

Pierluigi Pellini

Mutazione coatta? Storicizzare la letteratura contemporanea

È un *topos* critico, e spesso un' *excusatio non petita* di chi studia quel che i francesi chiamano l' *extrême contemporain*: storicizzare il presente è impossibile; inevitabile la presbiopia di chi vede la singolarità contingente vicina (per affinità di poetica, o perfino di gruppo) e perde il senso di un insieme i cui contorni risultano inevitabilmente sfocati. Le storie della letteratura contemporanea oscillano fra la prudenza catalogica di chi registra una varietà inclassificabile e l'azzardo militante di chi dà fiducia a una scelta di campo. Rarissimi, e benvenuti, i tentativi di coniugare l'oggettività della ricerca scientifica e il coraggio della tesi storiografica. Per questo merita di essere discusso distesamente un libro per molti versi strano e straordinario: quello che Gianluigi Simonetti dedica (così recita il sottotitolo) a *Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*. Il titolo è *La letteratura circostante*, ed è uscito nel marzo 2018 per il Mulino. Si compone di due parti, la prima più ambiziosa e sintetica (*Storia delle forme circostanti*), la seconda esemplificativa e analitica (*Le forme circostanti. Un panorama*): i due ampi capitoli che aprono il volume propongono, per scorci e per campioni, un quadro complessivo, rispettivamente, della narrativa e della poesia degli ultimi due o tre decenni, ma con prospezioni genealogiche che volentieri risalgono fino agli anni Settanta del Novecento; i cinque saggi raccolti nella seconda parte approfondiscono invece altrettanti luoghi privilegiati dell'immaginario contemporaneo: la rappresentazione del desiderio; il rapporto fra letteratura e pubblicità; quello fra letteratura e cinema; le cosiddette "scritture di categoria"; la voga di un esotismo della prossimità, nello spazio e nel tempo, esemplificato sulla descrizione delle borgate romane e sulla rievocazione degli anni di piombo. Garantisce l'unità del libro la convinzione che si dia storia propriamente letteraria solo a partire dall'inventario dei *topoi*, tematici e formali, che accomunano i testi di un'epoca. *La letteratura circostante* si presenta così come «una specie di *storia delle figure retoriche degli ultimi trent'anni*»: modello metodologico implicito il Siti del *Neorealismo nella poesia italiana* e forse anche – paradossalmente, per un saggio, anche militante, sulla contemporaneità – il Curtius di *Letteratura europea e Medio Evo latino*; anti-modello esplicito: i critici, numerosi, che cercano un *habitus* categoriale *prêt à porter* frugando «nel trovarobato delle scienze umane».

Sono quasi trecento gli autori convocati, con continue, spericolate escursioni dalla *Trivialliteratur* alle scritture più complesse: per ampiezza e varietà del *corpus*, parrebbe un libro di sociologia della letteratura; e infatti il capitolo intitolato *Quel che si vende*, dopo una disamina dei rapporti tematici e formali fra letteratura e pubblicità, non risparmia al lettore

