco culturale, nessuna iperletterarietà; in *Cronache*, come nell'*Abusivo*, e nonostante le profonde differenze di ambientazione, è macroscopica l'intimazione di realtà, da un lato per lo sforzo documentario, dall'altro per lo schema dell'*autofiction*: tutti elementi che creano raccordi puntuali con generi veridici come la cronaca e l'autobiografia.

E tuttavia, sebbene si sforzi di allontanare i suoi lettori dal riparo del fittizio, Franchini non rinuncia alla libertà, alle simmetrie, alle isotopie del romanzo. Nell'*Abusivo* il compito è svolto soprattutto dagli effetti irradiati dalla trama secondaria, tanto statica e priva di eventi quanto la principale è febbrile e scottante: il contrappunto all'inchiesta su Siani è infatti rappresentato da alcune scene di vita familiare nella casa materna del narratore, dominate linguisticamente dal ricorso al napoletano e tematicamente dalla figura della nonna, ultranovantenne vorace, affamata di vita, di cibo e di parole («Ma quand'è poi che io compissi cent'anni? Quanti anni ci mancassero ancora? Oggi non si muore più!», p. 248). La scomparsa scandalosa del giovane Siani viene implicitamente accostata a questa sopravvivenza tenace, con passaggi improvvisi dal comico al tragico.³⁶ «Si è scordato il padreterno di te? E quando muori?» (p. 60): la frase sarcastica che la figlia rivolge alla nonna è l'evento che innesca la rivelazione del narratore, brutale come una protesta («Dissi “hanno ammazzato un mio amico”», p. 61). Il narratore stesso riprenderà le parole delle donne («“Che nce vole a muri’, ce vo’ tanto e nun ce vo’ niente” è una frase che dicono tutte due. Sono madre e figlia e si somigliano», p. 62) per applicarle all'immagine dell'assassinio dell'amico:

Che ci vuole a morire. Ci vuole tanto e non ci vuole niente.

Sotto casa l'avevano aspettato a lungo, fumando sigarette dalle cui cicche si poté risalire alla marca, Merit, i filtri con la riga d'oro, e pisciando quando ne avevano avuto voglia, davanti a testimoni.

(*L'abusivo*, p. 65)

36 Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 130.

Ma in Franchini la ricerca di surdeterminazione trova sbocchi anche strutturali, nel cuore stesso dell'impianto *non-fiction*. È rilevante ad esempio che entrambi i suoi libri – per altri versi così densi, così concentrati sul loro oggetto – comincino in modo apparentemente divagante.³⁷ *L'abusivo* inizia con alcune considerazioni sociologiche sulla parola che dà il titolo al libro («Gli abusivi per antonomasia a Napoli erano, e credo siano ancora, legati tutti al mondo dei trasporti», p. 7), per poi passare a un ricordo di giovinezza del narratore, legato al suo esordio da praticante di giornalismo: l'incontro con un attore famoso («La cosa migliore che scrissi allora fu un'intervista a Walter Chiari», p. 8), preceduto dalla cronaca di uno spettacolo dello stesso artista, osservato però non dalla platea, ma da dietro le quinte, dove le magagne, i trucchi e le imperfezioni della messa in scena sono visibili e la vita appare come inganno («Tutto ciò che, visto dalla platea, è mirabile apparizione, considerato da qui dichiara la sua natura illusoria», p. 9). Bisogna attendere la fine del libro, e lo svolgimento della verità processuale, perché l'episodio iniziale riveli il suo valore di anticipazione: «Se vent'anni fa pensavo che mi piaceva di più stare dietro le quinte, oggi arrivo a credere che mi piacerebbe guardare senza addirittura esistere, ma naturalmente anche aspirare a non esserci è un privilegio di chi esiste» (pp. 236-237). Lungi dal limitarsi allo schema indiziaro dell'indagine, *L'abusivo* sviluppa, fin dalle primissime pagine, il confronto metafisico tra due vite, ovvero tra due opposte vocazioni, ciascuna a suo modo "abusiva": da una parte quella di Siani al giornalismo, allo sguardo frontale e alla denuncia; dall'altra quella alla letteratura, «luogo ideale per chi decida di parlare del mondo senza avere opinioni» (p. 15), che appartiene al narratore, fin dall'inizio a suo agio nel guardare il mondo da una prospettiva nascosta («Pensavo di annoiarmi e invece scoprii che quel ruolo di spettatore rovesciato mi piaceva. [...] Forse allora scoprii che, rispetto alla scena del mondo, stavo meglio dietro che davanti», p. 9). Alla fine del libro la verità sulla morte di Siani non può evidentemente ridursi a quella accertata dai giudici, e difesa dalla stampa più coraggiosa, «troppo limpida, troppo improbabile nella sua esemplarità» (p. 175), ma andrà integrata cercando altrove, nella sfera ambigua del destino: «chi cerca la verità come la cercava lui in questo mondo non può che trovare la morte» (p. 243). È la «classica verità inaccettabile» (p. 244), che proviene da un demone interiore, e che, nel momento di più alta tensione narrativa, per esprimersi si affida al sapere del romanzo, non a quello della cronaca: «questo succede quando ti sembra di toccare la cosa che brucia dopo tanto scivolare di ombre» (p. 244).

37 *Ivi*, pp. 127 e sgg.

Fisionomia analoga mostra *Cronache della fine*. Subito l'io narrante autofittivo si presenta attraverso il breve, ironico ritratto di un personaggio secondario («Qualcuno doveva aver comunicato a Hideotori Kanazawa, all'epoca mio maestro di aikido, che io esercitavo una professione bislacca e quindi probabilmente bellissima, vaga al punto da non poter essere definibile altrimenti che come "lettore di libri"», p. 9). Segue un *Antefatto pornografico* («Da trent'anni che vedo pornografia e ancora riesco a farmi fregare comprando cassette di merda», p. 13), che culmina nella scoperta sorprendente che un attore dilettante, in pornografia, può essere più abile di un professionista affermato.³⁸ L'antefatto serve a costruire alcune simmetrie rivelatrici: a poche pagine dall'inizio, una prima volta;³⁹ una seconda volta nel finale, quando si capisce che la forma stessa della *Cronaca*, basata sul montaggio di citazioni esplicite, contiene inflessioni pornografiche, all'insegna dell'interesse per un "mostro" come Virgili (a sua volta ossessionato dalla ritualità sadomasochista), e dell'ostensione di ogni materiale disponibile che lo riguardi: «Se le pagine di uno scrittore possono essere assimilate un po' al suo corpo, l'uso che io ho fatto dei testi (tagliati assemblati ostentati) di Virgili può essere senz'altro considerato pornografico» (p. 243). Se ne deduce una equazione, a tratti anche esplicita, tra letteratura e oscenità, tra lavoro culturale e desiderio perverso; la figura di Virgili si sovrappone allora a quella dell'attore dilettante che nell'*Antefatto pornografico* si espone inerme alla macchina da presa – inerme, come ha saputo esporsi Siani nell'*Abusivo*; come si espone, sempre, l'io narrante di Franchini, alla ricerca di verità, di contraddizioni, di spiazione.

Sfruttamento del reportage narrativo, dunque, ed enfasi dell'espediente realistico, nei libri di Franchini; ma anche fedeltà di fondo allo schema del *novel*, ricerca di un doppio fondo del reale, e di uno sguardo introspettivo, conseguito dal romanzo. Tanto *L'abusivo* quanto *Cronache della fine*, pur presentandosi in prima istanza come una via di mezzo tra libro-inchiesta ed epicedio, si rivelano a una valutazione più attenta opere di confessione tutt'altro che referenziali, perché ricche di increspature autoanalitiche e persino di risvolti metaletterari. Sono romanzi che sembrano nascere, e dipendere, da un ambiguo senso di colpa verso la letteratura, troppo esterna al teatro del mondo, troppo lontana dal cor-

38 «La vera incapace era lei, la famosa attrice, duttile e spigliata nella fase delle moine quanto legnosa e poco disponibile all'atto pratico. Anche una pornodiva famosa può infatti essere un bluff, una montatura come un qualunque altro artista. Solo che in questo campo (ma a bene vedere forse anche negli altri) pochi intenditori se ne accorgono» (p. 18).

