

La terra della prosa*

Andrea Cortellessa

Il predominio del romanzo, con le sue apparenti libertà, le sue audacie che non metteranno il genere a repentaglio, la sicurezza discreta delle sue convenzioni, la ricchezza del suo contenuto umanistico è, come un tempo il predominio della poesia regolare, espressione del nostro bisogno di proteggerci contro ciò che rende pericolosa la letteratura.

Maurice Blanchot, *Il libro a venire*

1.

Ci sono infinitamente più cose nella prosa e nella narrazione “reali”, oggi in Italia, di quante ne prescriva l’odierna filosofia del romanzo. Per «filosofia del romanzo» non intendo quella che i teorici della letteratura ci propongono, oggi assai meno d’un tempo,¹ bensì quella che nei fatti – non dichiarata, e dunque non sottoposta a pubblica discussione² – viene applicata nella sede che la narrativa, per ovvi motivi con molto maggiore efficacia che la poesia, da tempo s’è arrogata il diritto di regolamentare: l’editoria. Si parla di quella di scala maggiore, ovviamente, che – in virtù del controllo che pochi gruppi riescono oggi a esercitare su tutta la filiera del libro compresa la promozione: che a tutti gli effetti ha ormai inglobato,

* In questo saggio sintetizzo e riprendo alcune considerazioni svolte nell’introduzione all’antologia *Narratori degli Anni Zero. Gli esordienti del primo decennio*, pubblicata come numero unico del 2011 (31-32-33) della rivista «L’illuminista». L’antologia comprende opere apparse dal 1999 al 2010; l’indice dei testi antologizzati e delle rispettive fonti è riportato nel repertorio alla fine del saggio.

1 Commendevole eccezione che va senz’altro citata è quella fresca di stampa, col titolo impegnativo di *Teoria del romanzo* appunto, di Guido Mazzoni (il Mulino, Bologna 2011).

2 Anche se piuttosto spudorate esternazioni, in tal senso, hanno cominciato negli ultimi tempi a farsi sentire, confidando nell’atrofizzazione e nel discredito delle sedi che alla pubblica discussione sarebbero appunto deputate. Rinvio al mio *Confidare ancora sui galantuomini? I classici nel tempo del cinismo*, in «alfalibri», 5, ottobre 2011 (e in «doppiozero»: <http://www.doppiozero.com/rubriche/13/201111/confidare-ancora-nei-galantuomini>).

esautorandola, la pubblica discussione³ – ha non solo il potere di condizionare i consumi del pubblico, il che è desolante ma ovvio, ma anche, e questo dovrebbe essere meno ovvio, quanto la teoria di un tempo definiva l’“orizzonte d’attesa” degli autori. I poteri che condizionavano chi scriveva nelle società d’*Ancien Régime* erano almeno istituzioni di diritto (ancorché un diritto autopromulgato): a differenza di quelli della mercatocrazia odierna, che nessuno è chiamato a riconoscere in sede formale ma non per questo (anzi!) sono meno rigidamente vigenti. In ogni caso la libertà espressiva di cui hanno goduto gli artisti in quella che a conti fatti è stata una “finestra” storicamente assai breve – coincidente in sostanza col secolo scarso fuori d’Italia definito “modernismo” – rappresenta, oggi, un ricordo sempre più lontano.

Nel breve *Prologo* premesso alla più ricca analisi linguistica che sia stata dedicata alla nostra narrativa recente, *Lingua ipermedia* di Giuseppe Antonelli, si ha la misura della velocità con cui la musica è cambiata – nell’ultimo decennio o giù di lì. Approntato tra la fine degli anni Novanta e l’inizio del decennio seguente, quel panorama – di grande varietà e ricchezza di soluzioni, tutte comunque accomunate da un incoraggiante prefisso “iper” – appariva allo stesso autore, passati pochi anni, irrimediabilmente postumo:

Oggi, probabilmente, la stagione della lingua ipermedia è già finita: casi editoriali – prima che critici – come *Non ti muovere* di Margaret Mazzantini, *Vita* di Melania Mazzucco e, da ultimo, *Con le peggiori intenzioni* di Alessandro Piperno sembrano destinati a cambiare sensibilmente il *mainstream* della narrativa italiana, rafforzando la tendenza al romanzo benfatto e a una lingua sobriamente tradizionale o – al più – moderatamente letterata. Un ritorno all’ordine ormai inevitabile, che ancora una volta modificherà in tempi brevi il paesaggio della lingua narrativa italiana.⁴

Era il 2006. Tanto precipitoso, quel «ritorno all’ordine», che già l’anno seguente il *mainstream* poteva apparire una cappa soffocante ai redattori del «verri», nel momento in cui pensammo di dedicare un fascicolo “d’allarme” alla *Bibliodiversità* messa a rischio.⁵ Le specie multicolori della narrativa, che appena un decennio prima parevano aver trovato ricetta e terreno fertile nei cataloghi più paludati, all’improvviso venivano sottoposte a una risoluta uniformazione: sotto il segno di una produzione standard orientata al consumo più rapido possibile. Da allora la polemica è prose-

3 Sino a quella che si è potuta a ragione definire «censura del mercato»: A. Schiffrin, *Editoria senza editori* [1999], a cura di A. Salsano, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 53.

4 G. Antonelli, *Prologo*, in Id., *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Manni, Lecce 2006, p. 14.

5 Il numero in questione era il 35 dell’ottobre 2007. Cfr., alle pp. 76-113, la tavola rotonda *Esiste ancora un’editoria di cultura?*, con la partecipazione di Andrea Cortellessa, Gabriele Frasca, Milli Graffi, Maria Antonietta Grignani e Niva Lorenzini.

guita: su diversi fronti e attraverso diversi *media*. Non la ricapitolero – per brevità e anche, per quanto riguarda certi temi, per un certo grado di saturazione. Mi pare difficile da discutere, comunque, che la diversità letteraria sia oggi ridotta in spazi editorialmente sempre più marginali. Il che, al di là della mia faziosità, anche su un più posato piano storico-fenomenologico, francamente stupisce: in una fase di ridefinizione mediale profonda che ovviamente coinvolgerà – sta coinvolgendo – il mercato e i suoi dogmi. E che in analoghi tempi di trasformazione, in passato, ha al contrario incoraggiato una mobilità, un dinamismo di temi e forme che oggi la “grande” editoria, e in generale il sistema dei *media*, appaiono lontani dal voler incoraggiare. Un critico sempre attento all’interazione della letteratura col sistema mediale, Paolo Giovannetti, si è chiesto il motivo di questo «bisogno di disciplinare la scrittura attraverso il confronto con le cose» e, insieme, della «paura che siano le cose a mettere la letteratura in crisi». ⁶ È proprio questo il doppio legame che pare saldi fra loro gli insistiti (e, a ben vedere, appunto contraddittori) appelli al “realismo”, da un lato, e alla “narrativa di genere” dall’altro. Come assai condivisibilmente ha scritto Federico Francucci, «è questo modello separativo/oppositivo, intatto sotto cento maschere, che si tratta di smarginare, di abbandonare». ⁷ Perché anche per la diversità letteraria vale il precetto, mutuato da William Carlos Williams, del grande antropologo James Clifford: «I frutti puri impazziscono». ⁸

L’antologia proposta con «L’illuminista», come scrive Walter Pedullà nel presentarla, «risponde a una situazione»: questa. E dunque tende a enfatizzare proprio la diversità letteraria: a mostrare come siano molti, a dispetto della standardizzazione con cui oggi ne vengono promossi solo alcuni, i modelli narrativi – e sottolineo narrativi – oggi attivi nella prosa letteraria italiana. A differenza di un’interessante e in questo senso profetica antologia precedente, *Il piacere della letteratura*, proposta da Feltrinelli nel 1981 per le cure di Angelo Guglielmi (nella quale erano inclusi anche testi non narrativi: e dunque giornalisti come Camilla Cederna, Luigi Pintor ed Eugenio Scalfari, o saggisti come Piero Camporesi, si trovavano così a figurare assieme ad Arbasino e Volponi, Calvino e Celati), ⁹ come dirò fra poco ho voluto prendere in considerazione, infatti, solo testi narrativi (ancorché magari concentrati in una micro-misura: come le biografie

6 P. Giovannetti, *Introduzione*, nel volume a sua cura *Raccontare dopo «Gomorra»*. *La recente narrativa italiana in undici opere (2007-2010)*, Unicopli, Milano 2011, pp. 14-15.

7 F. Francucci, *Premessa*, in Id., *La carne degli spettri. Tredici interventi sulla letteratura contemporanea*, O.M.P., Pavia 2009, p. XVIII.

8 Cfr. J. Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX* [1988], trad. it. di M. Marchetti, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

9 Cfr. *Il piacere della letteratura. Prosa italiana dagli anni '70 a oggi*, a cura di A. Guglielmi, Feltrinelli, Milano 1981.

di Eugenio Baroncelli o, ancor più radicalmente, le cartoline di Franco Arminio).¹⁰ Quella che nell'81 poteva apparire una mossa provocatoria oggi, a trent'anni di distanza, equivarrebbe quasi a un'ovvietà. A fronte della sufficienza diffusamente ostentata nei confronti della narrativa più recente, alcuni dei nostri migliori critici hanno da tempo operato una valorizzazione della scrittura saggistica contemporanea, e della sua genealogia moderna e post- (penso in particolare ad Alfonso Berardinelli),¹¹ che è dato sospettare tenda alla surroga; mentre la tradizione – testualmente non sempre *così* gloriosa – del giornalismo italiano ha potuto godere di ben quattro «Meridiani» (monumentalmente curati da Franco Contorbia).¹² A mia volta ho del resto dedicato, nel 2008, un libro non esile alla tradizione secondonovecentesca della scrittura saggistica e critica (ancorché in quella sede circoscrivendo l'interesse agli «autori-critici», ossia a coloro che potessero vantare *anche* una produzione poetica o narrativa di primo piano),¹³ oltre ad aver promosso nella collana «fuoriformato», nel 2009, un libro per fortuna assai discusso, *Prosa in prosa*: che mostrava come la prosa non narrativa potesse essere un campo privilegiato, oggi, per la scrittura poetica.¹⁴

Permango insomma convinto che abbia valore in generale, e anzi sempre maggiore, una considerazione svolta molto tempo fa da Gabriele Frasca a proposito di Samuel Beckett: per cui in situazioni di testualità avanzata non può che prodursi una «prolifica indistinzione dei generi (il permanere dei quali, nei nostri anni, è una sorta di rigidità cadaverica)». ¹⁵ E sarebbe stato insomma molto interessante – forse *più interessante*, in

- 10 Direi che a fare eccezione siano solo, sempre di Arminio, le *Dicerie di Nevica e ho le prove. Cronache dal paese della cicuta*: testo al quale sono però particolarmente affezionato in quanto una loro selezione era presente, col titolo *Cabaret dell'ipocondria*, nel numero che curai del «verri» dal titolo *Il libro a venire* (L, 28, maggio 2005, pp. 20-32) che fu in molti sensi il laboratorio della collana «fuoriformato», alla quale ho lavorato – presso Le Lettere di Firenze – dall'anno seguente sino alla sua chiusura (la quale si è consumata al trentunesimo titolo pubblicato, con una certa simmetria, proprio mentre concludevo l'antologia). Un testo molto diverso di Arminio, *Circo dell'ipocondria*, appunto nell'autunno del 2006 fu il primo numero della collana.
- 11 Numerosi i suoi interventi al riguardo; si veda la silloge riassuntiva *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002. E del resto già quanto più nel suo lavoro recente si avvicina alla forma-antologia, l'influente ancorché poco vulgato *Autoritratto italiano. Un dossier letterario 1945-1998* (Donzelli, Roma 1998), allinea appunto Mario Praz e Nicola Chiaromonte a Morante e Savinio; Goffredo Fofi e (purtroppo) Ernesto Galli Della Loggia a Gadda e Delfini; Cesare Garboli e Piergiorgio Bellocchio a Pasolini e Ceronetti.
- 12 Cfr. *Giornalismo italiano*, a cura di F. Contorbia, vol. I: 1860-1901, Mondadori, Milano 2007; vol. II: 1901-1939, *ivi* 2007; vol. III: 1939-1968, *ivi* 2009; vol. IV: 1968-2001, *ivi* 2009.
- 13 *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Le Lettere, Firenze 2008.
- 14 Gli autori *ivi* auto-antologizzatisi sono Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Andrea Inglese, Andrea Raos e Michele Zaffarano (rinvio, fra le molte interessanti considerazioni svolte all'epoca su carta e soprattutto in rete, al dossier critico uscito su «il verri», LV, 43, giugno 2010, con interventi di Angelo Lumelli, Giulia Nicolai, Milli Graffi, Andrea Inglese, Andrea Raos e Marco Giovenale).
- 15 G. Frasca, *La tegola dal cielo*, in «Il piccolo Hans», 64, 1989-90, p. 218.



effetti – proporre, come aveva fatto appunto Guglielmi a suo tempo, un'antologia della prosa – delle tante diverse prose – nella letteratura italiana contemporanea.