un approfondito saggio su Federico Moccia; un altro capitolo, sulle *Scritture di categoria*, si apre su uno studio dedicato all'«industria dell'esordio» (la moda degli «autori giovani», da *Porci con le ali a Under 25*), poi si sofferma più in dettaglio sugli «scrittori televisivi», e con strumenti d'analisi sofisticati interroga, fra gli altri, i libri di Daria Bignardi e Flavio Insinna, Maurizio Costanzo e Alba Parietti. Di questa produzione effimera e dozzinale, tuttavia, interessa a Simonetti non solo (non tanto) il valore documentario: certo, storielle rosa e autobiografie narcisistiche sono sineddoche di un immaginario diffuso, specchio dei gusti di un pubblico semicolto e sintomo di un inconscio politico. Consentono perciò diagnosi capaci di rinverdire i fasti della migliore critica sociologica, come quella condensata nelle righe seguenti: «Il sogno di possedere qualcosa dalla quale siamo (inconsciamente) posseduti: ecco il vero argomento di questa narrativa [i romanzi sentimentali di successo] – ed ecco anche la sua possibile esemplarità, se è vero che il desiderio di possedere è un fenomeno che riguarda tutti, anche coloro che credono di esserne immuni (e che di solito disprezzano i libri di Moccia senza averli letti). Quanto più questi romanzi sono fragili dal punto di vista letterario, tanto più sono significativi politicamente». Ma la scommessa del critico consiste anche (soprattutto) nel ritrovare gli stessi ambiti tematici e più ancora gli stessi fenomeni formali – che alle «forme» e non ai contenuti facciano riferimento i titoli delle due parti del volume non è affatto casuale –, declinati in modi diversi ma nondimeno riconoscibili, nella letteratura di consumo e in quella «alta»; e perfino in quella cosiddetta «di ricerca», che troppo spesso altro non fa che rovesciare passivamente in sterile parodia i *topoi* della produzione *mainstream*. Perché «il sintomo che Moccia rappresenta è davvero significativo, se ne ritroviamo le tracce in opere che proprio a Moccia vorrebbero reagire». Esempio, da questo punto di vista, il capitolo su *Come e cosa desidera la narrativa degli anni Zero*, scandito quasi didascalicamente in tre tappe: «paraletteratura», «nobile intrattenimento» (cioè *midcult*), «letteratura in senso forte». Se il rosa (Volo, di nuovo Moccia) concilia gli opposti, offrendo un'irenica e falsa sintesi di individualismo egocentrico e nostalgie simbiotiche di coppia, una Mazzantini ne mostra la problematica incompatibilità, inscenando vicende di «trasgressione ben temperata», mentre un Siti o uno Starnone ne corrodono radicalmente ogni pretesa di autenticità.

Quel che più conta, tuttavia, è che fra gli «opposti estremi del campo letterario», qui come in tutto il libro, si stabiliscono imprevedibili «solidarietà strutturali»: che fanno «rimbombare», nel caso in questione, «un desiderio reificato, meglio ancora se violento ed estremo». Per questo, nella *Letteratura circostante*, a conferma di un'ottica formalista e nient'affatto sociologica (formalista, quantomeno, nel senso delle «forme del contenuto», o appunto della «topologia» alla Curtius), proprio la produzione «me-

Gianluigi
Simonetti,
*La letteratura
circostante*

dia” tende a subire una vistosa elisione, a tutto vantaggio di scritte per diverse ragioni “estreme”, che più facilmente, nel bene come nel male, possono ambire al ruolo di forme simboliche della contemporaneità o, se si vuole, incarnare lo *Zeitgeist* dei nostri anni: minimo comun denominatore dei mutamenti formali osservati da Simonetti essendo l’imperativo della velocità («raccontare in fretta»). Un imperativo cui pagano tributo non solo i prodotti di genere (dal *pulp* al *noir*), ma anche autori di livello superiore, e diversissimi fra loro, come Pontiggia o Pintor: i ritmi narrativi appaiono intensificati, le pause descrittive e discorsive scarnificate; frequente è l’ibridazione di stili e linguaggi, nei “cannibali” ma anche in Mari; onnipresenti le immagini (pubblicitarie, cinematografiche, multimediali), nei “rosa” dozzinali ma anche in Siti; sistematica l’interferenza fra testo e dati contestuali di biografia, di cronaca, o di altro «additivo» che implicitamente smentisce l’autosufficienza del letterario: perché l’autore-personaggio «non lascia mai solo il libro che ha scritto», essendo lo scrittore percepito «sempre meno come un artefice di forme, soprattutto se articolate e complesse, e sempre più come il depositario-scriba di un vissuto». Spesso è dominante il modello della cosiddetta *non fiction*, in cui «i tempi lunghi del racconto romanzesco vengono “tagliati” con le emozioni anfetaminiche dell’inchiesta giornalistica»; anche i generi tornano, «sia “in purezza”, in romanzi d’impianto tradizionale, sia come materiale di taglio, per elaborare racconti ibridi» (segnalo *en passant* la qualità un po’ spiazzante di una duplice metafora critica desunta dal linguaggio della droga, su cui mi capiterà di tornare); frequente il «modello strutturale dello zapping»; pervasivo il diffondersi di un «realismo dell’irrealtà»: categoria che, declinata in modo convincente, consente di liquidare (ed era ora!) lo sterile e ricorrente dibattito che ormai da quasi due decenni vede opporsi l’autoriflessività postmoderna e il presunto “ritorno al reale” degli anni Zero – un fenomeno, quest’ultimo, da leggere piuttosto, spiega benissimo Simonetti, come ossimorica «evasione veristica», dal momento che «della confusione tra reale e fittizio si avvantaggia innanzitutto quest’ultimo».