39 «I risvolti di copertina tanto meglio riescono quanto meno piace o meno si condivide l'opera cui si riferiscono. Nel caso opposto, nei casi di entusiasmo sincero, può succedere l'esatto contrario, come se a smorzare i toni intervenisse una sorta di pudica autocensura. Sembra, sul piano intellettuale, lo stesso meccanismo che poteva giustificare il fallimento erotico del viaggiatore di commercio innamorato della pornodiva» (pp. 22-23).

po delle vittime; di qui l'aspirazione a costruire, cucendo insieme frammenti autentici, testi che siano una specie di equivalente, o appendice, del reale. Ma in Franchini il senso di colpa si trasforma puntualmente nel suo contrario, in orgoglio del romanzo come strumento di autenticazione, svelamento e riscatto della vita empirica. Come Mozzi nei racconti di *Fiction*, come Siti nella sua trilogia autofittiva, e nonostante un tasso inferiore di letterarietà, anche Franchini nei suoi libri usa l'effetto di reale in modo romanzesco, ovvero non *contro* la reinvenzione narrativa ma *accanto* ad essa, e a sua gloria.⁴⁰

In conclusione: se dieci anni o quindici fa la reazione del romanzo alla neutralizzazione mediatica che la minacciava da vicino si è manifestata soprattutto attraverso l'enfaticizzazione di alcuni procedimenti formali – quell'*accelerazione dei tempi* narrativi, di cui abbiamo visto la genesi – e un plateale rinnovamento tematico – la violenza, il consumo, la rimozione dei limiti – oggi, in uno scenario parzialmente mutato, la riconquista di una parola romanzesca incisiva ed efficace passa attraverso una strada diversa. Acquisita stabilmente una elevata velocità di crociera, la narrativa più interessante degli ultimi tempi si concentra soprattutto sulla ricerca di nuovi e più profondi *effetti di realtà*, adeguati a una fase della cultura di massa che stringendo verità e finzione in un nodo inestricabile ha fatto del realismo una cifra stilistica generale, ma al prezzo di rimetterne in discussione i codici e lo statuto. Si tratta in parte di un gesto morale, di opposizione alla falsificazione industriale realizzata dal potere; in parte di una scelta obbligata, frutto di una deriva estetica – una sorta di coazione al realismo che passa sulle teste di tutti gli scrittori, anzi degli artisti in genere. Resta il fatto che molti dei migliori racconti italiani di oggi cercano di ottenere l'illusione del finto-vero in forme peculiari, all'altezza di un'epoca proverbialmente immersa in un flusso di storie, quelle messe in circolo dai *mass media*, nelle quali è problematico distinguere gli aspetti autentici da quelli virtuali. Il romanzo sensibile a questi temi – non solo semiotici, come si è detto, ma *tout court* politici – si trova così di fronte a un paradosso, e a una sfida: da un lato, se vuole farsi ascoltare da un pubblico abituato all'informazione-spettacolo e al *reality*, deve smarcarsi dalla astrattezza, dalle mediazioni e dall'inoffensività tipici della creazione letteraria; dall'altro, se vuole conservare la propria diversità, la propria irriducibile forza critica, deve guardarsi dal cadere a sua volta nei meccanismi di estetizzazione e svuotamento del reale promossi su larga scala dalle forme della comunicazione

40 «La nostra tradizione culturale assegna alla narrazione di storie non vere il compito – e l'opportunità – di rivelare verità nascoste e superiori. Ne deduco che, tra le storie raccolte in questo libro, probabilmente quelle vere sono le meno importanti, le meno rivelatrici di verità»: G. Mozzi, *Fiction*, Einaudi, Torino 2001, p. 5.

di massa.⁴¹ Non è certamente un caso se molti romanzi recenti, sia pure con esiti diseguali, hanno scelto la televisione come tema (*Talk show* di Dominelli, *Woobinda* di Nove, *2005 Dopo Cristo* di Babette Factory) e il *reality show* come oggetto poetico (*Fiona* di Mauro Covacich, *Troppi paradisi* di Walter Siti, *Il re del mondo* di Cotroneo; ancora, *Giovanni Cabrini Impilota* di Christian Raimo, *In carne e ossa* di Francesco Piccolo, *Rocco del Grande Fratello* di Vassalli).⁴² Per chi vuole raccontare l'ossessione contemporanea per le immagini si apre la possibilità di operare nel delicato spazio di confine tra realtà e *fiction*, laddove lo specifico televisivo avrebbe molto da insegnare per chi avesse l'intelligenza e l'umiltà di studiarlo senza pregiudizi. Conservare il voltaggio emotivo della vita vera, scaricandolo però in una struttura capace di correggerne l'exasperante mancanza di forma, e talvolta di senso; trasformare la cronaca in storia, la biografia in epica, la quotidianità in mito, le parole comuni in stile (le interviste come momento emotivo del testo; i verbali di polizia, le udienze processuali, le intercettazioni telefoniche – ad esempio in *Gomorra* di Roberto Saviano – come frammenti credibili di un dialogo letterario contemporaneo,⁴³ dove l'asetticità del documento convive con la sporcatura espressionistica).

Sarà abbastanza chiaro, a questo punto, perché nel quadro in continua espansione delle scritture di frontiera strutture formali inclusive come quelle azzardate nei libri di Franchini risultino particolarmente interessanti. Lo sono innanzitutto perché mostrano come il romanzo di oggi tenda a concepire la velocità come massimo avvicinamento possibile alla "cosa vera", seguendo quella sensibilità al presente, quella apertura alla testimonianza, all'estratto documentario, al referto di cronaca, insomma alla realtà non filtrata che forma il campo, oggi sempre più battuto, della *non-fiction*. Ma più nello specifico va osservato che nell'*Abusivo* e in *Cronache della fine* confluiscono almeno altre due strategie di autenticazione del fittizio che la realtà invece la filtrano sistematicamente. Da un lato la manipolazione dell'autobiografia, pronta a sfruttare la sovrapposizione tra la prima persona del romanzo, e quella, idealmente autentica, del *memoir*; dall'altro la cosiddetta *faction*, sintesi tra puri effetti narrativi (e forma classica del *novel*) e fatti reali.

41 «Le ragazze dell'Africa o dei Balcani che appena fa buio invadono le strade delle nostre periferie, non appena i giornali o le televisioni ce le mostrano diventano anche loro fiction; se ci facessero vedere quella che staziona sempre sotto casa nostra, anche lei diventerebbe fiction»: *ibidem*.

42 C. Raimo, *Giovanni Cabrini Impilota*, in *Latte*, minimum fax, Roma 2001; F. Piccolo, *In carne e ossa*, in *L'Italia spensierata*, Laterza, Roma-Bari 2007; S. Vassalli, *Rocco del Grande Fratello*, in *La morte di Marx*, Einaudi, Torino 2007.

43 «Cercavo una nuova forma. Volevo raccontare il potere della camorra, ma anche la morte, l'economia, e mi rendevo conto che c'era un lavoro immenso prodotto dalle Procure di Napoli e Santa Maria Capua Vetere. Dopo aver letto quegli atti ho pensato che il dialogato letterario del mio tempo sono le intercettazioni»: R. Saviano, «*La mia camorra che esce da un film*», intervista di S. Gervasio, in «La Repubblica-Napoli», 6 agosto 2006, p. VII.