Ha prevalso stavolta un intento senz'altro meno *à la page* ma forse, e magari proprio per questo, più utile. La sufficienza – cui facevo cenno poc'anzi – che la maggior parte dei nostri migliori critici da tempo ostenta nei confronti dell'ultima leva di narratori è infatti per molti aspetti comprensibile: l'effetto della sovrapproduzione narrativa di «scritture a perdere» da parte dell'editoria industriale, come le ha definite Giulio Ferroni,¹⁶ non può che essere infatti – in chi legge per professione – di saturazione, assedio, asfissia. Ne è un sintomo il titolo stesso dell'ultimo libro di Berardinelli: *Non incoraggiate il romanzo*. Che condivisibilmente esordisce con una filippica contro «il romanzo come genere editoriale» (*format* di puro «consumo» e «intrattenimento») per giungere a una conclusione, però, che non solo non condivido ma reputo pernicioso:

La quantità è soverchiante. Siamo a un bivio: la critica «giornaliera» come la concepiva Geno Pampaloni o è impossibile o inattendibile.

La democrazia letteraria di massa, potenziata dall'uso del computer, vanifica l'autorità della critica e crea una letteratura senza forma e senza confini, che nel suo insieme si sottrae a ogni definizione. Smettiamola perciò di processare i critici e di stilare piccoli canoni. Legga chi vuole quello che vuole. Un'altra epoca si chiude: quella dei giudizi.¹⁷

È anche per questa saturazione, credo, che parte della nostra critica migliore pare da tempo disinteressata a processi di selezione dei testi su base qualitativa (che pure, com'è noto, della critica è l'ufficio: sino in sede etimologica). E di conseguenza indulge a protocolli operativi che, seguendo un presupposto radicalmente eteronomistico, al contrario si prefissano di leggere i testi come *sintomi* di qualcos'altro. Cioè d'un contenuto (sia pure, in quest'accezione, tutt'altro che volgarmente individuato). Con una pratica che li sussume, insomma, quali *strumenti*.

Sto parlando di quello che è il critico “militante” – per continuare a usare, in mancanza di meglio, una dizione che detesto – più intelligente della mia generazione: il Daniele Giglioli di *Senza trauma*. Il quale premette al suo (intelligentissimo) saggio che gli autori ivi trattati non sono

necessariamente oggetto di predilezione personale da parte di chi scrive, e meno che mai la meditata risultante di una serie di giudizi di valore. Sgombriamo il campo da ogni equivoco: chi è alla ricerca di un canone, di una classifica o di una tabellina, è pregato di lasciare immediatamente

16 Cfr. G. Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura degli anni zero*, Laterza, Roma-Bari 2010.

17 A. Berardinelli, *Premessa. Il romanzo come genere editoriale*, in Id., *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 10-11.

queste pagine. Per giocare al chi c'è e chi non c'è ci sono sedi più titolate. Qui si fa tutto un altro gioco.¹⁸

Formulazione di almeno apprezzabile chiarezza: laddove tanti critici si comportano in tal modo da tempo, senza mai dirlo esplicitamente. Ma nella quale si avverte pure, inconfondibilmente, lo sprezzo di chi la enuncia (che è tutto, Giglioli potrebbe insegnarmi, nella *palette* terminologica adottata). Vorrei che questa intelligenza ragionasse sull'esito, di fatto nichilista, dell'atteggiamento non giudicante cui invita i critici: il quale può sortire l'effetto di lasciare mano libera agli interessi extra-letterari di chi nell'industria maneggia testi che, almeno nelle intenzioni degli autori, letterari invece sono. Quanto maggiore è il numero dei testi pubblicati – è ovvio – tanto più si fa necessaria una selezione da parte della critica. Il lavoro che ho appena concluso, con le forze a disposizione com'è ovvio, s'è preso l'impegno di discriminare i testi precisamente, ed esclusivamente, sulla base della loro qualità letteraria. Scommettendo che il proprio esito non sia qualcosa che per forza assomigli a una «tabellina».

2.

Si potrebbe discutere a lungo, naturalmente, intorno alla definizione di “narrativa”; ma in questo lavoro mi sono attenuto a un unico riferimento teorico, dall'età ormai venerabile ma che non ha affatto esaurito, a mio parere, la sua spinta propulsiva (che anzi pare accentuata, come vedremo, dall'odierna voga dello *spatial turn*): quello di Jurij M. Lotman. Se dunque ogni «opera d'arte è in fondo immagine dell'infinito nel finito, del tutto nell'episodio»,¹⁹ se «la struttura dello spazio del testo diventa modello della struttura dello spazio dell'universo»,²⁰ e se (in continuità, in questo caso, con la tradizione narratologica dei formalisti russi) «alla base del concetto di intreccio c'è la rappresentazione dell'avvenimento»,²¹ la narritività di un testo potrà essere definita dall'escursione o meno dei suoi personaggi all'interno del modello spaziale rappresentato dal testo stesso: «nel testo l'avvenimento è il trasferimento del personaggio oltre i confini del campo semantico». ²² Quello della narritività è dunque un coefficiente presente, in misura variabile, quasi in ogni tipo di testo. A fronte di un modello testuale che comprenda in sé un limite (sia in senso strettamente geografico

18 D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 12.

19 J.M. Lotman, *La composizione dell'opera letteraria*, in Id., *La struttura del testo poetico* [1970], a cura di E. Bazzarelli, Mursia, Milano 1972, p. 253.

20 *Ivi*, p. 262.

21 *Ivi*, p. 274.

22 *Ivi*, p. 276 (corsivo dell'autore).

che per esempio morale, o ideologico), prosegue Lotman, «il movimento dell'intreccio, cioè l'*avvenimento*, è il superamento del limite».²³ «dopo aver superato il limite, il protagonista entra in un "anticampo" semantico posto in relazione con quello iniziale».²⁴ In altri termini, la narratività di un testo si misura dall'escursione ("fisica", nello spazio del testo – che significa però anche valoriale, pulsionale, psichica) intercorrente fra un "campo di partenza" A, diciamo, e un "campo d'arrivo" B (indipendentemente, s'intende, dalle deviazioni e dalle digressioni incontrate lungo il percorso e che il percorso stesso tendono ad arricchire).

I confini della narrativa, dunque, non sono solo quelli conosciuti dalla geografia fisica. È fantascientifica per esempio l'ambientazione del romanzo-romanzo, fra quelli degli autori antologizzati, che in assoluto più mi ha colpito in questo decennio: *Sirene* di Laura Pugno. Eppure non c'è dubbio che, come ha scritto Federico Francucci, sia questo «un libro di confini posti e attraversati in diverse direzioni, di barriere isolanti, di filtri, e di contaminazioni, metamorfosi regolari o selvagge».²⁵ Nessun testo recente, anzi, s'ispira più violentemente al *principio-metamorfosi* (o al *post-human*: se vogliamo dirla con un'etichetta oggi messa da parte, mi pare, per eccesso di gravidanza). Nulla nel mondo orrendo e irresistibile di *Sirene* – archetipo per eccellenza di un'identità mista, mutante – può restare a lungo quello che era. L'abisso in cui si precipita, alla fine, è un aldi-là radicale: la fine non della vita di un singolo individuo (che, pure, in quel momento a sua volta si conclude) ma quella di una specie. La nostra.

Un testo narrativo ha insomma la forma di un ponte: consiste di un'arcata, compie un valico. E credo che quando il massimo narratore moderno, Kafka, in una brevissima allegoria contenuta in *Durante la costruzione della muraglia cinese* dà veramente voce al *Ponte*, in effetti raffiguri la tentazione insita in ogni testo narrativo degno di questo nome. Quella di venire ciò che non è:

me ne stavo e aspettavo. Dovevo aspettare. Un ponte, una volta costruito, non può cessare di esser ponte, senza precipitare.

Una volta, era verso sera – la prima? la millesima? non lo so –, i miei pensieri erano sempre confusi e giravano in tondo. Verso sera, d'estate, il torrente scrosciava più buio, udii un passo d'uomo. [...]

Quello venne, mi percosse con la punta ferrata di un bastone [...]. Ma poi [...] mi balzò in mezzo al corpo a piedi pari. Rabbrividi per un dolore lancinante, ignaro di tutto. Chi era? Un bambino? Un sogno? Un bandito?

23 *Ivi*, p. 281.

24 *Ivi*, p. 284.

25 Francucci, *Premessa*, in Id., *La carne degli spettri*, cit., p. XIX.

Un suicida? Un tentatore? Un distruttore? E mi girai per vederlo.
Un ponte che si volta! Non mi ero ancora voltato che già precipitavo e già ero straziato e infilzato sui sassi aguzzi che mi avevano sempre fissato così pacifici dall'acqua impietosa.²⁶

Volgersi – come fa un verso, appunto – porta al precipizio, alla catastrofe: quella splendida catastrofe che chiamiamo poesia.

Optare per la narratività, d'altra parte, non significa certo cedere le armi di fronte a quello che Franco Cordelli, già alla fine degli anni Novanta, chiamava «feticcio del romanzo».²⁷ Proprio Cordelli, qualche anno prima nella *Democrazia magica*, s'era infatti accorto che le fortune del romanzo contemporaneo avevano seguito un curioso chiasmo. In pari tempo col decadere sempre più evidente della sua rappresentatività entro il campo letterario, l'«ideologia dominante [...] colloca il romanzo al centro della scena, o nel più alto dei cieli, dove con chiarezza il più glorioso è chi vende di più; come prima, lo era chi vendeva di meno, chi era meno letto, meno amato».²⁸

Cosa si diceva in quel tempo per noi, oggi, addirittura paradossale? Era il 1965 quando un diretto interessato alla questione, Italo Calvino – confrontandosi con un caso-limite, al riguardo, quello di Giorgio Manganelli; ma con un occhio alla lezione a quell'altezza ancora *in fieri* di Roland Barthes –, scriveva che era tempo ormai di demistificare quello che per la loro generazione, «nel ventennio '40-'60», era stato l'«imperativo del romanzo». Se è vero che «la “specializzazione” nel senso del romanzo sette-ottocentesco ha appena scalfito la nostra letteratura, in cui la nozione di *prosa* è rimasta dominante su ogni distinzione di generi, e comprensiva d'una continuità dal Trecento a oggi», continuava Calvino, «forse è giunto il momento per trasformare il nostro irrecuperabile ritardo in un vantaggio»: la «nozione di *prosa* dovrebbe ormai essere riscattata dalla accezione lirica, evocativa, puristica che fu propria della “prosa d'arte” (un episodio di “specializzazione” estinto e già lontano)», per inserirci finalmente «nella problematica attuale dell'*écriture*».²⁹

Si dirà – s'è ripetuto sino allo sfinimento, in effetti, in quest'ultimo ventennio – che i furori antiromanzeschi degli anni Sessanta sono qualcosa che abbiamo alle spalle. Frusta attrezzeria di un'avanguardia malintesa e fuori tempo massimo. A me pare di nuovo assai attuale, invece, l'idea di

26 F. Kafka, *Il ponte* [1917], in Id., *Durante la costruzione della muraglia cinese*, in Id., *Racconti*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1970, pp. 381-382.