Alla prosa critica della *Letteratura circostante*, è evidente, non manca mai la sicurezza assertiva. E se nel capitolo sulle rappresentazioni del desiderio è esplicito, altrove il giudizio di valore è spesso implicito, o appena accennato: mai assente. Anzi, il rovescio di un’apertura fenomenologica apparentemente totale è il frequente affioramento, fra le righe, di un’estetica normativa, il cui primo articolo prevede un’opposizione fra letteratura (otto-novecentesca) come «esperienza *conoscitiva*» e nuova letteratura come «esperienza *emotiva*»: in evidente controtendenza rispetto alla recente “svolta etica”, che proprio nei meccanismi dell’empatia individua (da Bouvresse a Nussbaum: in modi certo discutibili, ma che forse appunto avrebbero meritato di essere discussi) lo specifico apporto della letteratu-

ra, o più precisamente della narrativa, alla conoscenza umana. Di tutt'altra natura sono gli impliciti riferimenti teorici di Simonetti, che legge il *narrative turn* all'insegna di un'opposizione fra storie e forme: «le storie, a differenza delle forme, sono perfettamente traducibili, adatte a essere comunicate ed esportate». Dove è evidente il retaggio, fors'anche involontario, di un pregiudizio avanguardistico nei confronti della narratività; mentre nella maggior parte dei casi a pietra di paragone è eletta piuttosto la grande tradizione del *novel* ottocentesco. Così, per esempio, la vocazione del romanzo, genere chiamato a indagare «la normalità, la banalità del quotidiano», sarebbe tradita dall'odierno proliferare di scritture del trauma e dell'individualistica eccezionalità – dove l'evidente allusione a un'idea di Erich Auerbach, di recente ripresa da Guido Mazzoni, non esclude l'inopinato, e forse più sostanziale, assenso a una linea Hegel-Lukács, il cui realismo idealistico è confermato e non smentito da affermazioni come questa: «la grande letteratura tende a porsi come alternativa al mondo e alla vita». Altrove, la prospettiva sembra cambiare, ma l'impostazione teorica rimane nella sostanza coerente: per Simonetti, introspezione e autoanalisi, «svelamento dei nessi causali e dei moventi profondi» sarebbero «il punto d'onore e quasi la ragion d'essere del romanzo moderno», sempre evocato come un tutto – dal cui canone andrebbe verosimilmente espunto, per fare solo un nome, Gustave Flaubert.

Anche nelle pagine dedicate alla poesia, sul rovescio dell'indefessa catalogazione del presente si intuisce a sprazzi la conculcata adesione a una precisa poetica, nella fattispecie elitaria e esclusiva, che del multiforme Novecento isola il solo *High Modernism*: «la letteratura, che nella modernità era lingua speciale, si fa oggi comunicazione estetica ordinaria»; «l'aspirazione moderna di un'arte come infinito possibile, onnicomprensivo e antagonista», è rovesciata, nel nuovo Millennio, in una letteratura come «molteplice concreto, il più possibile accogliente». In generale, la letteratura «dovrebbe occuparsi» di «verità spiacevoli e intere», non parziali e consolatorie: dove è ancora hegeliano il richiamo normativo a una totalità – con l'inevitabile conseguenza che il critico è indotto a svalutare forme di conoscenza letteraria più parziale, più circoscritta, più relativa (ma a parere di chi scrive gnoseologicamente non meno valide, e attualmente di primario interesse), come ad esempio le “nuove scritture geografiche”: in Italia, fra gli altri, Arminio, Pascale, Vasta. E ancora: l'esibizione di autenticità «si colloca agli antipodi del romanzo inteso come svelamento dell'inautentico»: dove il nune teorico che autorizza l'espunzione dal *novel* di ogni afflato epico o romantico è René Girard.