9. «Mi sembra che lottare contro la realtà cambiando nomi, sfondi e situazioni sia una specie di affronto alla naturalezza e mi costa uno sforzo anche quando è necessario» (*L'abusivo*, p. 96). La «naturalezza» in questione risiede nel cuore del romanzo, e in particolare del *novel*: il suo fingersi narrazione fedele di storie autentiche allo scopo di ottenere dal lettore una completa sospensione dell'incredulità. La tendenza a negarsi come prodotto di pura invenzione per conseguire la forza d'impatto dell'evento reale («questo non è un romanzo») è dunque un luogo comune della *fiction* realistica; non meraviglia affatto ritrovarla nell'*Abusivo*,⁴⁴ che per temi e strutture tende esplicitamente, come abbiamo visto, alla configurazione del reportage narrativo. Quel che va rilevato, nella situazione attuale, è il crescente rilievo assunto da opere che si collocano esattamente a metà tra cronaca e letteratura – in quel luogo un tempo occupato dal *New Journalism* e dai suoi adepti, poi a lungo disertato, infine riconquistato da scrittori pronti a sopperire al deficit di realtà lasciato crescere dalla narrativa italiana degli anni Ottanta. Quindici anni fa, più o meno, narratori già affermati ricominciano a raccontare il Paese affidandosi al reportage – penso a Gianfranco Bettin con *L'eredità* (1992), Veronesi con *Occhio per occhio* (1992) e *Cronache italiane* (1992), Onofri con *Vite di riserva* (1993);⁴⁵ contemporaneamente giornalisti intelligenti alzano il tiro dell'inchiesta verso vicende così surreali e suggestive da rasentare l'invenzione letteraria: è ad esempio il caso di Pino Corrias con *Ghiaccio blu* (1997). Accomuna questa produzione l'esigenza di «andare oltre [...] verso un senso estremo e vertiginoso della vicenda, un segno cupo e attuale del nostro tempo» (*L'eredità*, p. 21): nel senso che questi testi, per un verso così legati alla cronaca, insistono tutti sull'ambiguità del reale, sulla sua stratificazione interna, sui suoi retroscena – svolgendo quel lavoro di accertamento responsabile del presente che il giornalismo d'inchiesta, ma anche il romanzo postmoderno, ha smesso da tempo di fare. Non inchieste tradizionali dunque, ma, quasi sempre, controinchieste, in cui la presenza dell'autore-narratore lampeggia più o meno discretamente accanto a quella dei protagonisti, in genere per introdurre un elemento soggettivo – una chiave interpretativa, un giudizio morale, un disincanto. Il risultato è un genere in precario equilibrio strutturale, dove risulta

I nuovi assetti
della narrativa
italiana
(1996-2006)

44 «La storia della morte di Giancarlo sembra percorrere, passaggio dopo passaggio, fino alla dimostrazione, il teorema che avrebbe voluto star dietro a queste pagine, se queste fossero state le pagine di un romanzo. Ma romanzo non essendo, la ricostruzione spuria di una vicenda di ordinaria infamia non avrebbe mai aspirato a tanto» (p. 175).

45 È significativo che *L'eredità*, *Cronache italiane*, *Occhio per occhio* e *Vite di riserva* siano stati riveduti e ripubblicati in anni recenti, ovvero in una stagione editoriale favorevole alla *non-fiction* e al racconto realistico in genere: G. Bettin, *Eredi. Da Pietro Maso a Erika e Omar*, Feltrinelli, Milano 2006; S. Veronesi, *Superalbo, le storie complete*, Bompiani, Milano 2002; Id. *Occhio per occhio. La pena di morte in quattro storie*, Bompiani, Milano 2006; S. Onofri, *Vite di riserva*, Fandango Libri, Roma 2006.

giornalistica la scelta dei temi, dei documenti e spesso delle tecniche narrative, mentre letteraria è la gestione dei punti di vista, il montaggio, il ribaltamento di ogni pretesa di oggettività – insomma la ricerca di un approfondimento radicale, oltre le regole dell'informazione, della porzione di mondo che si è inteso delimitare. A dispetto della sua umile origine “di servizio”, dunque, questo tipo di *non-fiction* rivela spesso l'ambizione di trascendere sul piano conoscitivo ed estetico proprio quella dimensione fungibile della cronaca quotidianamente distorta, e falsificata, dalla macchina spettacolare dell'*infotainment*.

A distanza di quindici anni dalle sue prime convincenti attestazioni, l'assetto della *non-fiction* italiana non pare sostanzialmente cambiato: un minimo di invenzione, un massimo di esperienza diretta delle cose, un certo grado di stilizzazione applicato ai documenti. In compenso va registrato un ampliamento quantitativo, una più forte tensione direzionale della letteratura verso la realtà di cui l'attuale fortuna delle scritture di frontiera è indubbiamente sintomo. Se il romanzo postmoderno italiano degli anni Ottanta si riconosce nel circuito chiuso e intemporale della letteratura, se «esibisce la propria finzionalità»,⁴⁶ i progressi recenti della *non-fiction* sono lì a dimostrare uno sforzo opposto di presa sul reale, un legame organico con la storia contemporanea, insomma un rifiuto generalizzato di quella particolare idea di testo postmoderno – gioco intertestuale, acrobazia della mente, mondo parallelo – che nel nostro Paese si è a lungo affermata. Da qui anche alcuni bizzarri ma significativi ripensamenti, vecchi conti con la realtà rimasti in sospenso che il rimpianto per l'azione pura e il mercato del libro aiutano oggi a saldare. Durante gli anni di piombo la narrativa italiana ha accuratamente evitato (salvo poche e talvolta ambigue eccezioni) di raccontare il terrorismo: lo racconta adesso, copiosamente, rispondendo a una fame di gesti forti e di scelte assolute che non sempre l'attualità è in grado di soddisfare. A fornire gli strumenti, ancora una volta, le forme ibride della scrittura di frontiera, con rimandi al saggio, all'intervista, alla *faction* – *Romanzo criminale* di De Cataldo; o addirittura alla memorialistica e all'autobiografia, con sconcertanti intrecci di realismo e realtà quando lo scrittore, come capita spesso negli ultimi dieci anni, è un ex terrorista:⁴⁷ penso al *Prigioniero*, scritto da uno dei carcerieri di Moro, Anna Laura Braghetti; o ai racconti di Morucci, membro della colonna romana delle Brigate Rosse; o, in ambito più spiccatamente finzionale, ai romanzi di Cesare Battisti, a quelli di Teresa Zoni Zanetti, o alla *Borsa del presidente* di Enrico Franceschini, che delle Brigate Rosse è uno dei fondatori.

46 Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, cit., p. 72.

47 Per una descrizione esauriente del fenomeno cfr. G. Tabacco, *Le parole per dirlo. Memorie, ritratto e romanzo della lotta armata in Italia (1979-2003)*, in «Contemporanea», 4, 2006, pp. 28 e sgg.