27 F. Cordelli, *L'ultimo decennio del secolo*, in Id., *Lontano dal romanzo*, a cura di M. Raffaelli, Le Lettere, Firenze 2002, p. 306.

28 Id., *La democrazia magica. Il narratore, il romanziere, lo scrittore*, Einaudi, Torino 1996; Fandango, Roma 2012, p. 16.

29 I. Calvino, *Notizia su Giorgio Manganelli* [1965], in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 1155-56.

una *presa di vantaggio* dalle dominanti di lungo periodo della nostra cultura letteraria: a fronte di quello che, dagli anni Ottanta a oggi, può ben essere considerato un nuovo «imperativo del romanzo». In un saggio del '97 Berardinelli retrodatava la rinascita di «una *cultura del narrare*» al successo internazionale di Gabriel García Marquez, fine anni Sessanta; ma non c'è dubbio che la sua egemonia culturale si cominci ad avvertire più avanti (per la cultura letteraria italiana data di non ritorno è senz'altro quella, da molti indicata, del *Nome della rosa* di Umberto Eco: 1980 appunto): «il Novecento, il secolo della crisi del romanzo, si sta rovesciando. All'auto-critica del romanzo (e di tutta l'arte) sta seguendo l'autocritica dell'autocritica. Cioè la rinuncia alla critica, il ritorno al mito e a ogni specie di miti». Quella del romanzo è così divenuta la forma delegata di «un mondo culturale che vuole sentirsi pacificato e normalizzato». Insomma: «la democrazia uccide il romanzo incoraggiandolo. O lo incoraggia così tanto perché sa di averlo già ucciso». ³⁰ Quanto è seguito nei tredici anni successivi (e che grosso modo coincidono col periodo preso in esame dalla mia antologia) ha le sembianze di una sopravvivenza postuma. Nella maggior parte dei casi, nient'altro che una superstizione.

Ho la netta impressione, insomma, che valgano almeno altrettanto per i giovani degli anni Novanta, e in misura ancora maggiore per quelli degli anni Zero, le parole – dal trasparente autobiografismo – di quel Calvino che riguardo agli anni Sessanta compiangeva la disperata ambizione a “fare romanzo”, «trappola ritardatrice in cui cascarono anche i più avvertiti, che avrebbero avuto i mezzi culturali per infischiarne e andare avanti; e per gli allora più giovani le ambizioni malposte, i talenti sprecati, le fatiche inutili». ³¹

Se nella mia antologia, come detto, ho scelto di non accedere alle delizie dell'*écriture* e insomma della prosa (quella, diceva Calvino, «di quando Gadda spiega il risotto o la chirurgia o il cemento armato»), ho potuto però avvalermi di una *tradizione plurale*, com'è con tutta evidenza quella italiana, pur restando nel campo della narrazione. Una tradizione che viene però scientemente occultata dalla monocultura del romanzo propagandata, in modo sempre più tambureggiante, dall'industria editoriale. Basti pensare alla forma-racconto: nella quale i narratori italiani – da Boccaccio a Landolfi – hanno sempre dato il meglio di sé, ma che editorialmente viene considerata non meno che una iattura (sicché, quando proprio ci si arrende a pubblicare una raccolta di racconti, sempre più spesso ci si spinge a scrivere in copertina – anche di fronte all'evidenza contraria – “romanzo”).

Ma non è solo e non tanto per il suo innegabile prestigio storico che

30 A. Berardinelli, *Non incoraggiate il romanzo* [1997], in Id., *Non incoraggiate il romanzo*, cit., pp. 35-37.

31 Calvino, *Notizia su Giorgio Manganelli*, cit., p. 1155.

la forma-racconto (la quale ha pure il pregio di agevolare, com'è ovvio, il lavoro di chi la compila) si prende una parte consistente dell'antologia: come ha scritto Giulio Ferroni, è questa forma ad apparire oggi «davvero la più adatta a toccare la frammentarietà e la pluralità dell'esperienza, a scavarne il senso con tensione linguistica ed espressiva: essa può costituire una risposta critica allo *zapping* interminabile della comunicazione e alla sua apparente continuità e scorrevolezza». ³² Valga fra tutti l'esempio di Giorgio Falco: quella schiacciante modularità del vivere, quella cattiva infinità della frammentazione del tempo e dello spazio che nel voluminoso impianto di *Pausa caffè* ³³ veniva tematizzata ma strutturalmente finiva per diluirsi e attutirsi, ha acquistato nell'*Ubicazione del bene* un'economia espressiva non meno che lancinante.

Non è un caso che il narratore-critico che più in profondità aveva per tempo sondato la tradizione del romanzo moderno, il Celati di *Finzioni occidentali*, sia tornato da ultimo a insistere su una tradizione, quella della novella, che sposa la brevità della tradizione italiana con quella modalità che negli anni Settanta definiva «fabulazione» e che non è in alcun modo debitrice nei confronti del «metodo realistico» (affermatosi solo nel XVIII secolo). ³⁴ Mentre il «racconto realistico-naturalistico» si presenta infatti come «la registrazione d'una esperienza della realtà, con questo sottinteso per il lettore: "Se tu fossi stato in quel posto, mentre avvenivano questi fatti, avresti visto e sentito quello che dico io"», nella fabulazione e nella novella «la convenzione con il lettore mi sembra questa: "Ti racconto qualcosa di cui si è sentito parlare da quelle parti"». ³⁵ È, quello appena sintetizzato, il «metodo» seguito dal libro di Celati che più ha fatto scuola nei decenni successivi, *Narratori delle pianure*. ³⁶

32 Ferroni, *Scritture a perdere*, cit., pp. 67-68. Fra i maestri della critica recente, diversi hanno insistito su questo isomorfismo tra vissuto moderno e forme narrative brevi. Penso al Guido Guglielmi di *Le forme del racconto* [1988], in Id., *La prosa italiana del Novecento. II. Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino 1998, pp. 3-21, e al Romano Luperini di *Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna* [2003], in Id., *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006, pp. 163-176 – dove fra l'altro, a p. 175, si legge: «Nella varietà e mobilità di questo genere (come, d'altronde, di qualsiasi altro), si apre allora una linea volta a riflettere e a rappresentare la frantumazione, la relatività e la casualità della vita nel moderno». Importante di Guglielmi anche la conferenza *Un'idea di racconto*, pubblicata in *Seminario sul racconto*, Atti del convegno di Reggio Emilia, 1992, a cura di L. Rustichelli, Bordighera, West Lafayette (Usa) 1998, pp. 5-12 (e ripresa a cura di F. Pellizzi nel numero del «verri» per intero dedicato a *Le forme del racconto*, LI, 30, gennaio 2006, pp. 27-34).

33 Sironi, Milano 2004.

34 Cfr. G. Celati, *Finzioni occidentali*, in Id., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura* [1975], Einaudi, Torino 2001³, pp. 36 sgg.

35 Id., *Elogio della novella*, in Id., *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 41. Originariamente si trattava di una conversazione con Silvana Tamiozzo Goldmann, che poi Celati ha rivisto e fortemente sintetizzato: cfr. la versione originale, però, in *Scrittori contemporanei. Interviste a Sandra Petrianni, Giovanni Raboni, Gianni Celati*, in «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, Atti del Corso di aggiornamento della Fondazione Cini, Venezia, 1999, a cura di F. Bruni, Marsilio, Venezia 2000, pp. 318-346. Rinvio altresì, su temi simili, a un'altra intervista concessami da Celati: *L'assoluto della prosa. Conversazione con Gianni Celati*, in «il verri», XLVII, 19, maggio 2002, pp. 56-64.

36 Feltrinelli, Milano 1985.

Ma si capisce bene pure, in queste parole, come la vera e propria “scuola dell’oralità” cui Celati ha dato vita negli anni Novanta (col progetto «Viva Voce» promosso dalla Fondazione San Carlo di Modena, e poi con la rivista «Il semplice»), non tenda solo e necessariamente a una sorta di *vaudeville* umorale e umoristico, che rende al meglio (come in effetti rende) nella *performance* orale: ma è in primo luogo un modo per mettere in discussione il dispositivo in base al quale, come dice Celati, la «gente [...] crede soltanto alla cosiddetta realtà». La fabulazione si contrappone al romanzo (e la novella al *novel*) proprio in questo: che il romanzo è concepito «come specchio della supposta realtà», «è l’idea di amministrare i pensieri degli altri, per portarli verso una completa razionalizzazione della cosiddetta realtà». Mentre nel regime della fabulazione «la testa può andare a far giri di esplorazione o sentire delle voci, che sono poi come l’aldilà di Dante, oppure come un manicomio personale che mi porto dietro». ³⁷

Si spiega soprattutto per questa congiunzione di parzialità e inattendibilità, penso, la straordinaria fortuna incontrata da Thomas Bernhard, dagli anni Novanta in poi, presso i nostri narratori: un “maestro” il cui prestigio, nel nostro periodo, non teme confronti (a Paolo Nori, Ugo Cornia, Paolo Morelli e Franco Arminio, tutti più o meno discepoli di Celati e tutti marcati altresì da questa influenza, vanno aggiunti – entro l’antologia – Francesco Permunian, Leonardo Pica Ciamarra e Luca Ricci; e naturalmente quello che a lungo è apparso un “clone” di Bernhard, Vitaliano Trevisan, che nell’antologia è senza dubbio l’assenza più dolorosa). ³⁸ Un’influenza che si può oltretutto sommare a quella esercitata subito dopo (per esempio su Emanuele Trevi) da quello che per quest’aspetto è il suo più degno erede, Winfried G. Sebald.

Non solo quello costituito da Bernhard, infatti, è il modello più gestibile di prosa polivalente, a cavallo tra narrazione, monologo teatrale e appunto “fabulazione” (senz’altro più agevole, in ogni caso, del suo precedente in questa “funzione”, Beckett); ³⁹ ma a importare è anche, appunto, il radicale (e “strutturale”) scetticismo comportato da una simile farneticazione della voce narrante. Un lettore importante come Aldo Gargani ha potuto ricollegare l’atteggiamento di Bernhard all’episteme della *krisis*, al divorzio

37 Celati, *Elogio della novella*, cit., pp. 41-43. Non casuale allora l’interesse in sede saggistica, per la questione, di una delle autrici antologizzate, Gilda Policastro: *La «brevità succosa»: la novella e il canone contemporaneo (per un’ipotesi di revisione)*, in *Per Romano Lupferini*, a cura di P. Cataldi, Palumbo, Palermo 2010, pp. 237-244.

38 Ma il *floruit* di Trevisan, esordiente nel ’95, non può essere posticipato rispetto al 1997 di *Un mondo meraviglioso. Uno standard*, Theoria, Roma-Napoli 1997; Einaudi, Torino 2003².

39 Rinvio su questo punto alla prefazione, scritta insieme a Giancarlo Alfano col titolo *Long After Beckett*, nel volume a nostra cura *Tegole dal cielo. L’«effetto Beckett» nella cultura italiana*, Edup, Roma 2006, pp. 19-20.