Non di rado, l'assioma generalizzante si traduce in concreta scelta critica: i testi contemporanei subiscono il confronto implicito con un'idea altissima di totalità e autonomia antagonista. Non è perciò un caso che il giudizio di valore si faccia sferzante, e memorabile, soprattutto quando

mette a nudo le pretenziose debolezze di autori che esibiscono velleità superiori ai propri mezzi: così, Antonio Scurati ricorre a «effetti che non si perdonerebbero a un triviale romanzo di evasione, ma che qui alimentano il brodo di una “controstoria”». E può apparire invece più comprensivo quando descrive, sempre con invidiabile intelligenza, strategie dichiaratamente *lowbrow*: «Moccia non cerca suspense, la considera troppo ansiogena». (Ma le metafore inaspettate e i giudizi perentori, le une e gli altri quasi sempre azzeccatissimi, pullulano in Simonetti: per esempio, l'intertestualità come «tecnica di lubrificazione narrativa» in Ammaniti; o una sintesi a effetto come questa, impeccabile, su *noir* “impegnati” *et similia*: «Libri che tentano di conciliare il genere e la denuncia, col risultato di fare della denuncia un genere»). Molto più della paraletteratura che come tale si presenta, suscitano la repulsione del critico i libri che si arrogano uno statuto elevato in grazia del “cosa” e non del “come”, dei contenuti e non delle forme, rivolgendosi pedagogicamente a «lettori ridotti a bravi cittadini», che in realtà nulla imparano perché sono già «d'accordo a prescindere». Se non suonasse come ingenerosa esecuzione sommaria di tutto il filone della *non fiction* (le cui potenzialità estetiche e conoscitive mi sembrano invece più ampie di quanto Simonetti sia disposto a riconoscere), e se non presupponesse, ancora una volta, una concezione quasi metafisica di quel che la “vera” letteratura dovrebbe fare (un'idea magari anche in buona parte condivisibile, e nondimeno scivolosamente essenzialista), si potrebbe certamente sottoscrivere una diagnosi acutissima come questa: «mentre il romanzo non disdegna di flirtare ambiguamente coi carnefici, le scritture ibride, comprese le più riuscite, sono spesso al servizio di qualche vittimismo».

In generale, il breve, densissimo paragrafo, cui Simonetti provocatoriamente impone il titolo, quanto mai *rétro*, *Realismo e ideologia*, è senz'ombra di dubbio la cosa più intelligente che sia stata scritta nel nostro secolo, e non solo in Italia, sui generi ibridi (che pure hanno fatto scorrere torrenti d'inchiostro: e forse qualche esplicito regesto, in nota, di consensi e dissensi, sarebbe stato deontologicamente corretto, oltre che utile al lettore). Per un verso è innegabile che «parlare in modo superficiale di eventi straordinari o di individui speciali, autenticati dagli effetti di realtà, è anche un modo per non approfondire ciò che accade a tutti nell'ordinarietà del quotidiano; per non entrare nella testa dei “normali” ed esplorarne le contraddizioni. È insomma *il contrario* del realismo»; e tuttavia un giudizio tanto ultimativo presuppone un'idea più che ortodossa di realismo creaturale auerbachiano che forse solo in *Middlemarch* (peraltro curiosamente mai citato in *Mimesis*) trova concreta e piena realizzazione – mentre tutto il romanzo dell'Ottocento francese, da Stendhal a Zola (per non parlare dei russi, a cominciare da Dostoevskij), oscilla fra medie e eccezioni, fra anagrafe e «*Gazette des Tribunaux*», fra *intérieur* borghe-

se e Salpêtrière. E insomma difficilmente si può ricondurre a univoche generalizzazioni, sostenendo senza sfumature che il *novel* «si basa sul racconto della normalità quotidiana». E tantomeno sembra opportuno condannare un racconto dell'*Angelo nero* di Tabucchi con un'argomentazione tanto scopertamente luckácsiana da apparire perfino leggermente parodica: «invece di rappresentare il conflitto politico in termini autenticamente romanzeschi, come lo scontro tra due o più forze storiche», il narratore postmoderno lo avvolge in un'inestricabile oscurità.