Tornando alla *non-fiction*, resta da precisare che alle prove di Veronesi e Bettin possono oggi essere avvicinati molti dei testi “modulari” che abbiamo incontrato nei paragrafi precedenti: *L'abusivo*, *La città distratta*, *Sandokan* e *Gomorra*, quattro esempi diversi di esplorazione della “normalità” camorrista, da accostare a romanzi di ambiente criminale come *Pericle il Nero* di Giuseppe Ferrandino e *Pater familias* di Massimo Cacciapuoti. Ma altri, ancora, sono i titoli rilevanti per la commistione di narrativa e ispezione giornalistica: il Cerami di *Fattacci*; *I quindicimila passi* di Vitaliano Trevisan; *Allegro occidentale* di Francesco Piccolo; *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 450 euro al mese...* di Aldo Nove – esempio di una corposa epopea del precariato che guarda al nuovo mercato del lavoro come a un tema cruciale del romanzo. *Pausa caffè* di Giorgio Falco, *Nicola Rubino è entrato in fabbrica* di Francesco Dezio, *Cordiali saluti* di Andrea Bajani, *L'età dell'oro* di Edoardo Nesi, *La cultura enciclopedica dell'autodidatta* di Davide Bregola possono essere interpretati come sintomo di una nuova letteratura “industriale”, realistica e impegnata – dove “impegno”, per il momento, significa interesse specifico per il proprio tempo, poetica dell'indignazione, generico rifiuto dell'ingiustizia sociale.⁴⁸

I nuovi assetti
della narrativa
italiana
(1996-2006)

10. La cronaca non è l'unico serbatoio di realtà attinto dalla narrativa recente per farsi accettare sembrando quello che non è (o che non è fino in fondo). Il romanzo di oggi sperimenta anche altri travestimenti; oltre che da reportage, come abbiamo visto, può camuffarsi da diario, con tanto di date e rinvii referenziali, per meglio saldarsi al tempo esatto della scrittura, come nel caso di *Maggio selvaggio* di Albinati, o di *Kamikaze d'Occidente* di Scarpa. Altra forma possibile per esibire appartenenza al reale è il taccuino di viaggio: ancora Albinati, *19*, o *Campo del sangue* di Eraldo Affinati (ma anche gli ultimi libri, già citati, di Emanuele Trevi): tutte forme in cui è latente una impostazione riflessiva, diciamo pure saggistica, che altrove prende il sopravvento e si propone come dominante strutturale. «Ci sono saggi che si leggono come romanzi e come romanzi fanno lavorare la fantasia»,⁴⁹ scrive La Capria in chiave di autocommento nello *Stile dell'anatra*, con latente fastidio nei confronti del realismo inteso come mera mimesi del reale, sganciata dall'analisi e dal ripensamento delle immagini esteriori.⁵⁰ Quella del testo narra-

48 Da notare che il sottotema del precariato intellettuale affiora anche in romanzi già citati come *Occidente per principianti*, *Kamikaze d'Occidente*, *Apocalisse da camera*, *Passa la bellezza*.

49 R. La Capria, *Lo stile dell'anatra*, in *Opere*, a cura di S. Perrella, Mondadori, Milano 2003, p. 1587.

50 «Il compito di uno scrittore che volesse occuparsi di Napoli non è necessariamente quello di farsi carico delle sofferenze della povera gente o di raccontare, per essere realista, cose di cronaca nera o di camorra, e di rappresentare tutto questo in un romanzo. È invece quello di ripensare la città continuamente, al di fuori di ogni schema preconconcetto, di ripensarla in una maniera e da un punto di vista che la renda presentabile, perché le vecchie rappresentazioni l'hanno resa *impresentabile*, anche letterariamente»: R. La Capria, «*L'occhio di Napoli*», *ivi*, p. 947.

tivo incline alla meditazione filosofica o antropologica è appunto la strada intrapresa da La Capria nei suoi ultimi libri, e soprattutto in *La mosca nella bottiglia* (1996) e *Lo stile dell'anatra* (2001); nei paraggi si muove anche Antonio Pascale, non solo con *La città distratta* – dalle esplicite armoniche saggistiche e sociologiche – ma anche in organismi più facilmente riconoscibili come romanzi e racconti: *La manutenzione degli affetti*, *Passa la bellezza*, *Si è fatta ora* hanno in comune la tendenza a intrecciare il racconto delle azioni con l'analisi delle azioni stesse. Se nella narrativa cannibale, come abbiamo visto, le gesta dei protagonisti dipendono spesso dal destino, in Pascale l'azione è ridotta al minimo e il destino è esplicitamente negato:

A letto mi disse: – Io ci credo all'amore, ci credo veramente, ma veramente. E sai perché? Perché credo nel destino. [...] Raccontammo questa storia agli amici e tutti ci dicevano la stessa cosa: certo che eravate proprio predestinati. [...] Non eravamo predestinati. Avrebbero dovuto dircelo tempo fa che non eravamo predestinati, spiegarci che quel quadro non ci riguardava affatto, che le coincidenze non fondano l'amore.

(*La manutenzione degli affetti*, pp. 13-15)

Di portata sociologica è il tema principale del *Duca di Mantova* (2004) di Franco Cordelli: la denuncia della fine della letteratura per mano dell'estetizzazione globale organizzata e consumata sugli schermi televisivi. Il responsabile è dunque il proprietario e l'ideologo della televisione, l'editore di irrealtà per eccellenza, Silvio Berlusconi – il Duca di Mantova, appunto:

Il Duca di Mantova ha di fatto rovesciato la nostra giovanile utopia poetico-comunista. Sono tutti poeti, o quasi poeti, o disponibili alla poesia – cioè alla narrazione della propria cosiddetta esperienza, immaginazione compresa; dunque, non vi è più alcun poeta [...]. Ecco ciò che io imputo al Duca. Forse, se non fosse apparso sulla faccia della terra, il processo di dissolvimento della scrittura si sarebbe lo stesso compiuto, ma sarebbe avvenuto più tardi.

(pp. 107 e 179)

Il discorso teorico lascia spazio all'invettiva, il saggio diventa pamphlet; l'idiosincrasia della prima persona permette di accedere allo schema del diario, della memoria privata, dell'autobiografia: ogni struttura è buona, al di fuori di quella tradizionalmente romanzesca. Il problema della forma da assegnare all'opera – come esprimere letterariamente l'esperienza del depotenziamento della letteratura stessa? «In che modo scrivere dell'Italia, di Berlusconi, o del Duca di Mantova [...]?» (p. 211) – è risolto da Cordelli attraverso il ricorso a una soluzione fluida, che permette

ora l'impersonalità dell'analisi, ora la libertà del romanzo in prima persona, ora la puntura realistica del gossip:

Nel 1994 avevo una fidanzata (era una signora impiegata in una casa di moda) che, si diceva, era stata amante di Previti.

(p. 211)

Ci si riaffaccia così nella zona di confine, nevralgica, dell'*autofiction*, già toccata da Franchini, e da molti altri scrittori italiani di questi anni: la forte sovrapposibilità tra autore ed eroe – nome e cognome, età, tratti fisici, estrazione socio-culturale, professione, e altro ancora⁵¹ – è uno degli espedienti realistici a cui si affidano, tra gli altri, opere come *Rondini sul filo* di Michele Mari, *Labilità* di Domenico Starnone, *Kamikaze d'Occidente* di Tiziano Scarpa, *Senza verso* di Emanuele Trevi, *Maggio selvaggio* di Albinati, *Con le peggiori intenzioni* di Alessandro Piperno. Se memorie, vissuti autentici e “storie vere” sono ormai un settore di punta del mercato del libro, l'*autofiction* si ritrova in una posizione di avanguardia, anche in virtù delle proprie implicazioni metaletterarie:⁵² l'autore che lo strutturalismo aveva dato per spacciato ritorna massicciamente, nel nuovo romanzo realistico, come personaggio di *fiction* a tutti gli effetti – al brivido del vero si somma il piacere intellettualistico della riflessione sul genere. Ambigua per statuto letterario,⁵³ perennemente sospesa sulla domanda cruciale dell'estetica contemporanea (“è vero o non è vero?”), la struttura autofittiva nel tempo del *reality* non può che scoprirsi al centro della sperimentazione narrativa: come estremo tentativo di abolire l'incredulità del lettore, e insieme come atto di fiducia in una prima persona che, essendo se stessa, sappia parlare di tutti, incarnando una specie di credibile “esempio del mondo”.

11. Sia pure con esiti diversi rispetto al *Duca di Mantova*, *autofiction*, gossip e sociologia si tengono per mano anche in *Troppi paradisi* (2006) di Walter Siti, ultimo capitolo di una trilogia romanzesca cominciata con *Scuola di Nudo* (1994) e proseguita con *Un dolore normale* (1999): un organismo narrativo in cui, a conti fatti, il personaggio Walter Siti si confonde sistematicamente con il Walter Siti autore. *Scuola di nudo* si presentava fin dalle prime pagine come autobiografia autentica e non finta; l'io

I nuovi assetti
della narrativa
italiana
(1996-2006)

51 In una gamma che va dall'identificazione (quasi) completa tra autore, narratore ed eroe – la trilogia di Siti – alla proposta di un alter ego “sperimentale”: esemplare al proposito la strategia in atto negli ultimi romanzi di Busi – *Casanova di se stessi*, *Un cuore di troppo* – il cui protagonista, doppiamente evidente dell'autore, prende il nome di Aldo Subi.

