



Enthymema XXVIII 2021

## La costellazione del 'new Italian weird' tra letteratura estrema e ipermodernità

Marta Rosso

Università Ca' Foscari Venezia

**Abstract** – Il contributo ricostruisce la costellazione della narrativa italiana contemporanea più 'strana', soprannominata 'new Italian weird' nel dibattito on line che ha accompagnato il fenomeno editoriale tra il 2016 e il 2018, e la raffronta con i suoi corrispettivi negli Stati Uniti e in Europa per ragionare su come e perché i sistemi letterari si trasformano nel tempo. Una lettura semiologica e polisistemica ha permesso di ricondurre le modalità di questo recente sentire letterario a una più ampia condizione della contemporaneità, il cui carattere esasperato è stato definito anche in termini di ipermodernità e che oggi sembrerebbe implicare una sempre maggiore ibridazione tra i generi del romanzo. A caratterizzare questa nuova forma di letteratura, a suo modo estrema, è il ricorso al 'weird', qui inteso non come genere a sé ma come dispositivo 'obliquo', impiegato per aprire nuove prospettive e per oltrepassare gli stretti confini e le limitate possibilità di senso del reale.

**Parole chiave** – New Italian weird; Letteratura italiana contemporanea; Teoria della letteratura; Semiologia; Ipermodernità.

**Abstract** – This paper reconstructs the constellation of the 'strangest' contemporary Italian literature, named 'new Italian weird' in the on-line debate that accompanied the publishing phenomenon from 2016 to 2018, and compares it with its counterparts in the States United and in Europe to reflect upon how and why literary systems change over time. A semiotic and polysystemic approach has made it possible to trace the modalities of this recent literary feeling back to the wider condition of contemporaneity, whose exasperated features have been defined also in terms of hypermodernity and which today seems to imply an always growing hybridization between the genres of the novel. An element which characterizes this form of extreme literature is the use of the weird, here understood not as a genre in itself, but as an 'oblique' device, employed to open up new perspectives and to go beyond the limited possibilities of meaning of reality.

**Keywords** – New Italian Weird; Contemporary Italian Literature; Theory of Literature; Semiotics; Hypermodernity.

Rosso, Marta. "La costellazione del 'new Italian weird' tra letteratura estrema e ipermodernità". *Enthymema*, n. XXVIII, 2021, pp. 204-230.

<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/14409>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License  
ISSN 2037-2426

# La costellazione del 'new Italian weird' tra letteratura estrema e ipermodernità

Marta Rosso

Università Ca' Foscari Venezia

## 1. Introduzione

Alcuni anni sono passati da quando si è parlato di 'new Italian weird' sulle riviste letterarie online. Inevitabile ricollegare la definizione, emersa nel 2016 e discussa fino al 2018, al dibattito sul 'new Italian epic' del decennio precedente: dell'aprile 2008 è infatti il memorandum in cui il collettivo di scrittori Wu Ming 1 evidenziava una nuova direzione rintracciabile in alcuni romanzi pubblicati a partire dal 1993, nei quali, superata la sbornia postmoderna, si dava forma a una nuova epica<sup>1</sup> contemporanea. Che si trattasse di ambientazioni storiche o ucroniche, tale narrativa metastorica veniva caratterizzata da un ancoramento alla realtà, motivato dal rifiuto del «tono distaccato e gelidamente ironico da *pastiche* postmodernista» (Wu Ming 1, «Premessa alla versione 2.0 di *New Italian Epic*») e dalla volontà di tornare a parlare – anche e soprattutto allegoricamente – del presente e della memoria collettiva; a tale teorizzazione di un ritorno al reale ha fatto seguito tuttavia un'inclinazione ben diversa. Gli 'oggetti narrativi non identificati' del NIE hanno lasciato spazio a qualcos'altro, la sperimentazione tra le fonti e i media è venuta meno a favore di un forzamento dei generi letterari di matrice diversa: i romanzi ascritti alla recentissima direzione del NIW, sebbene anch'essi espressione di un sentire contemporaneo, recidono i legami con la realtà storica per dare forma, al contrario, a un'alterità sempre più pervasiva.