Questi e altri apodittici irrigidimenti non sono stravaganti intemperanze, marginali nell'economia del libro. Al contrario, sono funzionali alla sua struttura argomentativa e alla sua tesi di fondo. Se il romanzo si snatura, allontanandosi dalla serietà del quotidiano "normale" e dalla rappresentazione dei conflitti storici; se la lirica moderna deve essere «intesa come oscurità procurata e bisogno di assoluto (il grido, il silenzio)»: quasi che fosse questa – in realtà splendidamente minoritaria – l'unica "vera" poesia dell'Otto-Novecento; allora certificare il «declino» di una precisa forma di prosa o di poesia equivale a dimostrare l'oggettività di un'avvenuta cesura storica. Di qui l'idea centrale, e per molti versi discutibile, del libro: la letteratura dei nostri anni sarebbe testimonianza di «un mutamento di paradigma», di «un distacco progressivo e irreversibile dalla tradizione del Novecento». Quella che Simonetti chiama, con sprezzatura fra ironica e nostalgica, la letteratura «di una volta», con il suo orizzonte umanistico capace di sopravvivere perfino agli sberleffi delle avanguardie, si sarebbe esaurita intorno alla metà degli anni Novanta, portando a definitivo compimento un processo – a dire il vero più evidente nella poesia che in narrativa, più marcato in Italia che altrove – iniziato all'incirca vent'anni prima.

È proprio la convinta asserzione di una svolta, per certi versi sovrapponibile (ma con più rigore analitico e senza passatismi reazionari o viscerali idiosincrasie) alla troppo vulgata "mutazione antropologica" pasoliniana (su cui torna, e non se ne sentiva il bisogno, un altro libro recente, di Daniele Balicco: *Letteratura e mutazione*, Artemide, Roma 2018), e per un altro verso sua logica conseguenza, a giustificare l'architettura del libro, nella quale le gerarchie del giudizio di valore trovano scarsissima rispondenza: non c'è più spazio per i testi migliori – semmai il contrario. Del resto, Simonetti lo annuncia esibendo in epigrafe una frase di Rainer Werner Fassbinder: «Ciò che siamo incapaci di cambiare dobbiamo almeno descriverlo». E di certo non era inutile dimostrare, con inoppugnabile rigore, quel che tutti già in qualche modo credevamo di sapere (magari senza averli letti): che cioè Moccia e Volo, come Melissa P. e Daria Bignardi, e tanti altri, scrivono libri brutti. Ma analisi altrettanto approfondite avrebbero chiesto anche i libri belli: perché la freddezza *blasé* di una (peraltro ammirevole) descrizione formale, disposta a rinunciare per più di

quattrocento pagine a ogni afflato di spitzeriana *critique des beautés*, lascia il rimpianto per una qualche forma di generosità ermeneutica, se è vero che a ogni Contini dovrebbe corrispondere il suo Gadda o il suo Montale (qui, con scelta fin troppo scontata, avrebbero potuto essere Walter Siti e Milo De Angelis), ma anche, e direi soprattutto, il suo Pizzuto – a meno che perfino l’ermeneutica sia da relegare nelle botteghe fumose di filosofi rigattieri. Certo è che, forse a sua volta incalzato da un imperativo di “velocità”, di rado Simonetti si sofferma con agio a analizzare forme e significati individuali, singolari (non statistici) dei libri più riusciti. Al contrario, pare a volte privilegiare, ai fini della dimostrazione, quelli più corvivi. Esemplarmente, quando dedica un denso paragrafo a una forma di esotismo nel tempo (così viene letta, come già s’è accennato, la tardiva fortuna letteraria dei cosiddetti “anni di piombo”), sceglie il quadro d’insieme, la campionatura estensiva, rinunciando a ogni investimento sul canone. Eppure di almeno due libri si potrebbe supporre, o auspicare, che diventino il romanzo di quel decennio: *Piove all’insù* di Luca Rastello e *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta, cui *La letteratura circostante* riserva poche righe. E invece non lesina copiose citazioni da volumi che, per esplicita dichiarazione del critico, affrontano il tema «più rozzamente»: come *L’amore degli insorti* di Tassinari, che avrà pure una sua didattica icasticità, ma occupando uno spazio non infimo ribadisce che sulla *critique des beautés*, nella *Letteratura circostante*, fa aggio, se così posso dire, un illuminante, ma algido, *catalogue des laideurs*. Fa eccezione – e anche questo è significativo – il consenso nei confronti di quegli autori che, tematicamente e formalmente, danno espressione letteraria alla (vera o presunta) mutazione di cui il critico si fa interprete. Riesce così bellissima, e si direbbe quasi autobiografica, una pagina sull’ultimo Starnone, il cui *primum* «è forse questo ribadire la crisi dell’arte del narrare, e più in generale dell’arte come assoluto, nell’epoca dell’arte per tutti e della comunicazione-per-immagini. Che è anche l’epoca dell’eccezionalità di massa, del flusso continuo, dell’assoluto diluito o disseminato in esperienze parziali; della finzione non artistica, finzione per la finzione; del segno vuoto».