52 A. Iovinelli, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004, p. 420.

53 Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986, p. 32; G. Genette, *Fiction et diction*, Seuil, Paris 1991, p. 87; M. Darricussacq, *Un genre pas sérieux*, in «Poétique», 107, 1996, p. 377.

narrante, che giura sulla veridicità delle proprie dichiarazioni, accetta l'etichetta di romanzo solo alla fine dell'opera, quando ne annuncia la pubblicazione (p. 584). *Troppi paradisi* compie il percorso inverso, rivendicando rumorosamente, fin dall'*Avvertenza*, la propria finzionalità: «Anche in questo romanzo, il personaggio di Walter Siti è da considerarsi un personaggio fittizio: la sua è una biografia di fatti non accaduti, un facsimile di vita» (p. 2). Sono strategie che aumentano l'incertezza strutturale della trilogia senza intaccarne l'illusione mimetica che la caratterizza tanto sul piano del contenuto, grazie al trattamento dei materiali biografici, quanto su quello formale, attraverso il ricorso a tutti i registri della comunicazione sincera.⁵⁴ Nel laboratorio degli effetti di realtà che stiamo passando in rassegna, l'esperimento di Siti gioca un ruolo peculiare: la sua trilogia sprigiona una energia di identificazione senza uguali nel romanzo italiano degli ultimi anni – sia perché il meccanismo *trompe-l'œil* è giocato in modo radicale e senza diversivi, sia perché il lettore, grazie a una serie studiata di stimoli (o provocazioni) formali, viene continuamente invitato a entrare nel quadro stesso, e a prendere personalmente posizione. Più autore e narratore si fondono, più il lettore è costretto a scindersi, a uscire dalle convenzioni letterarie e a partecipare della “perversione” dell'illusione realistica:⁵⁵ il che serve a spiegare come mai tanti lettori di Siti reagiscano al suo esibizionismo volentieri imbarazzante attraverso obiezioni di carattere essenzialmente morale. Se Mozzi nei racconti di *Fiction* si diverte a costruire documenti apparentemente autentici per poi smontare l'effetto di realtà o correggerlo in diretta, la trilogia di Siti (e *Troppi paradisi* in particolare) va in senso contrario: non rinuncia a far valere le simmetrie e le polisemie del romanzo, ma dissimula i pochi momenti dell'opera in cui affiorano, o potrebbero affiorare, le contraddizioni della finta autobiografia:⁵⁶ a Siti interessa conservare l'incantesimo dell'identificazione mimetica, non esibire illuministicamente il trucco. Il risultato è una gestione diversa, anzi opposta, dell'illusione realistica. Mozzi *contesta* apertamente la mescolanza inestricabile di realtà e finzione che è al centro della rappresentazione contemporanea del mon-

54 «Dal discorso diretto, ai dialoghi, al diario, alla pagina di giornale, al ricordo familiare, all'aneddoto della moglie del tassista, alla parola lirica, al *gossip*, all'espressivismo dei borgatari romani»: D. Brogi, *Walter Siti, «Troppi paradisi»*, in «Allegoria», 55, gennaio-giugno 2007, p. 211.

55 «Il godimento artistico prevede una scissione dell'io (io che credo alla finzione, io che non ci credo): sulla scissione dell'io sono fondate le perversioni: ogni godimento artistico è strutturalmente perverso, come sosteneva Winnicott» (*Troppi paradisi*, p. 135).

56 In *Scuola di nudo*, ad esempio, la madre del narratore è morta, mentre in *Troppi paradisi* è viva; nel primo libro il narratore è figlio unico, in *Un dolore normale* ha un fratello. Senza contare che ciascun romanzo assegna al narratore un'età anagrafica non coerente rispetto agli altri elementi della trilogia. Tutte contraddizioni che hanno il compito di tenere accesa una differenza di potenziale tra la densa materia d'invenzione prodotta dalla macchina del romanzo e l'accumulo di realtà bruta garantito dal patto autobiografico.



do – compiendo, essenzialmente, un’operazione di intelligenza critica; Siti invece quella mescolanza la *sfrutta*, allo scopo di riprodurre il più fedelmente possibile le condizioni dell’esperienza contemporanea, e la particolare conoscenza che ne deriva. Un’operazione di magia mimetica, che riproduce le trappole della realtà senza guardarle dall’esterno.

Lo scarto di potenziale tra questo genere di configurazione realistica e quella di altri romanzi in prima persona della nuova narrativa italiana appare in definitiva molto forte, sia che si osservi il versante già sfiorato della recente (e meno radicale) *autofiction*, sia che ci si rivolga indietro ai testi-confessione dei primi anni Novanta, affidati a narratori fortemente identitari, ma scarsamente autobiografici e debolmente realistici: da Tondelli a Brizzi, da Culicchia alla Santacroce, ad altri ancora. Tanto quei testi insistevano ingenuamente sulla autenticità della testimonianza, tralasciando la struttura per puntare sul “vissuto” (“lo racconto perché è accaduto a me”), così la trilogia di Siti attraverso la forma mette ogni autenticità radicalmente in questione, costringendo il lettore a verificare tutte le “verità” suggerite dal testo (“è accaduto davvero? Come posso interpretarlo?”). È quello che ha sempre fatto il *novel* più ambizioso; è quello che oggi idealmente dovrebbe fare anche lo spettatore televisivo quando guarda un *reality show* – se il *reality* gli fornisce abbastanza materiale formale, e abbastanza energia, da sopportare un’analisi. Alla realtà depotenziata, inerte, disossata messa in scena dai media Siti oppone un materiale coerente, strutturato, denso – e per aggiungervi tensione fa finta che sia la sua vita. *Troppi paradisi* non si limita a usare la televisione come tema, o bersaglio, o deposito di immaginario, ma ne adotta la logica profonda, cercando di riscattarla esteticamente. L’io non è che lo strumento di un *vero* esperimento di autenticazione, molto simile a quelli che avvengono, *per finta*, in tivù; Walter Siti personaggio è insomma un materiale che si lascia “comporre”, e scavare, dalla forma, per sottoporsi alla fine al giudizio del lettore. L’*incipit* di *Troppi paradisi* – «Mi chiamo Walter Siti, come tutti» – da un lato enuncia il carattere programmatico e sperimentale che è di questa prima persona; dall’altro ne suggerisce – ed è caratteristico di *Troppi paradisi* – una chiave di lettura sociologica, resa possibile dall’avvenuta integrazione del protagonista col mondo del potere e del possesso.⁵⁷ Se i singoli elementi della trilogia, a parità di ingredienti stilistici, mostrano una progressione, questa in sintesi andrà identificata da un lato nello sfiguramento di ogni “valore” preconstituito, dall’altro nella scalata sociale dell’io, nella sua ascesa al cielo – si fa per dire – dell’omologazione consumistica. Il mostro di

I nuovi assetti
della narrativa
italiana
(1996-2006)

57 «Come già *Scuola di nudo*, *Troppi paradisi* si basa sulla rielaborazione di un forte nucleo autobiografico. Ma è un’autobiografia che si trasforma automaticamente in sociologia [...]. Siti è venuto incontro a un bisogno profondo, che sarebbe sbagliato sottovalutare. Buona parte della (migliore) letteratura che si va facendo oggi è costruita sulla base di assunti sociologici»: D. Giglioli, *Walter Siti*, «*Troppi paradisi*», in «Allegoria», 55, gennaio-giugno 2007, p. 226.

sofferenza e marginalità (marginalità sociale, culturale, sessuale), insomma il protagonista servile e autolesionista di *Scuola di nudo*, diventa il Walter Siti di *Troppi paradisi*; un “campione di mediocrità”, un despota, forse un padre, certamente un padrone, «come tutti», appunto.