Il presente articolo si occupa dunque di ricostruire la costellazione della letteratura italiana più 'strana', di catalogarne i fatti, le tappe, i tasselli e di definire un possibile corpus non soltanto di romanzi, ma anche di case editrici e di singole voci attraverso cui tale fenomeno editoriale ha potuto prendere vita, non da ultimo per mezzo del dialogo instauratosi on line. La ricostruzione prende le mosse dall'origine del termine 'new weird', ovvero dalla letteratura weird che nel corso del Novecento si è riunita attorno alla rivista statunitense *Weird Tales*, fino ad arrivare negli anni Zero al tentativo di rinnovare il genere; in seguito si volgerà lo sguardo all'Europa, in particolare ad alcuni autori la cui stranezza tuttavia è ascrivibile a motivi e motivazioni diverse, distintamente intercettata nel panorama editoriale italiano e con la quale i romanzi in questione pubblicati in Italia rivelano una maggiore affinità. Appiglio teorico delle nuove riflessioni diventano così i saggi di Mark Fisher e la sua teorizzazione del weird in termini di attrazione verso l'altro e verso l'esterno – un'alterità, si potrebbe notare, che sembra innestarsi sempre più organicamente nei mondi rappresentati, fino a sospendere il concetto stesso di

<sup>1</sup> «Epica' nel senso di coralità, narrazioni ampie e a lunga gittata, che mettono in questione la memoria e il futuro, si reggono sulla tensione tra complessità e dimensione popular, sperimentano con punti di vista inconsueti, storie alternative, costruzioni di mondo, e nel farlo cercano costantemente la comunità, il dialogo coi lettori. Il 'New Italian Epic' è nato dal lavoro sui 'generi', dalla loro forzatura, ma non è più la vecchia 'contaminazione', c'è uno scarto, si va oltre, gli autori non si pongono neppure più il problema. E non è nemmeno più il distaccato, gelidamente ironico *pastiche* postmodernista, parliamo di narrazioni 'calde', fondate su un'autentica fiducia nella parola e sulla rivendicazione di un'etica del narrare dopo anni di cinismo e gioco forzoso» (Wu Ming 1, «Lo scrittore si dà all'epica?»).

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

soglia. In prospettiva semiologica e polisistemica si è preso dunque in considerazione il weird non in quanto genere a sé, bensì come dispositivo prospettico, come elemento secondario che, attraverso processi intersistemici quali sono i fenomeni editoriali, dai margini della letteratura di genere si è spostato al centro del sistema letterario, finendo per dominare anche altre forme narrative – dalla nonfiction all'autofiction – che forzano i confini tra i generi della prosa. Si sono in seguito focalizzate alcune tematiche e categorie fondamentali per afferrare questa recente forma di letteratura, frutto di un nuovo immaginario culturale: la perdita di controllo della realtà, la sensorialità esacerbata del corpo e la metafisica negativa, la visionarietà e la distorsione delle possibilità semantiche del linguaggio, la consapevole semplificazione sintattica e lo stile paratattico e anaforico, specchio dell'esperienza disgregata del reale, a favore di un lirismo dominato da simbologie non interpretabili. Si è infine ricondotto questo nuovo sentire alle riflessioni sulla letteratura estrema (Giglioli) e sull'ipermodernità (Donnarumma) per problematizzare le caratteristiche della fase letteraria cui stiamo assistendo.