In poesia, Simonetti dichiara esaurito sia il filone del «dimesso sublime», di linea «proustiano-lombarda», che ha fatto la grandezza dei maggiori autori del secondo Novecento (Sereni su tutti), sia quello dell’avanguardia: entrambi vittime di un’«usura gergale». Chi prova a continuare, nel nuovo Millennio, quelle tradizioni illustri, e in specie la prima, lo farebbe per «*accanimento terapeutico*» (l’acutissima metafora critica colpisce, con cattiveria eccessiva, il poco amato Pusterla). I poeti posteriori agli anni Settanta si pongono «psicologicamente al di qua o al di là della modernità», dando vita a due tipi di reazioni battezzate da Simonetti – che non nasconde un qualche compiacimento nomenclatorio: e ne ha ben donde, perché è capace di coniare non poche definizioni che si candidano a du-

rare come etichette storiografiche condivise – “mito delle origini” e “nevrosi della fine”. Mitologici sono ovviamente i vari Conte, Mussapi, Carifi, fautori di una poesia che «dà del tu alla tradizione, senza angoscia dell’influenza», di «un ermetismo rovesciato, che punta sull’azione più che sull’ascesi» (impossibile dir meglio); ma per certi versi anche il ben più grande De Angelis, che ripudia i maestri del sublime dimesso, «ossessionati dal senso del limite», perché «il limite vuole superarlo»; e la cui arte iniziatica, «come tutte le esperienze mistiche, ripone un’enorme fiducia nel significato dell’esperienza empirica». Cogliere con limpida nettezza i paradossi germinativi di un’opera è dato solo a critici di gran vaglia; e qui, parlando – *une fois n’est pas coutume* – di un autore che ammira, Simonetti *ad abundantiam* dimostra di esser tale; mentre la brillante *Wortbildung* lascia tiepidi quando si esercita a catalogare esperienze osservate senza empatia, come il «petrarchismo liofilizzato» della rivista patavina «Scarto minimo», o il «seriale, protocollare, compiutamente prosastico» Gherardo Bortolotti. Nevroticamente ironici – ma «con effetti di cerimonia funebre più che di *divertissement*»: anche questo è verissimo – sono invece neometrici e neoclassici, Frasca e Valduga ma anche l’ultimo Fortini. Il quadro complessivo convince, anche più che nel caso della prosa; ma a volte l’accento cade su esperienze di dubbio rilievo, solo (si sospetta) perché funzionali a una tesi: e così l’attuale (piccola) voga della “prosa in prosa” è promossa a emblema di una generale (e assai dubbia) «volontà di dismissione del poetico», di un condiviso «desiderio di farla finita con la tradizione moderna, ammutolita da overdose di autenticità, ascesi e concentrazione» – ancora con metafora, è il caso di dire, stupefacente.