Ora che Dio mi ama, non ho più bisogno di esibirmi. Sto meglio man mano che il mondo peggiora, pazienza. Le mie idiosincrasie si scontreranno con quelle degli altri in campo aperto; se avrò qualcosa da raccontare, non sarà su di me.

(p. 425)

Gianluigi
Simonetti

È interessante notare che il finale di *Troppi paradisi*, se da un lato chiude la parabola della trilogia, dall'altro apre uno spazio promettente per la costruzione di diverse future ipotesi realistiche, stavolta non in prima, ma in terza persona. La dominante saggistica, la formula dei personaggi sperimentali, le suggestioni del *reality* messe a punto in *Troppi paradisi* potrebbero dar luogo, una volta applicate a un ambiente esterno, a una forma aggiornata di naturalismo. Un racconto da poco pubblicato in rivista, incunabolo di un nuovo romanzo, lascia intendere che la nuova strada intrapresa da Siti è effettivamente quella di una partitura corale, senza io e senza centro, fatta di studi d'ambiente e di *tranches de vie* scagliate ad alta velocità le une contro le altre. Un positivismo alla cocaina, febbrile e partecipe, senza pedagogia e senza impersonalità.⁵⁸

12. Per conformismo o scelta commerciale, per spirito critico o per complesso d'inferiorità, molta della narrativa che si scrive oggi in Italia ruota attorno al nucleo confuso di ciò che possiamo ancora definire “reale”, allo scopo di fondersi, o scontrarsi, con esso. Più la realtà si plastifica e si mostra virtuale, più avanzano le armate di un nuovo realismo letterario – sia pure di un realismo a volte *sui generis*. Ma è poi così unitario il fronte di questo nuovo romanzo contemporaneo – che possiamo continuare a chiamare postmoderno, visto che si affranca da alcuni vecchi vizi del romanzo anni Ottanta (l'autoreferenzialità, l'ironia, la tendenza a sciogliere la realtà nella finzione), ma senza smantellarne davvero le strutture profonde, gli interessi, le ossessioni (la dominante ontologica, la critica dell'autenticità, la sfiducia nella storia, la coazione al consumo, la passione per le superfici)? È così compatto, coerente, determinato ad allenarsi alla velocità, a mostrarsi eticamente responsabile, a giocare al finto-vero? Ovviamente sono molti gli autori in tutto o in parte irriducibili allo schema – Antonio Moresco, ad esempio – e moltissimi i racconti che puntano su valori diversi, esterni al perimetro che abbiamo delineato: talmente tanti che è inuti-

58 W. Siti, *Un pusher, uno dei tanti*, in «Nuovi argomenti», 38, aprile-giugno 2007, pp. 161-174.

le citarli tutti. Più stimolante è trovare dei momenti di contraddizione proprio nelle opere di alcuni autori arruolati a pieno titolo nelle fila del realismo critico, del romanzo-verità, dell'impegno civile.

In alcuni casi la contropinta si avverte facilmente e non c'è bisogno di scavare: esemplare il caso di *Gomorra*, libro profondamente scisso tra condanna (esplicita) della criminalità organizzata come soffocante sistema di potere e fascino (implicito) per la rivisitazione camorrista del mito del fuorilegge.⁵⁹ Si veda la descrizione sensualissima dei fori prodotti dalle pallottole sparate dagli uomini del racket:

Ci avevo passato le dita sopra. Avevo anche chiuso gli occhi. Facevo scivolare il polpastrello dell'indice sull'intera superficie. Dall'alto in basso. Poi, quando passavo sul buco, mezza unghia si arenava. Lo facevo su tutte le vetrine, a volte nei fori entrava l'intero polpastrello, a volte mezzo. Poi aumentai la velocità, percorrevo la superficie liscia in modo disordinato come se il mio dito fosse una sorta di verme impazzito che entrava e usciva dai buchi, superava gli avvallamenti, scorazzando [sic] sul vetro. Sin quando il polpastrello mi si tagliò di netto. [...] I fori dei kalashnikov sono perfetti.

(p. 177)

Saviano a parte, è rischio generalizzato della nuova narrativa di denuncia quello di cadere, paradossalmente, nella riserva della letteratura di evasione – specie quando l'indignazione cede all'istinto tipicamente romanzesco di spettacolarizzare il male, riducendo la discesa agli inferi della criminalità a una specie di safari. C'è un punto nella nostra narrativa in cui impegno civile e turismo confinano pericolosamente: da *Certi bambini* ai racconti di Beppe Lanzetta, da *Cuori neri* ai libri sulle Brigate Rosse, da *Romanzo criminale* ai reportages di Gino Strada è chiaro che gli orrori della guerra, della camorra e del terrorismo possono funzionare letterariamente come contenuti esotici, diversivi per lettori in cerca di evasione dalle esperienze senza spigoli della mediocrità borghese.⁶⁰

I nuovi assetti
della narrativa
italiana
(1996-2006)

59 «Confesso il fascino che ho provato per i boss, da adolescente. Ora riesco a difendermene perché è mediato dalla cultura, ma è una ferita che porto nella mia scrittura»: Saviano, *«La mia camorra che esce da un film»*, cit., p. VII.

60 Dal primo romanzo di Carlotto alla Santacroce di *Destroy*, dai libri messicani di Cacucci a quelli statunitensi di Tommaso Pincio, dall'India di Trevi a quella di Ammaniti, per non parlare di un intero filone della narrativa di Busi (non i romanzi, sempre legati al qui-e-ora, ma i numerosi giornali di viaggio, a metà tra diario e racconto): la vocazione al turismo è una delle più profonde e trasversali della narrativa italiana degli ultimi anni. L'esotismo risolve le esigenze di novità, garantisce azioni forti e insieme soddisfa, opportunamente "lavorato", alcune richieste di assoluto. Significativa anche la presenza di un esotismo locale, potentemente ossimorico: il pulsare di un terzo mondo vicinissimo perché tutto italiano. Il Sud tenebroso ma astratto sfiorato da Ammaniti (*Io non ho paura*); quello celiniano di Montesano (*Nel corpo di Napoli, Di questa vita menzognera*); quello sudamericano e sanguinario di Balestrini (*Sandokan*), De Silva (*Certi bambini*), Lanzetta (*Un Messico napoletano*), Ferrandino (*Pericle il Nero*) e Cacciapuoti (*Pater familias*).