### 2. Da *Weird Tales* al new weird statunitense

Ricostruire come si è arrivati alla fumosa categoria del cosiddetto 'new Italian weird' per descrivere l'opera di alcuni giovani autori italiani è un'operazione complessa e articolata: bisogna risalire al suo diretto antecedente, l'altrettanto fumoso 'new weird' statunitense – formula coniata da M. John Harrison all'inizio degli anni Duemila e ripresa poi dai coniugi VanderMeer –, e prima ancora a quella letteratura novecentesca che adottò l'aggettivo 'weird' dalla rivista che rese famoso H.P. Lovecraft: *Weird Tales*, pubblicata per la prima volta nel 1923 e attiva fino al 2014. Questa tipologia di letteratura è stata descritta in modi molteplici, tra cui spicca la definizione di 'cosmic horror' (Di Filippo): a contare i sottogeneri della narrativa dell'orrore, nata dalla letteratura gotica del Sette-Ottocento per merito di Edgar Allan Poe e Arthur Machen e oggi portata avanti, con risultati assai diversi, dal 'modern horror' di Stephen King e Clive Barker, si potrebbe andare avanti a lungo. Vi è poi la questione di cosa distingue la letteratura weird da quella fantastica e soprannaturale, che già Todorov nel 1970 descriveva come «genere sempre evanescente» (Todorov 46) basato sui principi del meraviglioso e del perturbante, e da quella fantascientifica e distopica.

Per venire a capo si potrebbe partire proprio da *Weird Tales*, rivista pulp di riferimento per la nicchia di appassionati dei sottogeneri appena citati. *Weird Tales* fu la prima a pubblicare autori di riferimento come H.P. Lovecraft e Clark Ashton Smith, per poi proseguire a singhiozzo nel corso del Novecento con Robert Bloch, Robert E. Howard, Ray Bradbury, Henry Kuttner – nel 1934 anche un italiano, Giovanni Magherini Graziani –, fino a Thomas Ligotti a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta.<sup>2</sup> Lovecraft stesso, per di più, definisce le proprie storie non soltanto 'horror' ma anche 'weird': si pensi al breve saggio *Notes on Writing Weird Fiction* (1933), in cui l'autore di Providence indaga il processo creativo alla base della propria scrittura. Insomma, il termine piano piano si sedimenta: sembra essere nato un nuovo gusto letterario che accomuna molti autori del Novecento.<sup>3</sup>

A partire da questo filone di weird 'classico', se così si può chiamare, nei primi anni Duemila si divincola una nuova direzione. Il termine 'new weird' viene usato per la prima volta nel 2002 da M. John Harrison nell'introduzione alla novella *The Train* di China Miéville, per poi venire ripreso nell'intervento *New Weird: I Think We're the Scene* firmato dallo scrittore Michael Cisco nel 2004. Prendendo le mosse dalle opere di China Miéville e Jeff VanderMeer, Cisco ipotizza

<sup>2</sup> Peculiare il caso di Ligotti, tra i pochi a cimentarsi con la scrittura saggistica nel tentativo di ripensare la categoria dell'«orrore soprannaturale», da lui intesa in termini di perturbante (Ligotti, «Brevi lezioni?»).

<sup>3</sup> Paul Di Filippo, nel già citato articolo sul cosmic horror, oltre a Lovecraft, Smith, Leiber e Ligotti vi colloca anche William H. Hodgson, Robert Aickman, Laird Barron e Nathan Ballingrud.

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

la nascita di un nuovo «trend» all'interno del genere fantasy,<sup>4</sup> i cui rappresentanti sembrerebbero ricombinare secondo diverse modalità le influenze della letteratura di genere con elementi non propriamente fantastici, «by prying fantasy away from pedestrian writing, with more vibrant and daring styles, more reflective thinking, and a more widely broadcast spectrum of themes» (Cisco). La differenza fondamentale tra fantasy e new weird viene individuata nell'assenza di escapismi del secondo: se gli autori in questione intessono elementi magici, horror o soprannaturali insieme a «non-fantastic signals», è dunque per parlare di qualcosa di rilevante e significativo per il mondo in cui viviamo – il che renderebbe le loro opere dei «more literarily sophisticated fantasy» (Cisco).