«tra linguaggio e mondo» dell'epoca di Wittgenstein e Musil.⁴⁰ Ricorda le parole di Celati, Bernhard, quando scrive che ogni «volontà di verità è [...] la via più rapida per la falsificazione e per la contraffazione di un fatto».⁴¹ Sostiene Gargani che Bernhard «scrive senza presupporre che cosa sia vero», scrive «quello che gli succede nella scrittura»:⁴² «i personaggi di Bernhard pensano senza sapere dove saranno portati dal loro pensiero, e per questa ragione sperimentano con il loro pensiero un regime di possibilità e di contraddizioni laceranti che è come un salto nell'abisso».⁴³ Come direbbe Celati, cioè, Bernhard scrive all'*impensata*.⁴⁴

Non si può associare del tutto, questo tipo di *écriture*, al genere oggi così ampiamente praticato dell'*autofiction* (nel quale invece rientrano meglio autori come il citato Trevi, Pascale, il Pecoraro di *Questa e altre preistorie*, lo stesso Roberto Saviano o, più apertamente, Babsi Jones).⁴⁵ Se quest'ultima è una modalità della finzione romanzesca – un caso estremo, in fondo, di «narratore inattendibile»⁴⁶ – nei casi migliori la fabulazione-fantasticazione-farneticazione di marca “emiliana” ha invece davvero poco di architettato *a priori*, in senso appunto “romanzesco”. La maschera che indossa l'io narrante – come nella copertina di *Ente nazionale della cinematografia popolare* di Nori – è un disegno sbizzato a matita, una caricatura elementarizzata.⁴⁷ Come negli anni Settanta Celati scriveva di Céline, non c'è in questi casi «il trucco ironico da commedia illuministica [...] ma un vero *abaissement du niveau mental* che rende l'individuo risibile presenza fatua, priva di vita in quanto priva di “intelligenza”». ⁴⁸ Pratica questa a ben vedere tutt'altro che innocua e comunque, con ogni probabilità, ben più snervante di quanto appaia (fatto sta che tanto Nori che Cornia, nelle loro scritture più recenti, paiono averla messa relativamente da parte).

A proposito delle «forme brevi», nelle quali condivisibilmente ravvisava «la vera vocazione della letteratura italiana, povera di romanzieri ma sempre ricca di poeti», nelle *Lezioni americane* Calvino menziona quello che è il

40 A.G. Gargani, *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, Laterza, Roma-Bari 1990, p. 3.

41 Th. Bernhard, *Der Keller. Eine Entziehung*, Residenz, Salzburg 1976, p. 42 (trad. it. di E. Bernardi, *La cantina. Una via di scampo*, Adelphi, Milano 1984), cit. *ivi*, p. 9.

42 Gargani, *La frase infinita*, cit., p. 17.

43 *Ivi*, p. 38.

44 «Walser, ma anche Manganelli, Gadda e Beckett, avvicinano più che mai lo scrivere al parlare. Non come imitazione del parlato, ma come movimento interno dello scrivere»: G. Celati, *Leggere e scrivere*, presentazione a *Racconti impensati di ragazzini*, a cura di E. De Vivo, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 17-37: p. 35.

45 Sull'*autofiction* ormai ingente è la bibliografia. Ne rappresenta una sintesi, e insieme una critica radicale, *Senza trauma* di Daniele Giglioli, cit., pp. 53-100.

46 Secondo la celebre definizione di Wayne C. Booth, *Retorica della narrativa* [1961], trad. it. di E. Zoratti e A. Poli, La Nuova Italia, Firenze 1996.

47 Cfr. P. Nori, *Ente nazionale di cinematografia popolare*, Feltrinelli, Milano 2005.

48 G. Celati, *La scrittura come maschera*, postfazione a L.-F. Céline, *Colloqui con il professor Y* [1955], trad. it. di G. Celati e L. Gabellone, Einaudi, Torino 1971, p. 106.



vero e maggiore modello, non solo suo evidentemente, di “prosa d’invenzione” non romanzesca: «quel libro senza uguali in altre letterature che è le *Operette morali* di Leopardi». ⁴⁹ Proprio Cornia, col suo ultimo titolo *Operette ipotetiche*, mostra a sua volta – nella combinazione di andamento riflessivo-speculativo e sintassi pseudo-trattatistica – la tuttora straordinaria fertilità di quel modello. Ma erratica come sempre la «linea leopardiana della prosa», spesso evocata da Celati, ⁵⁰ s’incontra in diversi altri autori: da Franco Arminio a Eugenio Baroncelli, da Emanuele Trevi a Gilda Policastro (questi due ultimi, fra l’altro, di Leopardi anche studiosi).

La condizione fluida e polimorfa della prosa – che nel secondo Novecento ha avuto i suoi *phares* senz’altro in Beckett e Bernhard – ha attecchito bene, da noi, proprio grazie a questo sostrato nutriente. ⁵¹ E grande importanza continua ad averla – come diceva Calvino – la poesia. È assai noto che nelle prime pagine dello *Zibaldone* Leopardi aveva sostenuto, per sé e in generale, come fosse «la prosa *la nutrice del verso*» ⁵² – e dal punto di vista dei poeti resta una considerazione assai vera. Ma sapeva pure (anche se la citazione, presa poco più avanti, è assai meno vulgata) che «la prosa per essere veram. bella [...] bisogna che abbia sempre qualcosa del poetico, non già qualche cosa particolare, ma una mezza tinta generale». ⁵³ E si vede, infatti, come sia almeno altrettanto vero che la poesia è «nutrice» della prosa: a scavare nell’archeologia di tanti narratori – da Permunionian a Bajani, da Arminio a Raimo, da Pecoraro a Policastro e Trevi – non è un caso trovare un più o meno segreto *background* poetico (o una parallela, consistente produzione in versi: come nel caso di Laura Pugno, comunque unica nella sua generazione a poter vantare *corpus* testuali di tale consistenza, in un campo e nell’altro, da figurare tanto nell’antologia di Ostuni, *Poeti degli Anni Zero*, che nella mia).

Proprio perché le sue matrici non sono quelle della narrativa più usoforme – la *fiction* – la prosa dei narratori antologizzati è davvero uno «spazio sfinito», una «terracarne». I cui confini sono cioè sfilacciati, instabili, *fuzzy*. Il “campo” testuale, nel senso di Lotman, comprende “con-

49 I. Calvino, *Rapidità*, in Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988; ora in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 671. Proprio parafrasando la frase appena citata di Calvino si intitolava un volume curato da Novella Bellucci e me, «*Quel libro senza uguali*». Le «*Operette morali*» e il *Novecento italiano*, Bulzoni, Roma 2000.

50 Cfr. G. Celati, *Leopardi compagno di strada*, in *Il fior fiore di Zibaldoni e altre meraviglie*, a cura di E. De Vivo e G. Virgilio, Santoro, Galatina 2004. Ma cfr. già il cit. saggio su *Leggere e scrivere*. «lo *Zibaldone* è il primo grande esempio d’uno scrivere impensato, dove il pensiero non viene prima delle parole, ma spunta scrivendo» (p. 37).

51 Non va dimenticato che Beckett fu lettore assiduo di Leopardi: rinvio al mio «*E fango è il mondo*». *Beckett e Leopardi*, in *Tegole dal cielo. La letteratura italiana nell’opera di Beckett*, a cura di G. Alfano e A. Cortellessa, Edup, Roma 2006, pp. 111-120.

52 G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, pagina 29 dell’autografo (edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991, p. 40).

53 *Ivi*, p. 31 (ed. cit., p. 43).

fini”, al proprio interno, che sono anzitutto quelli dei generi del discorso (prima che dei generi letterari in senso stretto): uno spazio testuale, un campo letterario che questi autori attivano, mobilizzano, occupano dinamicamente: contribuendo in misura decisiva, dunque, a tenerlo in vita. Lo dimostra se vogliamo il fatto che due degli autori in questo senso più (deliziosamente) frastornanti, Pincio e Arminio, rivendichino per sé la qualifica di, rispettivamente, “romanziero” e “poeta”: non ci sarebbe necessità di ribadirla con tanta insistenza, mi pare, se tale natura fosse invece avvertita (a partire da loro stessi) come pacifica e a-problematica.

Andrea
Cortellesa

3.

Dovendo indicare un crinale fra il moderno e quanto viene dopo, si potrebbe pensare a un breve testo di Michel Foucault, scritto nel '67 ma pubblicato solo nell'84. *Des espaces autres* introduce un concetto destinato a enorme fortuna postuma, quello di «eterotopia», e inizia così: «La grande ossessione che ha assillato il secolo XIX è stata, com'è noto, la storia [...]. L'epoca attuale, invece, è forse l'epoca dello spazio. Viviamo nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso».⁵⁴ I numi della bibliografia vogliono che proprio in quel '67 uscisse una raccolta di saggi che, per la nostra storiografia letteraria, riveste simili caratteri di soglia: *Geografia e storia della letteratura italiana*.⁵⁵ Un'ottica “geografica”, quella di Carlo Dionisotti, che ha fatto a sua volta scuola – giungendo sino a incoraggiare eccessi di restaurazione “positiva” (epistemologicamente parlando).⁵⁶

Ma gli ultimi anni hanno visto l'affermarsi di una “geografia della letteratura” su scala diversa – che sta a quella inaugurata da Dionisotti come la più minuta topografia antropica sta alla geopolitica più generalizzante. È questione di livello planare dell'osservazione. Una geografia umana che predilige la dimensione orizzontale sta ad altezza di terra, prevede un uso individuale ed effettuale: e insomma prescrive di percorrere gli spazi rappresentati. Non sorprende che essa venga oggi praticata soprattutto in ambito padano: incunabolo di queste ricerche è infatti *Esplorazioni sulla Via Emilia*, volume dell'86 che ospitava – oltre a una prefazione postuma di Italo Calvino – narratori come Daniele Del Giudice, Antonio Tabucchi, Ermanno Cavazzoni e Gianni Celati.⁵⁷

54 M. Foucault, *Eterotopie* [1984], in Id., *Archivio Foucault. 3. 1978-1985. Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di A. Pandolfi, trad. it. di S. Loriga, Feltrinelli, Milano 1998, p. 307. Se ne veda il commento – e la proiezione in avanti – in A. Mazzarella, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 81 sgg.

55 C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967.

56 Penso al F. Moretti di *La letteratura vista da lontano*, con un saggio di A. Piazza, Einaudi, Torino 2005.

57 Cfr. *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*, a cura di G. Bizzarri ed E. Bronzoni, Feltrinelli, Milano 1986.



Proprio Celati ha interpretato meglio di ogni altro quello stigma malinconico della condizione postmoderna che già nel 1955 il Lévi-Strauss di *Tristi tropici* definiva «fine dei viaggi». ⁵⁸ Nel '92, introducendo l'antologia *Narratori delle riserve*, scriveva infatti: «Il visibile è sempre il già visto, il dicibile è sempre il già detto. La scrittura ci riavvicina alle riserve delle cose che erano già là nel nostro orizzonte, prima di noi. E d'ora in poi noi possiamo anche vivere senza nuove visioni del mondo». ⁵⁹ Dove si capisce come assumere questa nostra condizione quale dato di partenza costituisca anche, per paradosso solo apparente, la premessa di una nuova forma d'*esperienza*. In cui quanto si percepisce coi propri sensi reagisce, cioè, con la massa di pre-giudizi del *già-visto* che nessuno, oggi, può evitare di portarsi dietro. Sino a configurare, come sintetizzerà Celati di recente, un'«inversione di ciò che prendiamo per esperienza diretta». ⁶⁰

Alla fine degli anni Ottanta lo stesso Celati s'era fatto promotore di un'iniziativa interessante. Mandò una lettera ai suoi amici «chiedendo se conoscevano o ricordavano qualche sentiero non asfaltato che esce da una città, e invitandoli a descriverlo». Rispose solo Marianne Schneider, nel modo che di lì a qualche tempo si poté leggere, appunto, nei *Narratori delle riserve*. ⁶¹ Se Calvino era stato il maggior scrittore di città del Novecento italiano proprio il suo maggior discepolo, Celati, in quegli anni Ottanta aveva brevettato (con libri come *Narratori delle pianure*, *Quattro novelle sulle apparenze* e *Verso la foce*, tutti usciti da Feltrinelli tra l'85 e l'89) una descrizione del paesaggio extraurbano a sua volta destinata a fare scuola. In quest'occasione gli interessava però il *bordo* fra le due dimensioni, e dunque fra due retoriche. Se per la scrittura narrativa, infatti, almeno dal Settecento la città costituisce un modello di organizzazione, i suoi confini hanno anche la funzione di soglie della scrittura stessa: condizione e insieme limite della rappresentazione. Nonché, come abbiamo visto con Lotman, luogo strutturale della narratività di un testo.