Ma alle contraddizioni del realismo non si sottraggono nemmeno alcuni di quei romanzi che illustrano la psicologia borghese nel suo ambiente naturale, e senza concessioni ai piaceri forti della letteratura “d’azione”. Abbiamo già incontrato Sandro Veronesi nel novero degli scrittori che all’inizio degli anni Novanta cercano di restituire una funzione civile alla scrittura letteraria rivolgendosi al ritmo e all’energia della cronaca. Ebbene, il suo recente *Caos calmo* (2005) comincia con un salvataggio in mare descritto con la velocità che ci siamo abituati a riconoscere («Ci alziamo di scatto, i muscoli ancora caldi per la lunga cavalcata tra le onde, e ci dirigiamo di corsa verso quella piccola folla», p. 12); nemmeno il tempo di riprendere fiato, ed ecco la morte inattesa della compagna del protagonista, Pietro Paladini («Affretto il passo, e in fondo al vialetto, parcheggiata accanto alle nostre macchine, vedo l’ambulanza con gli sportelli aperti. Mi metto a correre verso casa...», p. 26). Ma subito dopo *Caos calmo* rallenta bruscamente e prende una piega opposta, soffermandosi sulla storia di una immobilità accuratamente ritagliata – quella di Pietro – che è, in fondo, una ricerca di isolamento nello spazio (e che per questo ricorda molto l’esilio prescelto, in odio alla famiglia, dal protagonista del *Barone rampante*: con un anonimo parco cittadino al posto degli alberi della villa d’Ombrosa).⁶¹ Nonostante molti traumi, incontri ed esperienze destabilizzanti, come tanti altri protagonisti di romanzi recenti di cui ci siamo occupati anche Pietro Paladini nel corso del libro *non si trasforma* (semmai sono gli altri che gli crollano accanto); la sua caratura di personaggio si esprime appunto nella staticità, nel distacco esibito dal mondo: segno di elezione, ma anche di disadattamento.⁶² La morale dell’opera coincide con questo rifiuto di evolversi, che è forma di ascesi e al tempo stesso severo giudizio sul reale – forse rifiuto del reale stesso. Rifiuto che si staglia ancora più netto dove si rifletta su quanto conti, nell’economia di *Caos calmo*, il conflitto tra la struttura realistica del *novel* (la quotidianità borghese, le vicissitudini degli amici e dei colleghi di Pietro) e il ricorso cauto ma sistematico al meraviglioso: il disturbo linguistico, bizzarro e rivelatore, di Francesca, lo spogliarello isterico di Marta, il mistero dell’auto tamponata, la profezia della maga di Gavorrano – soprattutto la funzione messianica svolta a più riprese dalle canzoni dei Radiohead incise sul disco della compagna morta di Pietro, parole sacre che hanno il compito di indicare al protagonista le verità più essenziali, e di risarcirlo con la loro poesia della grigia prosa che lo cir-

61 C. Cases, *Calvino e il «pathos della distanza»*, in *Patrie lettere*, Liviana, Padova 1974, p. 55.

62 «Io dovevo soffrire: all’improvviso un ditone si è puntato su di me e una voce ha tuonato “Tu, Pietro Paladini! Soffri!”; e io invece non soffro, ecco, e riesco a stare tutto il tempo con mia figlia, che è la cosa che voglio, e a disinteressarmi del quotidiano bordello che logora tutti i miei colleghi» (p. 76).

conda.⁶³ Sembra di ritornare alle dinamiche messe in scena dai giovani narratori cannibali – risparmio emotivo, staticità psicologica, rifiuto del reale – con la differenza che qui la cultura pop è citata in chiave liriceggiante, e che le convenzioni realistiche vengono sostanzialmente tenute in piedi, o violate con pudore.

Va dunque registrato, accanto al rispetto delle impalcature realistiche – o al loro interno, addirittura – una significativa sopravvivenza del *romance*, che garantisce al romanzo borghese uno spazio di evasione, se non proprio di ritorno del represso. *La scoperta dell'alba* di Walter Veltroni (2006) allinea temi e sottotemi molto seri, di indiscussa matrice progressista: la dignità di tutte le esistenze, l'elogio commosso delle piccole cose, il rapporto tra padri e figli, il dramma degli anni di piombo, la civile convivenza con l'handicap. È curioso che anche Veltroni, come Veronesi, senta a un certo punto il bisogno di far crescere la trama in apparenza realistica del suo romanzo affidandosi a un espediente fantastico, anzi nel suo caso platealmente soprannaturale, conseguito attraverso il ricorso a una macchina del tempo (nella forma desueta di un telefono di bachelite): «Stavo parlando con me stesso. Per qualche ragione la linea di quel telefono aveva attraversato non lo spazio ma il tempo. E quella casa era, meravigliosamente, rimasta collegata ai giorni in cui era stata abitata, vissuta» (p. 59). Come Pietro Paladini si isola nello spazio, così Giovanni Astengo, il protagonista della *Scoperta dell'alba*, si isola nel tempo; come Pietro anche Giovanni sente il bisogno di avvicinarsi ai figli, ma anche quello di un rifugio al riparo dalla realtà degli altri.⁶⁴ Costruzioni narrative non tanto ambivalenti quanto contraddittorie, queste di Veltroni e Veronesi, e personaggi scissi in ogni loro aspetto. Socialmente, dei «vincenti in crisi» – come altri protagonisti del romanzo di oggi:⁶⁵ integrati, realizzati e progressisti, eppure malinconici, forse disperati; politicamente, dei sinceri democratici, privi però di fiducia nel futuro; uomini soli, traditi dai propri padri assenti e incerti dei propri figli; legati alla famiglia ma testimoni di disgregazioni familiari; onesti, pronti all'ascolto; ma *di fatto* individualisti e misantropi, sostanzialmente indifferenti agli altri, e al fondo crepuscolari, se non proprio nichilisti.⁶⁶

63 «Chissà cosa mi stai dicendo, canzone, di importante, e io non lo capisco. Del resto, mi rendo anche conto che se potessi capire tutto sarebbe troppo facile; anche i responsi delfici erano imperscrutabili, e dovevano essere interpretati» (pp. 216-217).

64 «Qual è la realtà? Ciò che viene prima come l'alba o ciò che viene dopo come la televisione?» (p. 12).

65 Qualche esempio sparso: l'industriale del *Ritorno a casa di Enrico Metz*, di Claudio Piersanti; il pubblicitario di *Scusa se ti chiamo amore*, di Federico Moccia; lo scrittore di *Labilità* di Domenico Starnone.

66 «Pensi che sono stato tre mesi davanti alla scuola di mia figlia ed ero assolutamente convinto di fare del bene, mentre invece il bene lo stavo facendo a me stesso» (*Caos calmo*, p. 450); «Si era convinto, senza riserva, dell'assoluta bellezza delle cose piccole. E all'idea dell'esistenza come progetto definito da grandi passaggi – l'infanzia, il lavoro, il matrimonio – aveva sostituito la convinzione che la bellezza della vita fosse racchiusa nelle tessere minute di un mosaico quotidiano» (*La scoperta dell'alba*, p. 135).

Se anche questi romanzi recentissimi – sullo sfondo del paesaggio che abbiamo delineato – servono a capire il luogo e il tempo in cui viviamo, l'immagine che si ricava è quella di un desiderio profondo di evasione nel cuore della letteratura responsabile: un *pathos* della distanza nell'avvicinarsi del romanzo alla realtà.

Bibliografia

- Aa.Vv. *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, a cura di D. Brolli, Einaudi, Torino 1996.
- Aa.Vv., *Ragazze che dovrete conoscere*, Einaudi, Torino 2004.
- Aa.Vv., *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*, a cura di N. Lagioia e C. Raimo, minimum fax, Roma 2004.
- E. Affinati, *Campo del sangue*, Mondadori, Milano 1997.
- E. Albinati, *Maggio selvaggio*, Mondadori, Milano 1999; *19*, Mondadori, Milano 2001.
- N. Ammaniti, *Branchie*, Einaudi, Torino 1997; *Fango*, Mondadori, Milano 1999; *Io non ho paura*, Einaudi, Torino 2001; *Come Dio comanda*, Mondadori, Milano 2006.
- Babette Factory, *2005 Dopo Cristo*, Einaudi, Torino 2005.
- A. Bajani, *Cordiali saluti*, Einaudi, Torino 2005.
- S. Ballestra, *Cronica de' culti di Priapo renovati in Bologna*, in Aa.Vv., *Papergang (under 25 III)*, Transeuropa, Ancona 1990.
- N. Balestrini, *Sandokan. Storia di camorra*, Einaudi, Torino 2004.
- A. Baricco, *Questa storia*, Fandango, Roma 2005; *I barbari*, Gruppo Editoriale l'Espresso, Roma 2006.
- C. Battisti, *L'ultimo sparo*, DeriveApprodi, Roma 1998.
- G. Bettin, *L'eredità. Pietro Maso, una storia dal vero*, Feltrinelli, Milano 1992.
- A. L. Braghetti (con P. Tavella), *Il prigioniero*, Feltrinelli, Milano 2003.
- D. Bregola, *La cultura enciclopedica dell'autodidatta*, Sironi, Milano 2006.
- E. Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Baldini & Castoldi, Milano 1995; *Bastogne*, Baldini & Castoldi, Milano 1996.
- A. Busi, *Casanova di se stessi*, Mondadori, Milano 2000; *Un cuore di troppo*, Mondadori, Milano 2001.
- M. Cacciapuoti, *Pater familias*, Castelvechi, Roma 1999.
- M. Carlotto, *Arrivederci amore, ciao, e/o*, Roma 2001.
- V. Cerami, *Fattacci*, Einaudi, Torino 1997.
- F. Cordelli, *Il Duca di Mantova*, Rizzoli, Milano 2004.
- P. Corrias, *Ghiaccio blu. L'assassino sepolto nel computer*, Baldini & Castoldi, Milano 1997.
- I. Cotroneo, *Il re del mondo*, Bompiani, Milano 2007.
- M. Covacich, *Mal d'autobus*, Marco Tropea, Milano 1997; *A perdi fiato*, Einaudi, Torino 2005; *Fiona*, Einaudi, Torino 2005.
- G. Culicchia, *Tutti giù per terra*, Garzanti, Milano 1994.