Nel 2008 esce *The New Weird*, la raccolta di riferimento curata da Ann e Jeff VanderMeer, i quali si propongono di riformulare il cambiamento di approccio e di percezione osservato nel panorama internazionale – tra molte perplessità già in quei primi anni<sup>5</sup> –, finendo per rimischiare ancora di più le carte:

New Weird is a type of urban, secondary-world fiction that subverts the romanticized ideas about place found in traditional fantasy, largely by choosing realistic, complex real-world models. It creates settings that may combine elements of both science fiction and fantasy. New Weird has a visceral, in-the-moment quality that often uses elements of surreal or transgressive horror for its tone, style, and effects – in combination with the stimulus of influence from New Wave writers or their proxies (including also such forebears as Mervyn Peake and the French/English Decadents). New Weird fictions are acutely aware of the modern world, even if in disguise, but not always overtly political. As part of this awareness of the modern world, New Weird relies for its visionary power on a 'surrender to the weird' that isn't, for example, hermetically sealed in a haunted house on the moors or in a cave in Antarctica. The 'surrender' (or 'belief') of the writer can take many forms, some of them even involving the use of postmodern techniques that do not undermine the surface reality of the text. (VanderMeer e VanderMeer, "Introduction")

Anche per i VanderMeer il new weird nasce dunque in grembo al fantasy – genere che inizia a spopolare proprio nell'epoca dei mass media – come reazione ai romanticismi e alle ingenuità delle relative ambientazioni. In seguito il nuovo filone di matrice statunitense si svilupperà come sottogenere del fantasy stesso, contemplando inoltre elementi fantascientifici e distopici per esplorare mondi inediti eppure familiari. Nel 'nuovo' weird il *tono* e gli *effetti* del 'vecchio' weird si rinnovano attraverso la contaminazione con elementi propri del contesto urbano e legati – per causa o per effetto – a una contemporaneità estremamente complessa: elementi in qualche modo più vicini a noi, ma non per questo meno stranianti.

Sullo sfondo si intuisce ancora l'ombra dell'unheimlich freudiano, di quell'elemento percepito nel suo essere insieme familiare ed estraneo scatenando sentimenti di sconcerto e angoscia, ora esacerbati ricorrendo a tecniche narrative postmoderne; tuttavia è innegabile il superamento dell'orrore cosmico e paralizzante di matrice lovecraftiana, allo scopo di situare l'uomo all'interno dell'epoca geologica da lui stesso creata: l'Antropocene (cfr. Dillon; Ulstein).

<sup>4</sup> Fantasy inteso dunque, in lingua inglese come in italiano, in quanto sottogenere della letteratura fantastica (*speculative fiction*), di cui non soltanto Cisco ma anche Ann e Jeff VanderMeer si propongono di ampliare il catalogo (VanderMeer e VanderMeer, *The Big Book of Classic Fantasy*; *The Big Book of Modern Fantasy*).

<sup>5</sup> Si pensi al commento del curatore Gardner Dozois nella *Year's Best Science Fiction* del 2009: «Another attempt at subgenre definition and canon-forming was *The New Weird* (Tachyon), edited by Ann and Jeff VanderMeer, a mixed anthology of reprint stories [...], some original material, critical essays, and transcribed blog entries which had some good stuff in it but which ultimately left me just as confused as to what exactly *The New Weird* consisted of when I went out as I'd been when I went in» (Dozois XXXVI).

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

Nell'introduzione i VanderMeer distinguono infatti una vena politica, 'intensamente consapevole del mondo moderno', che non prende mai il sopravvento ma che può sfociare in tematiche post apocalittiche dal gusto ambientalista – si pensi alla natura geneticamente modificata della trilogia dell'Area X – o apertamente politico-sociali, come nel caso di China Miéville. Da notare infine il miscuglio di autori nell'indice dell'antologia (VanderMeer e VanderMeer, "Table of Contents"), attraverso cui si intenderebbe illustrare come tale combinazione di elementi si sia diffusa nelle opere di diversi autori fin dall'inizio del Novecento.

La definizione sembra tuttavia insufficiente. Nella prefazione di Michael Kelly al primo volume di *Year's Best Weird Fiction* del 2014, curato da Laird Barron, il new weird viene ricondotto a una dimensione più ampia, a una «[n]arrativa di natura speculativa» che contempla tanto le storie di fantasmi quanto «lo strano e il macabro, il sovrannaturale, il fantasy, la mitologia, l'ontologia, l'ambiguo e una goccia di stravaganza»; ma soprattutto viene negato che il weird costituisca un genere a sé, trattandosi invece di una forma di letteratura presente 'da sempre' all'interno di altri generi (Kelly 13-14). Per diversi anni si continuerà tuttavia a discutere, in particolare in Italia, su *cosa* siano effettivamente il weird e il new weird, complice l'arrivo dall'Europa dei romanzi di alcuni autori piuttosto 'strani'.