L'Italia è bella perché è varia. Perché geograficamente, cioè, è ricca di confini e partizioni interne. Di soglie insomma: per le quali si transita di continuo, uscendo ed entrando dappertutto. Ma così è, pure, la sua letteratura. La nostra è infatti, lo si accennava, una *tradizione plurale*, e non è un'ipotesi così peregrina che tale pluralità di modelli sia organicamente collegata alla pluralità geografica del nostro Paese (del resto ragione non ultima, in negativo, della sua secolare frammentazione

58 Cfr. C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici* [1955], trad. it. di B. Garufi, il Saggiatore, Milano 1960, pp. 11-42.

59 G. Celati, *Note d'avvio*, in *Narratori delle riserve*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 10.

60 Id., *Sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri*, in Id., *Conversazioni del vento volante*, cit., p. 64. Anche in questo caso si tratta della sintesi e rielaborazione di un'intervista più ampia, che vale la pena leggere per intero in M. Sironi, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Diabasis, Reggio Emilia 2004, pp. 221-229.

61 Cfr. Celati, *Narratori delle riserve*, cit., pp. 288 sgg.

politica ma anche, in positivo, della sua ricchissima stratificazione linguistica).

Legata alla geografia è anzitutto una tradizione: la comunanza di riferimenti linguistici, storici e, più alla radice ancora, antropologici. *Viaggio in Italia*, il viaggio-mostra-libro del 1984 spesso ricordato da Celati come decisivo nel suo percorso, fu appunto un esperimento-pilota di interpretazione antropologica del paesaggio italiano (non fu un caso, dunque, la sua dimensione interdisciplinare o, è il caso di dire, multifocale: con le immagini dei fotografi capeggiati da Luigi Ghirri, ideatore del progetto, e i testi di Celati che qualche anno dopo confluirono in *Verso la foce*).⁶² Ma fu anche l'occasione, per restare invece allo specifico letterario, d'un collaudo decisivo di quella relazione dinamica con l'ambiente che Celati (dichiaratamente rielaborando spunti della tradizione fenomenologica) ha poi definito «pensare-immaginare».⁶³

Quelli letterari sono sempre, dunque, spazi fluidi: nei quali il “già-visto” della memoria culturale (a partire com'è ovvio, nello specifico, dalla tradizione letteraria) conta almeno quanto il “visto con gli occhi” e il “pensato-immaginato” della fantasticazione. Ogni territorio letterario, insomma, assomiglia alla regione che si vede nella *Carte de Tendre* compresa nella *Clélie* di Madeleine de Scudéry (1654-66), a suo tempo fatta propria dalla «scienza dei miraggi» di Jacques Lacan⁶⁴ e sulla quale più di recente s'è imperniato l'*Atlante delle emozioni* di Giuliana Bruno:⁶⁵ sicché un punto di riferimento dell'attuale *spatial turn* quale Bertrand Westphal ha potuto considerare entro la sua *Geocritica* la tradizione dei «mondi possibili» trattata da Thomas Pavel e Lubomir Doležel.⁶⁶

Una volta adempiuto a questo *caveat*, comunque, non ci sono dubbi: quello che Karl Schlögel ha definito «il ritorno dello spazio»⁶⁷ non è semplicemente una voga culturale. È invece un carattere profondo, in quanto

62 Cfr. *Racconti dal paesaggio 1984-2004. A vent'anni da «Viaggio in Italia»*, Catalogo della mostra, Cini-sello Balsamo, 28 novembre 2004-27 febbraio 2005, a cura di R. Valtorta, Lupetti, Milano 2004 (il volume ha anche il pregio di riprodurre al proprio interno, in un'anastatica di proporzioni ridotte, l'oggi introvabilissimo catalogo originale della mostra alla Pinacoteca Provinciale di Bari dal 14 gennaio al 18 febbraio 1984: *Viaggio in Italia*, a cura di L. Ghirri, G. Leone ed E. Velati, con scritti di F. Celati e A.C. Quintavalle, Il Quadrante, Alessandria 1984).

63 Celati, *Sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri*, cit., p. 64.

64 J. Lacan, *La cosa freudiana* [1956], in Id., *Scritti* [1966], a cura di G. Contri, Einaudi, Torino 1974, vol. I, p. 397.

65 Cfr. G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* [2002], a cura di M. Naddotti, Bruno Mondadori, Milano 2006.

66 Cfr. B. Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio* [2007], a cura di M. Guglielmi, trad. it. di L. Flabbi, Armando, Roma 2009, pp. 119 sgg. (e cfr. Th. Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo* [1986], trad. it. di A. Carosso, Einaudi, Torino 1992; L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili* [1998], trad. it. di M. Botto, Bompiani, Milano 1999).

67 Cfr. K. Schlögel, *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica* [2003], trad. it. di L. Scarpa e R. Gado Wiener, Bruno Mondadori, Milano 2009, pp. 11 sgg.

costitutamente interdisciplinare, dell'approccio cognitivo e teorico che caratterizza il nostro tempo (non solo nelle discipline umanistiche).⁶⁸ Il che peraltro, come vedremo, non è né potrebbe essere un alibi per mettere fra parentesi l'*a priori* della temporalità e dunque la natura storica dell'esperienza, individuale e collettiva. Leggere gli spazi, in altri termini, non è che un modo diverso di leggere i tempi.

Solo *a posteriori*, comunque, mi sono reso conto che l'insieme dei testi selezionati nell'antologia poteva servire *anche* da *specimen* "cartografico" dell'Italia di oggi. All'apparire del primo "vero" libro di Franco Arminio, il meraviglioso *Viaggio nel cratere*, quello che non a caso è il miglior lettore appunto di Celati (il quale da parte sua aveva accompagnato il discepolo irpino con una sua lettera-traduzione da una poesia di Nietzsche...), Marco Belpoliti, scriveva:

Forse un libro come questo [...] spingerà finalmente qualcuno a raccontare con sguardo asciutto cosa è diventata nell'ultimo decennio l'Italia, quella delle villette in Brianza, dei centri commerciali di Biella, delle case a schiera di Pordenone, dei condomini di Mirandola, quell'immensa periferia italiana dove l'illuminismo e il progressismo delle classi borghesi hanno fatto bancarotta.⁶⁹

C'è voluto un po', ma quello sguardo infine è apparso: *L'ubicazione del bene* di Giorgio Falco. Proprio accostando questi due autori – fra loro distantissimi quanto a estrazione geografica (appunto) e tradizione letteraria, ma antitetici poi per attitudine: laddove Arminio individua i suoi paesi in un'infinita e dettagliatissima nomenclatura (e che nell'ultimo libro, *Terracarne*, si spinge sino a inserire vere e proprie carte geografiche),⁷⁰ Falco viceversa costruisce una contrada, Cortesforza, topograficamente quanto mai laconica e in ogni caso del tutto immaginaria, ancorché ricalcata sulla Lombardia "reale" – si vede come l'organizzazione di un paesaggio possa essere già il palinsesto della scrittura. In entrambi, a dispetto

68 Sintesi utilmente aggiornate dei dibattiti sul cosiddetto *spatial turn* sono nell'*Introduzione* di Flavio Sorrentino al reader da lui curato *Il senso dello spazio. Lo «spatial turn» nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando, Roma 2010, pp. 7-18, e nella *Geo-introduzione* di Federico Italiano al volume a cura sua e di M. Mastrorunzio, *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, prefazione di M. Quaini, Unicopli, Milano 2011, pp. 11-41. Più ampia e problematica la trattazione di G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008. Cfr. anche, almeno, l'introduzione di G. Alfano, *Occhio linea superficie. Dialettica dello sguardo e rappresentazione dello spazio in letteratura*, in Id., *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Liguori, Napoli 2010, pp. 1-55. Un segno macroscopico del passaggio epistemologico prodottosi in questi anni è poi ovviamente l'*Atlante della letteratura italiana* ideato e diretto – insieme a Sergio Luzzatto – da uno degli autori antologizzati, Gabriele Pedullà (sinora sono usciti, da Einaudi rispettivamente nel 2010 e nel 2011, due dei tre volumi previsti).

69 M. Belpoliti, *Il Sud che non c'è*, in «L'Espresso», 3 aprile 2003.

70 Non casuale dunque l'attenzione nei suoi confronti di quello che è il maggior geografo non solo italiano, Franco Farinelli, che ha recensito *Terracarne* (Mondadori, Milano 2011) sul numero 9 di «alfalibri», marzo 2012.

delle differenze menzionate, il paesaggio non è più configurabile come “di città” o “di campagna”: due dimensioni che appartengono a una fase superata dell’insediamento umano. Siamo di fronte, invece, a uno «spazio sfinito» nel quale appunto i confini – che lo spazio identificano e connotano – si presentano indistinti, intermittenti, evanescenti. Uno spazio di “frazioni”, in senso urbanistico ovviamente, ma prima di tutto emotivo e psichico: una «geometria frattale di pietre, cemento e asfalto» – per dirla con Arminio – che mostra sempre più evidente «l’intima fragilità di tutte le cose». ⁷¹ Che due paesaggi così diversi, anzi fra loro quasi agli antipodi come quello di Arminio e quello di Falco, mostrino caratteristiche accostabili manifesta con chiarezza, spero, come sia di *modelli* spaziali – valga un’ultima volta il richiamo a Lotman – che qui si parla.

Già all’inizio del periodo coperto dall’antologia, *La città distratta* di Antonio Pascale ci aveva cominciato a familiarizzare con questo nuovo spazio – epitomizzato nella stazione di Villa Literno:

Per molti anni, la stazione di Villa Literno è stata una delle più tristi d’Italia, perché costituita da una fatiscente struttura adibita a locale per il pubblico, che sembra non confinare con nulla tranne che con il vuoto spazio cosmico: ed è inoltre una stazione preceduta, e soprattutto seguita, da binari che si intersecano scambiandosi le linee attraverso una serie altissima di ramificazioni, così che, se li guardi, perdi continuamente il punto di vista e con esso, se qui arrivi di mattina presto e sei ancora avvolto dal sonno, anche la cognizione della tua identità. La sensazione di sperdimento totale e definitivo è ampliata da un sentimento di tristezza, dovuto al fatto che la maggior parte dei treni fermi sui binari sono vagoni merci, e questi ultimi o sono marciti da tempo, oppure sono blindati e piombati perché contenenti materiali radioattivi; o ancora, si tratta di vagoni pieni di bellissime merci, nuove e luminose, e siccome questa è una stazione di transito, ti rendi conto con un languore improvviso che quelle merci sono in esposizione provvisoria, non sono cioè destinate a quel luogo, e mai apparterranno a te. ⁷²

Il nuovo spazio italiano non ha identità (non consente appartenenze) perché *sembra non confinare con nulla*, appunto. Ed è un luogo di transito (è esso stesso, cioè, un confine). Ma questa notazione si ridurrebbe a un interesse solo sociologico se riconducesse a una funzione meramente strumentale il testo. Se questo non fosse cioè, a ben vedere, *isotropico* allo spazio descritto: come ha notato Angelo Guglielmi, invece, è il testo stesso di Pascale che «cresce per cumulo e non per sviluppo». ⁷³ Così

71 F. Arminio, *Viaggio nel cratere*, Einaudi, Torino 2009³, pp. 38 e 29.

72 A. Pascale, *Ritorno alla città distratta*, Einaudi, Torino 2009³, p. 12.

73 A. Guglielmi, *Così nasce Gomorra. Tra il nulla e il caos la Caserta di Pascale*, in «l’Unità», 16 giugno 2009. Mutuo il concetto di “isotropismo” da F. Farinelli, *Geografia. Un’introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2004, p. 13 (dove designa «l’uguaglianza delle parti rispetto alla direzione»: una delle proprietà euclidee e cartesiane dell’estensione, insieme alla “continuità” e all’“omogeneità”).



come frammentarie e interstiziali si presentano le testualità di Falco e Arminio.