- G. De Cataldo, *Romanzo criminale*, Einaudi, Torino 2002.
- D. De Silva, *Certi bambini*, Einaudi, Torino 2001; *Voglio guardare*, Einaudi, Torino 2002; *Da un'altra carne*, Einaudi, Torino 2004.
- F. Dezio, *Nicola Rubino è entrato in fabbrica*, Feltrinelli, Milano 2004.
- L. Doninelli, *Talk show*, Garzanti, Milano 1996.
- G. Faletti, *Io uccido*, Baldini & Castoldi, Milano 2002.
- G. Falco, *Pausa Caffè*, Sironi, Milano 2004.
- A. Franceschini, *La borsa del presidente*, Ediesse, Roma 1997.
- G. Ferrandino, *Pericle il Nero*, Adelphi, Milano 1998.
- A. Franchini, *L'abusivo*, Marsilio, Venezia 2001; *Cronache della fine*, Marsilio, Venezia 2003.
- M. Galiano, *Una strana forma di anestesia chiamata morte*, Einaudi, Torino 1997.
- G. Genna, *Nel nome di Ishmael*, Mondadori, Milano 2002.
- P. Ingraio, *Volevo la luna*, Einaudi, Torino 2006.
- T. Labranca, *Il piccolo isolazionista. Prolegomeni a una metafisica della periferia*, Castelvecchi, Roma 2006.
- R. La Capria, *Le mosche nella bottiglia. Elogio del senso comune*, Rizzoli, Milano 1996; *Lo stile dell'anatra*, Mondadori, Milano 2001.
- N. Lagioia, *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj*, minimum fax, Roma 2001; *Occidente per principianti*, Einaudi, Torino 2004.
- B. Lanzetta, *Un Messico napoletano*, Feltrinelli, Milano 1994.
- C. Lucarelli, *Almost blue*, Einaudi, Torino 1997; *Lupo mannaro*, Einaudi, Torino 2001.
- Luther Blissett, *Q*, Einaudi, Torino 2000.
- M. Mari, *Rondini sul filo*, Mondadori, Milano 1999.
- Melissa P., *Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire*, Fazi, Roma 2003.
- F. Moccia, *Tre metri sopra il cielo*, Feltrinelli, Milano 2004; *Scusa se ti chiamo amore*, Rizzoli, Milano 2007.
- G. Montesano, *Nel corpo di Napoli*, Mondadori, Milano 1999; *Di questa vita menzognera*, Feltrinelli, Milano 2003.
- A. Moresco, *Gli esordi*, Feltrinelli, Milano 1999; *Canti del Caos*, Feltrinelli, Milano 2001.
- V. Morucci, *A guerra finita*, Manifestolibri, Roma 1994.
- G. Mozzi, *Fiction*, Einaudi, Torino 2001.
- L. Muratori, *Tu non c'entri*, Einaudi, Torino 2005.
- E. Nesi, *L'età dell'oro*, Bompiani, Milano 2004.
- A. Nove, *Woobinda e altre storie senza lieto fine*, Castelvecchi, Roma 1996; *Puerto Plata Market*, Einaudi, Torino 1997; *Amore mio infinito*, Einaudi, Torino 2000; *La più grande balena morta della Lombardia*, Einaudi, Torino 2004.
- S. Onofri, *Vite di riserva*, Theoria, Napoli-Roma 1993.
- V. Parrella, *Mosca più balena*, minimum fax, Roma 2003; *Per grazia ricevuta*, minimum fax, Roma 2005.
- A. Pascale, *La città distratta*, Einaudi, Torino 2001; *La manutenzione degli affetti*, Einaudi, Torino 2004; *Passa la bellezza*, Einaudi, Torino 2005.
- F. Piccolo, *Allegro occidentale*, Feltrinelli, Milano 2003; *L'Italia spensierata*, Laterza, Roma-Bari 2007.

- C. Piersanti, *Il ritorno a casa di Enrico Metz*, Feltrinelli, Milano 2006.
- T. Pincio *Un amore dell'altro mondo*, Einaudi, Torino 2002; *La ragazza che non era lei*, Einaudi, Torino 2005.
- L. Pintor, *Servabo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991; *La signora Kirchgessner*, Bollati Boringhieri, Torino 1998; *Il nespolo*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- A. Piperno, *Con le peggiori intenzioni*, Mondadori, Milano 2005.
- G. Pontiggia, *Vite di uomini non illustri* [1993] e *Nati due volte* [2000], in *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di D. Marcheschi, Mondadori, Milano 2004.
- Ch. Raimo, *Latte*, minimum fax, Roma 2001.
- E. Rea, *Mistero napoletano*, Einaudi, Torino 1995.
- A. Rezza, *Non cogito ergo digito*, Bompiani, Milano 1998.
- R. Rossanda, *La ragazza del secolo scorso*, Einaudi, Torino 2005.
- I. Santacroce, *Fluo*, Castelvechi, Roma 1995; *Destroy*, Feltrinelli, Milano 1996.
- R. Saviano, *Gomorra*, Mondadori, Milano 2006.
- T. Scarpa, *Occhi sulla graticola*, Einaudi, Torino 1996; *Kamikaze d'Occidente*, Feltrinelli, Milano 2003.
- A. Scurati, *Il sopravvissuto*, Bompiani, Milano 2005.
- W. Siti, *Scuola di nudo*, Einaudi, Torino 1994; *Un dolore normale*, Einaudi, Torino 1999; *La magnifica merce*, Einaudi, Torino 2004; *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006.
- D. Starnone, *Labilità*, Feltrinelli, Milano 2005.
- G. Strada, *Pappagalli verdi*, Feltrinelli, Milano 1999.
- L. Telese, *Cuori neri*, Sperling & Kupfer, Milano 2006.
- E. Trevi, *Senza verso*, Laterza, Roma-Bari 2004; *L'onda del porto*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- V. Trevisan, *I quindicimila passi*, Einaudi, Torino 2003.
- S. Vassalli, *La morte di Marx*, Einaudi, Torino 2007.
- W. Veltroni, *La scoperta dell'alba*, Rizzoli, Milano 2006.
- S. Veronesi, *Occhio per occhio. La pena di morte in quattro storie*, Mondadori, Milano 1992; *Cronache italiane*, Mondadori, Milano 1992; *La forza del passato*, Bompiani, Milano 2001; *Caos calmo*, Bompiani, Milano 2005.
- S. Vinci, *Dei bambini non si sa niente*, Einaudi, Torino 1997.
- T. Zoni Zanetti, *Rosso di Mária. L'educazione sentimentale di una bambina guerrigliera*, Castelvechi, Roma 1997; *Clandestina*, DeriveApprodi, Roma 2000.