### 3. Un'Europa strana

Anche in Europa si cerca di imbrigliare la direzione che la letteratura ha preso nel Ventunesimo secolo, sostanzialmente diversa da quella statunitense. In Italia le novità del panorama europeo vengono catalizzate nel 2016 da Vanni Santoni, che su *Prismo* riconosce la capacità dell'autore rumeno Mircea Cărtărescu «di spostare il campo d'azione della letteratura, attraverso un uso estremo, forse addirittura spregiudicato, della visione» ("Nuova Strana Europa"). Si noti che la prima edizione italiana di *Abbacinante. L'ala sinistra* (in lingua originale nel 1996) risale al 2008, per opera della casa editrice Voland: si tratta quindi di una riscoperta funzionale a qualcos'altro. La categoria della visione diventa ora fondamentale:

La visione, e non il sogno: è importante rimarcare come quelle di *Abbacinante*, che pure a volte usa anche suggestioni oniriche, siano visioni, caratterizzate come sono da una natura continuativa, mutante, ricorsiva, frattale, policrona (o atemporale), raggianti, costantemente tracimante nel campo delle categorie dello spirito. Visione, peraltro, non ridotta a evenienza possibile, come già tante volte era avvenuto in letteratura, ma elevata ad asse e struttura del romanzo, a dispositivo tramite il quale digerire nuovamente, e ibridare, mitologia e autofiction, memoria e fantasia, storia (e sua satira), piani temporali alternativi, letture del mondo frutto di nuove discipline quali genetica, cosmologia, fisica quantistica. (Santoni, "Nuova Strana Europa")

Le visioni sonnamboliche e psichedeliche di un protagonista che si muove «nel continuum realtà-allucinazione-sogno come attraverso un triplo mondo inestricabile» (Cărtărescu 31) rimandano in qualche modo alla stessa desolazione esistenziale che si colloca nel paesaggio post apocalittico e allucinato di Antoine Volodine, autore francese di origini russe, coniatore di una corrente letteraria fittizia da lui battezzata 'post esotismo' in cui l'elemento politico-sociale torna a fare da sfondo: si pensi per esempio a *Terminus radioso*, romanzo tradotto nel 2016 per la casa editrice 66thand2nd, ambientato in una Russia ridotta a deserto nucleare dopo il crollo della Seconda Unione Sovietica. Santoni continua:

Come in Cărtărescu, ma secondo linee che arrivano più dal 'genere' che dalla mitologia e dalla teologia, [in Volodine] si prova ad ampliare la portata del romanzo azzardando l'assalto a una nuova metafisica, a una ricollocazione e valorizzazione del significato della dimensione immaginaria fino a un relativismo assoluto dell'esistente, in cui ciò che avviene nel sogno, nel delirio, nella visione mistica, nel virtuale, nella realtà, è del tutto equivalente: cambia solo il tipo di

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

rapporto tra le cose, la grammatica secondo cui si organizzano e il tipo di pattern che esse possono formare. (Santoni, "Nuova Strana Europa")

Se Cărtărescu e Volodine, come sostiene Santoni in un altro intervento, sono «due autori molto diversi che hanno messo al centro della loro poetica la ricerca di nuove modalità di espressione della metafisica, oltre che di sfondamento dei generi» (Di Vita),<sup>6</sup> per altri recensori «l'operazione più weird di Volodine consiste nell'aver polverizzato l'immaginario sci-fi e distopico di partenza in un delirio mistico e pienamente metafisico» (Cassini). Si insiste su queste letture 'metafisiche' che si inseriscono nel panorama italiano in quanto indice di un elemento tanto inedito quanto peculiare.