Ha un significato, pure, che un testo assai rappresentativo come *Occidente per principianti* di Nicola Lagioia rivisiti dichiaratamente la tradizione del Viaggio in Italia: in una frenetica accelerazione di percorsi che estremizza la dromomania dei suoi più immediati modelli (Arbasino e Busi) finendo per intenzionalmente frullare ogni luogo nella «Cartoonia collettiva» della postmodernità postrema. E non è neppure un caso che siano a loro volta ben rappresentati gli spazi di transito – i «non-luoghi», cioè, secondo un concetto di Marc Augé fortunato sino all'impronunciabilità: l'aeroporto di Gatwick del magnifico racconto di Leonardo Pica Ciamarra, gli allusivi aeroporti che puntuali sorvegliano le soglie dei romanzi di Andrea Bajani. E la stessa discesa all'Ade del Roberto Saviano di *Gomorra* non prende forse le mosse dal Porto di Napoli, vera e propria *Ianua Inferi* della globalizzazione?

Significativa la condizione del narratore forse più consapevole di questo lotto: Giorgio Vasta. Il quale, manco a farlo apposta, geograficamente ha disteso la propria esistenza fra due «estremi» d'Italia: Palermo e Torino. La Palermo del *Tempo materiale*, in questo senso, può essere a sua volta accostata alla Cortesforza dell'*Ubicazione del bene* di Falco. Due titoli entrambi ossimorici, pur valendosi di espressioni d'uso comune (o, nel caso di quello di Falco, burocratico-commerciale): segnalando l'intenzione risoluta di narrativamente *materializzare* ciò che per definizione non ha forma né sostanza (il Bene, il Tempo). Proprio a questo scopo è orientata la loro pratica di fornire coordinate fisiche, spietatamente materiali appunto, alla geografia mentale ed emotiva esplorata dai loro testi. Ma è nel successivo *Spaesamento* che, ancora una volta sin dal titolo, Vasta ci presenta il più sintomatico dei paradossi: il luogo che ci si presenta come *davvero* estraneo, infatti, è quello dell'origine (la città lasciata nell'adolescenza che si scopre, dal «tempo materiale», profondamente trasformata): il luogo dove splende «l'indistinzione», via specificamente italiana all'«autodistruzione».

È precisamente la nostra identità – il senso di più o meno fiera, più o meno vergognosa appartenenza che proviamo nel dirci italiani, nel pensare «casa nostra» questo Paese – che la letteratura ci mostra nel suo carattere perturbante: proprio come nel gioco etimologico dell'*Unheimlich* freudiano, naturalmente. Quella dello straniamento – sappiamo almeno dai tempi dei formalisti russi – è la via maestra al fine di *vedere* davvero, *ri-conoscere* quello che da sempre abbiamo sotto gli occhi. Ed è appunto per questo, prima che per la ancora assai relativa capacità di morfosintatticamente mobilitare la nostra lingua letteraria, che risultano preziose le cosiddette «scritture migranti» nell'antologia rappresentate da Ornella Vorpsi. Ha insegnato Francesco Orlando che «*il nativo capisce meglio la*

propria realtà a contatto con l'estraneo» (sino al punto di «suggerire un'affermazione sintetica ancora più compromettente, ai danni della sostanza nazionale: *l'estraneo capisce la realtà del nativo meglio di lui*»):⁷⁴ nella condizione paradigmatica del Persiano delle *Lettres* di Montesquieu. Ecco, lo sguardo obliquo di Vorpsi ci rivela a noi stessi nel momento in cui a se stessa rivela un'identità (quella dell'Albania da cui proviene) che il suo percorso da tempo ha messo in discussione. Come ha dichiarato, scrivere in una lingua straniera le dà la «distanza» – misurata da una geografia che non è solo quella “reale”, com'è ovvio – di cui ha bisogno.⁷⁵

Ed è per questo che finiscono per interpretare realtà meno stereotipate, e dunque meno comode da maneggiare, proprio quei testi che letteralmente *alienano* lo spazio e il tempo dell'Italia. S'è già detto della «Underwater» delle *Sirene* di Laura Pugno – ma a ben vedere non così diversa, in tal senso, è la funzione della Romania e della Russia dolentemente percorse da Andrea Bajani, della Jugoslavia delirante di Babsi Jones, della stessa Emilia trasportata nella Russia d'invenzione del «continente Chlebnikov» dal Paolo Nori di *Pancetta*.

Ma l'autore che con più minuziosa coerenza si è comportato in questo modo, sin dall'inizio della propria parabola, è senz'altro Tommaso Pincio: naturalmente a partire dalla scelta di prendere per sé un nome *alienato* dalla storia della letteratura (nonché, insieme, dalla geografia più intimamente autobiografica). La «Neu-Berlin» in cui s'inscena la *quête* di *M.* inaugura “ufficialmente” il tempo presente della nostra narrativa (dove l'aggettivo possessivo ha insite tutte le virgolette del caso) almeno quanto il subito seguente *Spazio finito*, come vedremo, ne fonda lo spazio paradossale.

4.

Sopravvivono i cannocchiali a gettone, creature la cui presenza stupisce quanto le bilance incatenate ai pali dei lungomari, sui marciapiedi, in compagnia dei vasi di cemento accanto alle strisce blu dei parcheggi [...]. Bilance e cannocchiali sono avanzi del tempo in cui era facile parcheggiare davanti a qualcosa. Adesso parcheggiamo la macchina nell'infinito più distante, in una anonima viuzza laterale forse ancora gratis, sfidiamo il cartello che vieta il parcheggio ai non residenti, posteggiamo con la preoccupazione di essere puniti [...] L'aria arriva dal basso, noi siamo a disagio nel restare fermi, disabituati a quella ariosità gratuita, così andiamo verso uno dei cannocchiali che, come molte altre cose, per avere senso ha bisogno dell'energia di una moneta. [...]

Prima di inserire la moneta, appoggiamo le mani al ferro della ringhiera

74 F. Orlando, *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 18.

75 Cfr. L. Franchini, *Se scrivere è danzare dentro le lingue...*, intervista a Ornella Vorpsi, in «L'Adige», 26 marzo 2008.



ancora accaldata, guardiamo quello che c'è in basso senza il filtro del cannocchiale, come per ripassare e selezionare ciò che tra poco dovremmo mettere a fuoco, evidenziare, rendere indimenticabile in rapporto al tempo assegnatoci dalla quantità di denaro inserito.

Immaginiamo la fabbrica lontana nel tempo, gli operai hanno assemblato tutti i pezzi. L'azienda produttrice avrà verificato il meccanismo di rotazione, assegnando gradi stabiliti, la messa a fuoco, la lente. [...] Ci guardiamo intorno, per accertarci che nessuno sia alle nostre spalle, ci sentiamo minacciabili, gli occhi e il resto del corpo dentro l'oculare. Infiliamo la moneta, cade con un tuffo lungo nel buio del ventre ferroso, come se dentro non ci fosse nessun'altra moneta: la moneta che ci farà vedere per tre minuti. Cosa posso vedere in tre minuti? Tre minuti, in molti processi produttivi, è ciò che determina una cosa buona, utile, che ha senso, da una cosa cattiva, inutile, priva di senso. Ci interessa la produttività del nostro guardare, raggiungere un obiettivo qualsiasi e in fretta. La velocità di guardare, di attraversare il paesaggio. Il paesaggio è la quantità di tempo utilizzato per l'attraversamento. [...]

Ma non riusciamo a vedere niente, il territorio assoggettato si contrae dentro lo sguardo, l'usura di noi stessi, di ogni istante che ricade più stravolto dentro noi. Guardare attraverso la lente rende le cose più sfuggenti, pensavamo di vedere la linearità delle cose, la traccia di un senso celato, finalmente ingrandito, leggibile nel caos quotidiano, eppure non vediamo. Diventiamo anche ansiosi, il tempo passa e non stiamo guardando niente, tanto meno qualcosa di memorabile, un'esperienza.

Poi focalizziamo qualcosa, proprio pochi istanti prima della fine del tempo, non sappiamo esattamente cosa sia. Usciamo dalla visione dentro l'oculare, massaggiamo la palpebra destra, sollecitata. In questa piccola operazione perdiamo alcuni secondi. Ci avviciniamo storditi alla ringhiera, per recuperare quella cosa, ma non sappiamo dove sia. [...]

Restiamo a tre metri dal cannocchiale, incerti se investire un'altra moneta o accontentarci dell'ennesima conferma sull'indeterminatezza del mondo. Allora ritorniamo alla nostra utilitaria. Siamo già altrove. Immaginiamo l'uomo che passa ogni lunedì mattina, apre la pancia del cannocchiale per raccogliere le monete. Se fossimo diversi da come siamo, ci piacerebbe pensare che, oltre ai soldi, l'uomo possa raccogliere anche i nostri minuti di immagini guardate, per metterle nel retro del furgone e portarle nel mondo. Ma noi non siamo così. Ci basta vedere l'uomo fermo, al semaforo, mentre impreca, dice qualcosa, un'invocazione o una bestemmia che non udiamo, l'uomo ha i finestrini chiusi, serrato nell'aria condizionata del furgone, tace, e allora sentiamo una voce che nemmeno ci parla, è precedente alla parola, all'immagine: strano essere qui, adesso.⁷⁶

«Essere qui, adesso». L'allegoria sulla quale si apre *Un altro ancora*, uno dei segmenti narrativi dell'*Ubicazione del bene* di Giorgio Falco, esemplifica

76 G. Falco, *Un altro ancora*, in Id., *L'ubicazione del bene*, Einaudi, Torino 2009, pp. 115-119.

a meraviglia la concretezza con cui il trattamento degli spazi altri, nei nostri migliori narratori, condensa in un «tempo materiale» quella maledetta, forse salvifica *indeterminatezza del mondo*. Il cannocchiale a gettone, scrostato ruvido antigrazioso, si rivela un vero e proprio accumulatore di tempo – come altri oggetti sui quali si fissa catatonico lo sguardo del narratore nell’*Ubicazione del bene* – proprio in quanto avvicina lo spazio lontano e allontana quello prossimo. Riesuma il passato in cui materialmente degli operai lo hanno costruito, prefigura il futuro in cui un altro lavoratore gli «aprirà la pancia per raccogliere le monete». Quella prima persona plurale – così inseguita, così sofferta (penso altresì allo strazio perfettamente quieto di Gherardo Bortolotti, nelle sue *Tecniche di basso livello*) – si rende pronunciabile, sia pure solo per un istante, proprio in questo controttempo, in questa piega, in questo nodo di temporalità fra loro intrecciate e sovrapposte. Che però dura poco, poco davvero. Appena tre minuti: un tempo così «materiale» che si deve misurare in denaro – un denaro a sua volta così tangibile, pesante, grave. Come il tempo del lavoro, come quello della scrittura, come la nostra vita.

Lo si diceva: in letteratura, e non solo in letteratura del resto, lo spazio è una forma del tempo. Anche il tempo infatti, nei nostri narratori, è un *tempo altro*. Il passato dell’Italia “di piombo”, dopo tanti tentativi velleitari e frustranti, riesce finalmente a trovare il suo narratore in Luca Rastello proprio grazie alla sua intuizione di capovolgerne la prospettiva temporale: la memoria individuale e collettiva è trattata come uno dei romanzi di fantascienza letti allora,⁷⁷ cioè come l’archeologia di un futuro mai realizzato (infatti il suo romanzo tutto a rovescio s’intitola *Piove all’insù*). La prima persona plurale, stavolta, ha un sapore sarcastico: «siamo noi la sostanza del futuro comando» – e infatti l’unico «futuro di chi resta» è «uno specchio andato in pezzi».⁷⁸ (Ma una vera e propria archeologia di quel tempo, e insieme della prospettiva futura dalla quale lo si contempla, è la sostanza di tutto quel testo mirabile e impossibile che è *Quelle cose scomparse, parole* di Giuseppe Samonà.)