Dal florilegio di giudizi e analisi che ho evocato un po’ alla rinfusa, parrà già evidente che *La letteratura circostante* è anche, in filigrana, un libro sulla critica (accademica e militante), sui suoi strumenti e sui suoi protocolli: oltre che, ovviamente, sulla sua più intima vocazione. E se il rifiuto della *theory* e delle sue facili scorciatoie interdisciplinari può essere, almeno in buona parte, condivisibile (non però quando rinuncia a quella che Fortini definiva la necessaria «implicazione di vari ordini di conoscenze»), non si può non sottolineare il rischio di un autoassolutorio Aventino, quando Simonetti confonde (forse) le cause con gli effetti, constatando che «la fine della letteratura di una volta e l’erosione dello stile Novecento significano anche la fine della società e della critica che li garantiva e li difendeva». D’accordo, non c’è volontarismo che tenga, di fronte alla brutalità neoliberista di un’industria culturale che fa programmaticamente a meno di ogni mediazione fra produttore e mercato; e tuttavia la timidezza rinunciataria di quel che resta di una società letteraria e di una critica militante hanno senza dubbio qualche responsabilità nell’eclissi, totale o parziale che sia, di un’idea “alta” di letteratura (e, di contro, una critica più coraggiosa potrebbe valorizzare quel filone neo-modernista che a pa-

rere di molti, non solo in Italia, smentisce nel nuovo Millennio le diagnosi apocalittiche e le tesi dei troppi alfieri delle mutazioni). Il fatto è che la «resa diffusa e commossa al primato spettacolare delle immagini; alla dose superiore di energia emotiva e di piacere che i media sono in grado di spacciare», è al tempo stesso oggettiva diagnosi storico-letteraria e soggettiva ammissione di stupefatta sintonia. Del resto, le frequenti metafore psicotrope (chiamiamole così), non so quanto volutamente *filées* nel contesto di una scrittura elegantissima e controllata come quella di Simonetti (alcune si sono già incontrate; e non ne mancano altre: il giornalismo, per esempio, è «dopato però da robuste iniezioni di *fiction*»), e significativamente attive anche nella poesia di uno dei rarissimi autori giovani cui il critico sembra concedere un credito non occasionale (Giuliano Tabacco: «Sulla tua fronte allucinata c'era / il pericolo di perdersi: un grammo / di bontà tagliata male»), possono essere lette, senza contraddizione, come sintomo di un'ambigua connivenza (c'è innegabilmente, nel lettore onnivoro che è Simonetti, un gusto del *trash*: evidente almeno quanto l'insopprimibile fastidio per i buoni sentimenti progressisti del *midcult*) e come allegorica elaborazione di un lutto. Quasi che il critico risarcisse la perdita di una totalità ormai da tempo (forse da sempre) impraticabile – la tradizione dello *High Modernism*, l'autonomia di una letteratura non consensuale, «infinito possibile» libero di dar voce anche al male, «al represso e al rimosso» – ricorrendo in immagine all'estremismo autodistruttivo di una più facile, massificata e inautentica esperienza dell'assoluto.

Come che sia, è certo che, al pari di tutti i grandi libri – tale è senza dubbio alcuno: non solo per la qualità altissima della scrittura –, *La letteratura circostante* suscita anche dissenso. Se convince il programmatico rifiuto di una storiografia letteraria (di norma dominante, ma solo in Italia) fondata su antologie di gruppo e riviste di parte, schermaglie ideologiche, dichiarazioni di poetica e “ismi”, dispiace che in concreto ne restino per inerzia varie tracce: ha ancora senso, oggi, apparire uno scrittore senz'altro degno di canonizzazione come Del Giudice e il modesto De Carlo, nel segno dell'eredità lasciata da Calvino agli anni Ottanta? e a entrambi accomunare il grande Tabucchi, a sua volta derubricato, di fatto, a scrittura d'evasione? o trattare i “cannibali” di fine anni Novanta come un gruppo coeso (lasciando peraltro in ombra Silvia Ballestra)? o concedere uno spazio non irrilevante, e sia pure negativo, nella genealogia della poesia contemporanea, alla rivista «Prato pagano» e alla cosiddetta scuola poetica romana? Simonetti lo ammette con onestà: «sono molti gli autori irriducibili allo schema» di una nuova letteratura “veloce”; «impossibile, e tutto sommato inutile, citarli tutti». E tuttavia ignorare completamente, o quasi, gli scrittori che non hanno mai cessato di intrattenere un problematico commercio con la letteratura «di una volta» (anche alcuni fra i maggiori, o potenzialmente tali: da Consolo a Trevisan, da Piersanti a Maggiani),

rende a tratti squilibrato e idiosincratico il quadro storiografico – per non parlare delle trascuratissime scrittrici *midcult* (da Sanvitale a Ferrante, da Mazzucco a Sarchi, ecc.).