Il terzo tassello fondamentale, anche se decisamente antecedente,<sup>7</sup> per ricostruire la costellazione di questa 'strana' Europa è rappresentato dai romanzi dell'ungherese László Krasznahorkai. *Melancholia della resistenza* (1989) viene tradotto in italiano nel 2013 dall'ormai defunta Zandonai, per poi diventare un introvabile oggetto di culto fino alla sua ripubblicazione per Bompiani nel 2018.<sup>8</sup> Così ne scrive Santoni quando l'autore ritorna nelle librerie italiane:

[...] con l'avvento di autori come il bulgaro Georgi Gospodinov, il rumeno Mircea Cărtărescu o il 'diversamente russo' Antoine Volodine, i cui temi – nuove metafisiche, sfondamento dei generi, fine della civiltà – paiono anticipati e già declinati in modo maturo proprio dal magiaro Krasznahorkai [...] nel mondo a un tempo terragno e spirituale di Krasznahorkai, apocalisse e post apocalisse sono sì imminenti ma anche già digerite e trascese da tempo. (Santoni, "László fa le frasi Dio mette il punto")

È il caso di citare inoltre alcuni titoli del Saggiatore, casa editrice particolarmente attenta alle nuove direzioni della letteratura più 'nera' in Italia e all'estero, che non a caso ha introdotto autori come Thomas Ligotti nel panorama italiano. Nel 2019 il Saggiatore ha inoltre ripubblicato *La pioggia gialla* (in originale nel 1988) dello spagnolo Julio Llamazares, romanzo infestato da stranezza, nostalgia spettrale e orrore esistenziale, e *Boscomatto* dell'ungherese Ádám Bodor, uscito in patria nel 2011 (ma l'autore è attivo dal 1988). Bodor, apprezzato dallo stesso Krasznahorkai, condivide con il compatriota le ambientazioni rurali e dimenticate, a tratti di matrice arcaica, a tratti situate in una condizione storica in cui la civilizzazione non è contemplata e l'uomo è esposto alla pura violenza (Sinisi): ambientazioni dunque decisamente diverse rispetto al new weird statunitense, ma su cui sempre aleggia quel senso di immobilità e desolazione esistenziale che avvicina i personaggi a una dimensione *altra*, dominata non dal caos ma da leggi invisibili. Già da qualche anno il Saggiatore sta inoltre ripubblicando l'opera del polacco Witold Gombrowicz, mentre nel 2021 è arrivata la traduzione di *Solenoide*, l'ultimo Cărtărescu subito battezzato un'«opera mondo» alla sua uscita.

Per chiudere la parentesi vale la pena osservare che traduzioni e recuperi di letteratura internazionale fuori dai canoni stanno trovando sempre più spazio nell'editoria italiana non di genere, come dimostrano i cataloghi di piccole case editrici indipendenti: ad esempio Safarà

<sup>6</sup> Sempre in questa sede Santoni specifica che fu la redazione di *Prismo* a intitolare così il suo articolo del 2016, e che la formula lo lasciò perplesso.

<sup>7</sup> Non soltanto quelle di Cărtărescu e Krasznahorkai, ma anche le prime opere significative di Volodine risalgono agli anni Novanta: *Il post-esotismo in dieci lezioni, lezione undicesima* esce in Francia nel 1998 (in Italia nel 2017 per 66thand2nd), mentre *Angeli minori* nel 1999 (nel 2016 per L'orma editore); a portare l'autore per la prima volta in Italia sono le Edizioni Clichy nel 2013, con le traduzioni di *Scrittori* e *Undici sogni neri* (entrambi dati alle stampe in lingua originale nel 2010), a cui segue nel 2017 *Lisbona, ultima frontiera* (1990). Va da sé che per le considerazioni qui presenti è di rilevanza non tanto la data di pubblicazione in patria, quanto quella delle edizioni italiane.

<sup>8</sup> Sempre di Bompiani sono le traduzioni del 2016 di *Satantango* (1985) e del 2019 del secondo capitolo di *Melancholia della resistenza*, intitolato *Il ritorno del barone Wenckheim* (2016).