Se il futuro di Giorgio Falco si rivela in realtà, alla maniera di J.G. Ballard, un “presente intensificato” – accelerato e insieme bloccato, cristallizzato –, quello messo in scena da Laura Pugno in *Sirene* è addirittura un tempo primordiale: archetipico e preistorico come ogni volta, kubrickianamente, l’alba di un nuovo mondo. Un mondo spianato ad alzo Zero. E così è, pure, nell’Italia bidimensionale – un’Italia non tanto “in miniatura” quanto schiacciata in decalcomania – di *Occidente per principianti*, allorché al protagonista di Lagioia tocca rinvenire «la stele di Rosetta del

77 Si pensi già a quello che è forse il più bel racconto pubblicato negli anni Novanta: M. Mari, *Le copertine di Urania*, in Id., *Tu, sanguinosa infanzia* [1997], Einaudi, Torino 2009², pp. 19-31.

78 L. Rastello, *Piove all’insù*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 156.

suo tempo». Cioè appunto degli anni Zero (se faccio bene i conti anzi – concludendosi il tempo *fictum* del romanzo nell'estate del 2001 – siamo, a questo punto, esattamente al loro inizio):

Il fatto di scrivere articoli di valore pressoché identico allo Ø (*zero*), unito alla volatilizzazione di ogni responsabilità che la mancanza della sua firma gli comporta (*zero*), incorniciato in un bonifico bancario che, come sa chiunque si occupi di economia, non sposta di una virgola la struttura dell'universo se non a fini telematici (*zero*), questa trinità rovesciata (*zero*) (*zero*) (*zero*), questo super-nihil che adesso regola le sue giornate non ha qualcosa a che vedere con il totale oblio di sé vagheggiato da mistici, filosofi e fuoriusciti di ogni chiesa? Non è l'ultimo ritrovato in fatto di teologia negativa? Non lo porta su un vertiginoso punto di fuga dove il frutto della conoscenza si rivela per il fatto del suo totale dissolvimento? E soprattutto, non colloca il povero dottore in giurisprudenza nell'anticamera della schizofrenia (uno studiolo in via Caserta cosparso di cartacce e toner in via di esaurimento)?⁷⁹

La terra
della prosa

Ma tutti questi paradossi spaziotemporali si riassumono in quello che li compendia e li anticipa (ovviamente) tutti in una volta: che si trova nello *Spazio sfinito*, ancora, di Tommaso Pincio. I personaggi di questa *rêverie* – ambientata nell'archeologia futura di «anni Cinquanta ideali eterni» – sono prelevati dall'immaginario collettivo di quel tempo cristallizzato: Neal Cassady s'è innamorato di Marilyn Monroe (in realtà c'è stato uno scambio di persona decisivo, ma lasciamo perdere) però Marilyn, come si sa, ha sposato Arthur Miller. Quello che invece non sapevamo è che la celebre coppia vive nella non meno celebre Casa sulla cascata disegnata da Frank Lloyd Wright. In qualche modo venuto in possesso di un numero che crede telefonico, Cassady lo chiama ripetutamente. Il telefono squilla, a vuoto, per tre capitoli. Tre capitoli in cui non succede nient'altro. Ma tutto, in Pincio, è destinato a sparire. E infatti anche quel “poco”, narrativamente parlando, subito dopo si smaterializza. Il capitolo 43 al posto di parole riporta un'immagine, la fotografia di una cascata. Infine il cap. 44 consiste di una pagina completamente bianca.⁸⁰ La foto che costituisce il cap. 43 riprende il Bear Run, la cascata sulla quale verrà poi costruita la famosa Casa: una normalissima fotografia, forse scattata nel corso di un sopralluogo dagli architetti chiamati a realizzare i disegni di Wright. È naturale: prima della casa c'era solo la cascata. Però per la nostra immaginazione, per la nostra memoria, questo è il luogo di un' *assenza*. Di una nostalgia paradossale e, insieme, tangibilissima.⁸¹

79 N. Lagioia, *Occidente per principianti*, Einaudi, Torino 2004, p. 79.

80 Cfr. T. Pincio, *Lo spazio sfinito*, Fanucci, Roma 2000, pp. 138-145.

81 Per un ulteriore commento a questo brano rinvio a *Nostalgia, ovvero l'invenzione del passato. Michele Mari e Tommaso Pincio a colloquio con Andrea Cortellessa*, in *La narrativa italiana d'oggi/II*, «L'Illuminista», numero monografico a cura di W. Pedullà, II, 6, 2003, pp. 185-211.

Non riesco a pensare a nessuna pagina che, meglio di questa, rappresenti cos'abbia voluto dire aver vissuto questo solidissimo, interminabile paradosso che sono stati gli Anni Zero. Una pagina pubblicata, appunto, nel 2000. Col gusto per la simmetria e la circolarità che lo contraddistingue, Pincio ha oltretutto voluto ripubblicarla nel 2010: come a incorniciare simbolicamente, col suo Vuoto, l'intero decennio trascorso. Il migliore commento, nell'occasione, lo ha fatto uno degli autori più notevoli fra quelli vistisi così proditoriamente accerchiati: Giorgio Vasta. Il quale ha usato il testo di Pincio per descrivere il «trauma» (proprio così), e insieme la «grande occasione», che ha rappresentato quel momento in cui «all'immaginazione degli scrittori italiani è accaduto qualcosa, un sottomovimento tellurico, una contorsione capace di riformare l'idea di romanzo mettendo in chiaro che la disgregazione non era più soltanto *del* tempo di cui si faceva esperienza ma anche – e soprattutto – *dentro* i diversi singoli sguardi letterari»: il collassare su se stesso, cioè, di quelle poetiche postmoderniste che già avevano sovrapposto e mescolato e mescolato tutto il mescidabile. L'implodere centripeto della Tradizione, delle tradizioni, aveva prodotto una sorta di Big Bang rovesciato.

Ed è proprio questa – sovrapponendo perfettamente il proprio destino personale al tempo in cui gli è toccato viverlo – l'immagine evocata alla fine dell'ultimo libro di Pincio: il libro che, uscito nel 2011, di fatto inaugura il nuovo decennio (di nuovo circolarmente, ovvio: nel nome del Marcel Duchamp sul quale aveva aperto l'opera prima, *M.*, all'ombra di un «Grossen Glass»), *Hotel a zero stelle*. Ispirato dalla frase-epitaffio di Duchamp, appunto, «d'altronde sono sempre gli altri che muoiono», e invitato dal gallerista romano Fabio Sargentini a scrivere il proprio, di epitaffio – insieme a tanti altri personaggi – su un muro della storica galleria L'Attico, Pincio vi disegna una quantità di volti di persone famose e persone anonime, «simboli, immagini, cose». Sargentini gli chiede cosa stia disegnando, e lui risponde: «È la mia vita». Poi, al momento della performance, col carboncino in mano Pincio prende la parola:

«Devo dire qualcosa prima di scrivere l'epitaffio», esordii. «Qualcosa a proposito di questa parete. Immagino conosciate tutti la storia per cui, in procinto di morte, si rivedrebbe in pochi secondi la vita che si è vissuta. Anni e anni di cose fatte e persone che si susseguono in un film velocissimo. Non so quanto ci sia di vero, ma quello che vedete disegnato sulla parete non è un film. È la mia vita, questo sì. Ci sono cose che ho fatto e persone che ho conosciuto, ma anziché ripensarla alla maniera di un film, l'ho disegnata come un Big Bang. Al centro, nel cuore dell'esplosione, i ricordi sono ammassati uno sull'altro. Andando verso la periferia, si fanno invece più rarefatti. Procedono alla deriva, sempre più solitari, come pare succeda ai corpi celesti in questo universo in perenne espansione. È il modo in cui penso il tempo e la morte. Fatico a credere che lo scorrere degli anni sia

un procedere in un'unica direzione, una freccia scoccata dall'arco del passato e protesa in avanti, verso il futuro. Credo piuttosto che il tempo sia simile a una grande esplosione. E come avviene in una grande esplosione, noi siamo sospinti all'indietro, ognuno per la propria deriva. Credo anche che frasi come *Se n'è andato, Ci ha lasciato, Non c'è più, È scomparso*, siano sbagliate, perché aveva ragione Duchamp: sono sempre gli altri che muoiono. Agli occhi del defunto, chi davvero non c'è più siamo noi. Siamo noi ad andarcene. Siamo noi quelli che scompaiono. Quella che vedete disegnata sul muro è dunque la mia vita che scompare, i ricordi scagliati in mille direzioni diverse; è il modo in cui immagino la morte. Non so cosa ne sarà di me in quel momento, ma so cosa sarà di voi: non ci sarete più, ve ne andrete, mi lascerete, scomparirete. Non per sempre, spero. Perciò, in nome di questa speranza, le mie ultime parole, più che un epitaffio, sono un saluto in forma di monito. Sono le parole che si direbbero a un amico nell'imminenza di un lungo viaggio o di un trasferimento. Parole del tipo: "Mi raccomando, fatti sentire. Non fare al solito tuo, mascalzone, non sparire"».

E sulla parete scrive appunto, a caratteri cubitali, la frase «NON SPARITE»,⁸²

Col 2000, all'apparire dello *Spazio sfinito* – dice Vasta *arrivato subito dopo* –, «prendere atto della natura dispersa ed entropica della propria immaginazione è diventato imprescindibile». E insomma, davvero quello *sfinito* era stato

un libro in grado di ricapitolare il futuro nel momento in cui il futuro cominciava, un libro che ha intuito che quando tutto è sfinito non resta altro da fare che accettare la dispersione, accoglierla, scrivere nella dispersione. Raccontare il cielo, le contrazioni e i riverberi, gli spasmi le increspature i vortici. Essere narratori cosmologici, dare coerenza all'incoerenza.⁸³

Gli Anni Zero sono stati quelli, in altri termini, di una ridefinizione della tradizione. Di una sua dispersione. O meglio: di un suo – davvero traumatico, allora – *reset*. Emblematico l'episodio (sintomaticamente raccontato da ben due degli autori antologizzati: Emanuele Trevi ed Eugenio Baroncelli)⁸⁴ in cui il capolavoro della narrativa italiana moderna, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* – in occasione di una qualche mass-promozione giornalistica – inopinatamente finisce distribuito in edicola. Come un Ufo, o un monolite lunare, che d'un tratto atterri nello spazio della quotidianità più distratta e casuale. Alla fine degli anni Novanta, in

82 T. Pincio, *Hotel a zero stelle*, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 228-229.

83 G. Vasta, *Da Tommaso Pincio variazioni sul Vuoto*, in «il manifesto», 7 gennaio 2011.

84 Cfr. E. Trevi, *Via Merulana reloaded e altri luoghi scritti di Roma*, in *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*, a cura di N. Lagioia e Ch. Raimo, minimum fax, Roma 2004, pp. 146-150; E. Baroncelli, *Carlo Emilio Gadda, hidalgo finito nelle edicole*, in Id., *Outfolio. Storiette scivolote dal quaderno durante un trasloco*, Manni, Lecce 2005, p. 152.

quella che poteva apparire l'alba del postmodernismo italiano più aggressivo e graffiante (ed era, invece, il suo tramonto),⁸⁵ al lancio cioè dei "Cannibali", il loro frizzantissimo inventore Severino Cesari poteva citare appunto Gadda come unico «nonno o bisnonno» possibile, entro il Novecento italiano: ma, beninteso, «accanto a Totò e Jacovitti».⁸⁶ Una *mésalliance* che mi colpì, allora, con un sentimento indefinibile. Passato da allora un decennio, il fatto che Gadda accanto a Jacovitti ci sia finito davvero – alla lettera – è segno che un ciclo, definitivamente, s'è chiuso. Ma il momento in cui qualcosa finisce è anche quello in cui comincia qualcos'altro.