Più radicalmente, infine, due domande. La prima è semplice e banale, ma ha implicazioni di qualche momento, perché rimette in questione lo statuto stesso della materia che accademicamente professano sia l'autore del libro, sia il suo recensore: “letteratura italiana contemporanea”. È possibile catalogare temi e forme della letteratura del secolo XXI, limitando il *corpus* alle sole opere in lingua italiana? O, forse peggio, ricordando le letterature straniere solo per cercare tendenziosamente i modelli di esperienze italiane (è il caso del sopravvalutatissimo Bret Easton Ellis dei “cannibali”)? La circolazione planetaria di modelli ideologici, soluzioni stilistiche, generi e mode, non imporrebbe un approccio comparatistico? E, nello specifico, è possibile decretare l'estinzione della letteratura «di una volta» in un solo Paese, quando altrove un Roth o un Coetzee, un Sebald o un Mauvignier (quattro nomi fra i tanti), ne attestano – o ne hanno attestato fino all'altro ieri – la vitalità?

Della seconda domanda, che investe metodi e prospettive del periodizzamento letterario, con particolare riguardo per la *vexata* contrapposizione di continuità e discontinuità, si potrebbero dare numerose e diverse formulazioni. Mi limito a qualche esempio. Forse che la produzione letteraria dozzinale di un ventennio scelto a caso (poniamo: 1890-1910) non offrirebbe altrettanti, e per ipotesi altrettanto effimeri, argomenti a una visione apocalittica (o palingenetica, o comunque incline a suffragare un'ipotesi di discontinuità)? Nella *fin de siècle*, la narrativa realista-naturalista è in crisi, quella psicologica e simbolista non decolla, è diffusa la convinzione di una crisi quasi irreversibile, o addirittura di una fine, del romanzo. Pochi anni dopo, inatteso, arriva Proust. Altra domanda: davvero «una porzione sempre più grossa di letteratura tende prevalentemente all'intrattenimento»? Più grossa che nel 1869, quando Parigi si appassiona alle sorti di Rocambole, e ignora quelle di Frédéric Moreau? Anche in questo poco sociologico, Simonetti non dà numeri e statistiche. Siamo sicuri che le proporzioni (per titoli, vendite, lettori) fra letteratura alta e paraletteratura abbiano subito variazioni consistenti e univoche negli ultimi centocinquanta anni? Un ultimo esempio: Simonetti sottolinea, d'accordo con Romano Luperini, come la recente narrativa italiana cerchi i suoi modelli nel cinema, nella televisione, nel giornalismo, assai più spesso che nei capolavori del romanzo otto-novecentesco. I nuovi autori non hanno (o volutamente nascondono) una formazione canonica; il tratto distintivo delle loro opere è precisamente l'«abbandono della tradizione letteraria come baricentro della cultura del romanzo». In parte è vero; ma è un fenomeno non dissimile da quello che ha caratterizzato in Italia le prime generazioni moderniste: quando, fra Otto e Novecento, hanno avuto ac-

cesso sistematico alla scrittura poetica autori privi, per vicissitudini scolastiche o personali, di quell'intima familiarità con le forme e la metrica dei classici (greco-latini e italiani) senza la quale era inconcepibile, ancora, l'opera di un Pascoli o di un d'Annunzio. Nondimeno, dell'eversione futurista ha ben presto avuto ragione il "classicismo paradossale" teorizzato per Saba, e praticato in proprio, dal ragionier Montale.

Probabilmente, uno sguardo comparatistico alla *longue durée* indurrebbe a allentare la coazione tipicamente modernista al periodizzamento serrato, al "nuovo" esibito a ogni generazione, alla mutazione antropologica seriale, poco importa se esaltata (una scrittura all'altezza dei tempi) o deprecata (la fine del romanzo, o dell'umanesimo). È una coazione oggi non meno attiva che nel pieno Novecento, soprattutto in Italia: paradossalmente, perché l'epoca postmoderna, che ha ripudiato la dialettica delle avanguardie e con il suo eclettismo relativista ha affermato il gusto antiquario per il *revival* e la riscrittura, almeno questo, forse, potrebbe ancora insegnarci: che nulla, o quasi, è «irreversibile» in letteratura.