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

che ha dato alle stampe, tra gli altri, i romanzi e i racconti degli anni Ottanta-Novanta di Alasdair Gray,<sup>9</sup> nella traduzione di Enrico Terrinoni, e più di recente *Vorrh* di Brian Catling, ma anche le collane Biblioteca, Fantastica e Generi della casa editrice Cliquot, così come Agua Viva, la neonata collana di Rina Edizioni curata da Funetta, e il catalogo di Carbonio Editore; senza dimenticare diverse scelte editoriali di Racconti edizioni nonché alcuni autori della casa editrice Atlantide – da M. John Harrison a Colin Wilson. Rispetto a case editrici e progetti editoriali dedicati prettamente alla letteratura di genere – Hypnos, Zona 42, la recentissima collana 451 di Edizioni Bd – i casi appena citati risultano più difficili da inquadrare, a riprova del fatto che una certa stranezza letteraria non è più interesse esclusivo delle nicchie di appassionati.

Ricapitolando: se negli Stati Uniti il fantasy si fa new weird e ricombina in modi differenti la fantascienza, i futuri distopici e l'horror, mosso dal desiderio di parlare allegoricamente di un presente in mutamento e indugiando ben volentieri in risvolti sociali – e in parte filosofici – oppure in tematiche di attualità e simil ambientaliste, in Europa l'elemento cardine del fantasy viene meno. Al di là del fatto che si possa definire new weird o meno, la narrativa europea più 'strana' dimostra anch'essa un elevato ibridismo, nel quale tuttavia l'aspetto visionario e al contempo 'metafisico' – si tornerà sul concetto – assume un ruolo fondamentale, anche qui a discapito del puro orrore; al centro sembra esserci l'io disgregato della contemporaneità, alla cui condizione indicibile oggi si cerca di dare forma, anche in negativo, attraverso operazioni letterarie inedite che oltrepassano i generi finora codificati finendo per rimescolare i piani, i discorsi, le narrazioni.

### 4. Il fenomeno italiano

Si arriva poi al fenomeno italiano. Di 'new Italian weird' si inizia a parlare nell'aprile 2016 con un articolo di Alcide Pierantozzi, apparso su *Rivista Studio* e intitolato proprio "New Italian Weirdness" (ma non "Weird", per scelta della rivista). Pierantozzi costruisce un primo ponte tra due romanzi di recente pubblicazione: *Dalle rovine* di Luciano Funetta, uscito per la casa editrice Tunué nel 2015, e *Il grande animale* di Gabriele Di Fronzo, per nottetempo nel 2016; in particolare Funetta stava attirando su di sé non poche attenzioni dopo essere stato selezionato nella dozzina del premio Strega 2016 con un romanzo decisamente atipico. Anche se le materie narrative trattate nelle due prose – snuff movie con serpenti, freaks, carni morte, imbalsamazione – potrebbero figurare in un racconto dell'orrore, i loro autori hanno tuttavia ben altri punti di riferimento, che si potrebbe definire 'alti', e alla narrativa di genere statunitense preferiscono la parte più oscura della letteratura latinoamericana: Arlt, Cortázar, Bolaño, Borges, Sabato, Laiseca. Pierantozzi riconosce inoltre alla collana Romanzi di Tunué, nata da due anni appena e diretta proprio da Santoni, il merito di essersi resa recettiva nei confronti di queste nuove voci, caratterizzate da «un'immediatezza di stile molto atipica nella cultura italiana», e osserva: «Tra le righe il messaggio sembra essere: il presente così com'è non si racconta, tentare di cogliere l'imprendibilità della contingenza è da sciocchi» (Pierantozzi).