È vero, quelli che sono appena finiti – a differenza del decennio precedente – sono stati anni privi di "tendenza". Ma non credo che questo debba abbatteci. I tempi troppo "tendenziosi", come senza dubbio sono stati gli anni Novanta – onnifagocitanti, bulimici, davvero Cannibali –, sono quelli che, avrebbe detto proprio Gadda, «tendono al loro fine». Quelli troppo facili da definire sono anni che stanno appunto finendo. Tempi tardi, centripeti, che vanno a chiudere. I tempi iniziali, quelli che aprono, sono al contrario centrifughi: tempi in cui i percorsi si devono ancora precisare, le urgenze circolano allo stato latente. In ogni ciclo storico c'è un tempo della sistole e uno della diastole. E in questi anni, seguiti alla compressione e all'implosione, davvero abbiamo assistito a una dispersione. Alla fase cioè del primo rilascio: espansione e deriva, senza direzione apparente, dei materiali più vari ed eteroclitici.

Leggendo il primo libro di Christian Raimo, dall'attitudine «ipermanieristica» e «(multi)culturale», un protagonista occulto – anima senziente, sentinella segreta – di tutti questi anni, Tommaso Ottonieri, evocava una generazione ulteriore rispetto a quelle impersonate da Vulcano per le prime avanguardie, e da Nettuno per le seconde.⁸⁷ La prima cioè dei «nati sullo schermo» – con la televisione come seconda natura, la Rete come finestra sul mondo. In effetti, di lì a qualche anno, avrebbero cominciato a circolare i primi testi che in Rete materialmente erano nati: da Francesco Pecoraro a Babsi Jones, sino all'imprevedibile *exploit* di Roberto Saviano. Ecco, quella per lui si poteva definire (giocando sull'Età vaticinata dai fricchettoni New Age) la «Generazione-Acquario»: «che sa di muoversi come in uno schermo, sa che ciò che vede è filtrato da teorie di schermi», ma che ciò nonostante «prova a rappresentare la sfiducia stessa in ciò che

85 Di quell'illusione è documento il mio *Gaddismo mediato. "Funzioni Gadda" negli ultimi dieci anni di narrativa italiana*, in «allegoria», X, 28, 1998, pp. 41-78.

86 S. Cesari, *Narratori dell'eccesso*, in *Narrative invaders!*, a cura di N. Balestrini e R. Barilli, «La bestia», I (unico numero uscito), Costa & Nolan, Genova 1997, p. 35.

87 Secondo una nota formulazione di Umberto Eco, *La generazione di Nettuno*, in *Gruppo 63*, Feltrinelli, Milano 1964, pp. 413-414 (e cfr. le ricapitolazioni dello stesso in *Il Gruppo 63, lo sperimentalismo e l'avanguardia* [1984], in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, pp. 93-104; *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo* [2005], in Id., *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Bompiani, Milano 2011, pp. 137-168).



è rappresentazione, rappresentandolo (e rappresentandosi) in tutte le sue inesplorate possibilità cognitive». ⁸⁸

In effetti la figura dell'acquario è stata evocata, in questi anni, sia dagli autori che dai loro lettori. Ma non esattamente, direi, con la plastica euforia dell'Ottonieri di allora (che l'Ottonieri di oggi difficilmente, credo, sarebbe disposto a replicare). Non è un caso che usi proprio i pesci nell'acquario l'allegoria più micidiale dell'intera antologia, quella di Giorgio Falco. Una riunione di lavoro fra manager, la sera a casa di uno di loro, si conclude come d'abitudine con un innocente gioco di società. Duelli fra «pesci siamesi combattenti» sui quali i colleghi scommettono: «non puntiamo soldi, con i combattimenti dei nostri pesci acquistiamo chiarezza nei rapporti lavorativi»:

Eccolo, bellissimo, finalmente Oscar, contro i pesci siamesi combattenti di Stefanato, Bovisio e Montesi, eccolo fortissimo nell'increspatura dell'acqua, Oscar aggancia e morde come una ventosa le bocche degli altri, le pinne, le branchie, Oscar s'inabissa poi risale, la violenza ha il sottile risucchio dell'acqua. Peccato l'acquario sia grande, cinquecento litri lordi sono troppi per il mio Oscar, in un acquario da cinquantacinque litri farebbe una strage, qui i feriti si nascondono nelle cavità oscure del paesaggio. [...]

Stasera ho il carisma di un nuovo dirigente. Bevo mezzo bicchiere di vino con lentezza, vado al cesso del piano di sopra, piscio nel lavandino, in modo che il getto finisca proprio sul miscelatore.

Salutiamo Stefanato. Bovisio e Montesi si chiameranno di sicuro, parleranno lungo la strada, mentre tornano a casa. Seduto nella mia macchina, le luci della casa di Stefanato sembrano meno accese dell'inizio, le rane parlano oltre la muraglia di nero che appesantisce il cielo sopra i fari spenti del campo sportivo. Chiudo la mia portiera sbatacchiandola sul resto della carrozzeria con un abbraccio forte, amorevole, un tonfo avvolgente serra il mondo fuori. Metto la vaschetta di Oscar nell'intimità laterale del cruscotto. Oscar, dopo una breve sosta di ambientamento, si agita ancora, scambia se stesso per un altro pesce, gli infiniti pesci moltiplicati nella vaschetta, i riflessi del mio parabrezza. ⁸⁹

A me però l'immagine dell'acquario evoca immancabilmente la stessa scena: quella all'Acquario di San Francisco in *The Lady from Shanghai* di Orson Welles, 1948. La seduzione assoluta è quella che si consuma all'ombra di questi esseri enigmatici che, lenti e inesorabili, nuotano nello schermo. Qualcosa di alieno, forse mostruoso, certo suggestivo sino all'ipnosi.

Questi esseri ricchi e strani che occhieggiamo, che ci occhieggiano febbrili: mentre con testarda ingenuità – dall'altra parte dello schermo, da questa parte della pagina – vanamente tentiamo, noi, di esistere ancora.

I libri migliori sono sempre quelli a venire.

88 T. Ottonieri, *Un po' di «latte» a rappresentare i nuovi linguaggi*, in «Carta», 13-19 dicembre 2001.

89 G. Falco, *Oscar*, in Id., *L'ubicazione del bene*, cit., pp. 59-60.

Autori e testi antologizzati in *Narratori degli Anni Zero. Gli esordienti del primo decennio*, a cura di A. Cortellesa, prefazione di W. Pedullà, in «L'illuminista», 31-32-33, 2011, in ordine di *floruit* dal 1999 al 2010.⁹⁰

TOMMASO PINCIO

M., Cronopio, Napoli 1999.

Lo spazio sfinito, Fanucci, Roma 2000; minimum fax, Roma 2010².

Un amore dell'altro mondo, Einaudi, Torino 2002.

Hotel a zero stelle. Inferni e paradisi di uno scrittore senza fissa dimora, Laterza, Roma-Bari 2011.

PAOLO NORI

Bassotuba non c'è, DeriveApprodi, Roma 1999; Feltrinelli, Milano 2009³.

Diavoli, Einaudi, Torino 2001.

Pancetta, Feltrinelli, Milano 2004.

UGO CORNIA

Sulla felicità a oltranza, Sellerio, Palermo 1999.

Sulle tristezze e i ragionamenti, Quodlibet, Macerata 2008.

Operette ipotetiche, Quodlibet, Macerata 2010.

ANTONIO PASCALE

La città distratta, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 1999; col titolo *Ritorno alla città distratta*, Einaudi, Torino 2009³.

FRANCESCO PERMUNIAN

Cronaca di un servo felice, Meridiano Zero, Padova 1999.

Dalla stiva di una nave blasfema, Diabasis, Reggio Emilia 2009.

La Casa del Sollievo Mentale, Nutrimenti, Roma 2011.

NICOLA LAGIOIA

Occidente per principianti, Einaudi, Torino 2004.

CHRISTIAN RAIMO

Dov'eri tu quando le stelle del mattino gioivano in coro?, minimum fax, Roma 2004.

LEONARDO PICA CIAMARRA

Ad avere occhi per vedere, minimum fax, Roma 2002.

Nell'aeroporto di Gatwick, in *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*, a cura di N. Lagioia e Ch. Raimo, minimum fax, Roma 2004.

LAURA PUGNO

Sleepwalking. Tredici racconti visionari, Sironi, Milano 2002.

Sirene, Einaudi, Torino 2007.

FRANCO ARMINIO

Viaggio nel cratere, Sironi, Milano 2003.

Circo dell'ipocondria, Le Lettere, Firenze 2006.

Vento forte tra Lacedonia e Candela. Esercizi di paesologia, Laterza, Roma-Bari 2008.

Neveica e ho le prove. Cronache dal paese della cicuta, Laterza, Roma-Bari 2009.

Cartoline dai morti, nottetempo, Roma 2010.

90 Di Gherardo Bortolotti, autore da me considerato a tutti gli effetti un narratore, non si sono ripetuti fisicamente i testi presenti nell'antologia "gemella", *Poeti degli Anni Zero*, curata da Vincenzo Ostuni per la stessa rivista (numero 30, settembre-dicembre 2010; poi in volume: Ponte Sisto, Roma 2011 pp. 71-86), ma io lo considero a tutti gli effetti parte della mia.

PAOLO MORELLI

Er Ciuanghezù (ner paese der Gnente), nottetempo, Roma 2004.
Il trasloco, nottetempo, Roma 2010.

EMANUELE TREVI

I cani del nulla. Una storia vera, Torino, Einaudi 2003.
Via Merulana reloaded e altri luoghi scritti di Roma, in *La qualità dell'aria*, cit.
Senza verso. Un'estate a Roma, Laterza, Roma-Bari 2004.

GIORGIO FALCO

L'ubicazione del bene, Einaudi, Torino 2009.
Il cinquantesimo uomo, in *Anteprima nazionale*, a cura di G. Vasta, minimum fax,
 Roma 2009.
La compagnia del corpo, Palermo 2011.

GIUSEPPE A. SAMONÀ

Quelle cose scomparse, parole, Ilisso, Nuoro 2004.

EUGENIO BARONCELLI

Outfolio. Storiette scivolte dal quaderno durante un trasloco, Manni, Lecce 2005.
Libro di candele. 267 vite in due o tre pose, Sellerio, Palermo 2008.
Mosche d'inverno. 271 morti in due o tre pose, Sellerio, Palermo 2010.

ORNELA VORPSI

Vetri rosa, nottetempo, Roma 2006.

LUCA RICCI

L'amore e altre forme d'odio, Einaudi, Torino 2006.
La persecuzione del rigorista, Einaudi, Torino 2008.
La prima bugia, in «Nazione indiana», 6 gennaio 2009.

LUCA RASTELLO

Piove all'insù, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

ROBERTO SAVIANO

Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra, Mondadori, Milano 2006.

BABSI JONES

Sappiano le mie parole di sangue, Rizzoli, Milano 2007.

ANDREA BAJANI

Se consideri le colpe, Einaudi, Torino 2007.
Ogni promessa, Einaudi, Torino 2010.

FRANCESCO PECORARO

Dove credi di andare, Mondadori, Milano 2007.
Questa e altre preistorie, Le Lettere, Firenze 2008.

GIORGIO VASTA

Il tempo materiale, minimum fax, Roma 2008.
Spaesamento, Laterza, Roma-Bari 2010.

GABRIELE PEDULLÀ

Lo spagnolo senza sforzo, Einaudi, Torino 2009.

GILDA POLICASTRO

La famiglia felice, Edizioni d'If, Napoli 2010.
Il farmaco, Fandango, Roma 2010.