È così che in seguito, con particolare intensità nel 2018, si scatena un fenomeno on line di riviste e blog letterari che si commentano e si rimandano a vicenda e che fanno tutti capo

<sup>9</sup> «Possibile che di un libro così importante non si avesse notizia e non fosse mai stato tradotto? Ora che è giunto in libreria l'ultimo volume [...] possiamo dirlo: sì, era possibile. *Lanark* [...] è un capolavoro. Un capolavoro uscito nel 1981 e tuttora difficile da catalogare, collocandosi tra surrealismo, gotico, fantasy e allegoria, ma la cui influenza salta subito all'occhio: difficile, dopo la sua lettura, prendere sul serio i distopisti odierni, che questo libro travolge in massa, o anche dare lo stesso peso a maestri del fantastico come Gaiman, Moore, Miéville o lo stesso VanderMeer, visto quanto ne hanno attinto» (Santoni, "Lanark padre di tante distopie").

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

all'articolo di Pierantozzi, dando già per assodata la definizione anche quando la mettono in discussione. Sara Marzullo, che sulla rivista *Not* recupera l'opera degli anni Sessanta-Settanta di Giorgio De Maria, inizia a parlare di 'weird italiano', in riferimento dunque al Novecento e così tracciando un parallelismo con il weird statunitense, ma ricorrendo anche alla categoria fisheriana di 'eerie' – su cui a breve si tornerà –; si recensisce il secondo romanzo di Funetta, *Il grido* (2018), sempre in questi termini su *Minima&moralia* (Cosentino) oppure osservandone i limiti su *La Balena Bianca* (Malvestio); Carlo Mazza Galanti, ancora su *Not*, chiama invece all'appello critici e autori per ricostruire il 'canone strano' del Novecento italiano:<sup>10</sup> da Giovanni Papini a Tommaso Landolfi, da Dino Buzzati a Rodolfo Wilcock, da Guido Morselli a Giorgio Manganelli – e ancora, più di recente, Valerio Evangelisti, Antonio Moresco e Michele Mari –, il Novecento italiano dimostra di essere stato decisamente 'strano', altrettanto animato da fantasmi e visioni. Ognuno di questi autori ha riconfigurato a suo modo la letteratura fantastica, ma non solo: chi più – come Manganelli in *La palude definitiva* – chi meno – si potrebbe puntualizzare che Mari ha alle spalle una tradizione e un immaginario di altra matrice –, hanno saputo cogliere a proprio modo l'irriducibilmente strano, che non è né gotico, né orrorifico, né fantastico, né surreale, e integrarlo in narrazioni di tipo molto diverso.

Parallelamente, tra il 2017 e il 2018, si discute inoltre di distopico sulla rivista on line *Esquire* (Santoni, "È inutile negarlo"), di fantascientifico e fantastico su *Flaneri* (Bitetto) e sul blog di Kobo (D'Isa), e pure di 'gotico mediterraneo' su *Not* (Morstabilini). Gli articoli sono scritti da addetti ai lavori che iniziano così a dialogare fra loro e a interpretarsi a vicenda, offrendo nuovi stimoli alla discussione e formulando nuovi quesiti: è il caso dell'articolo di Andrea Morstabilini, autore dello spesso citato *Demone meridiano*, traduttore di Lovecraft e editor della narrativa straniera per il Saggiatore, il quale ipotizza un'ulteriore categoria per chiamare in causa, oltre a Funetta, anche i romanzi di Orazio Labbate e Andrea Gentile – quest'ultimo, direttore editoriale del Saggiatore. La discussione, si noti, trova spazio in particolare sui social media.<sup>11</sup>

Al contrario degli Stati Uniti, in Italia ci imbattiamo di rado in elementi puramente fantasy e fantascientifici,<sup>12</sup> tuttalpiù nel distopico. Di fatto, oltre alla Romanzi di Tunué – che dopo Funetta e Labbate pubblica ad esempio Mauro Tetti, Francesco D'Isa, Luca Bernardi, Giordano Tedoldi, Andrea Zandomeneghi –, nuove collane editoriali nascono appositamente per incanalare tale fermento: pure Chiarelettere inaugura nel 2018, all'interno della collana

<sup>10</sup> «Una sera, insieme a Valerio Mattioli, ci si è domandati se fosse possibile definire un canone di 'weird' italiano, o qualcosa del genere. Weird è una parola bellissima che non ha equivalenti nella nostra lingua: il suo significato rimbalza tra il senso del misterioso, del soprannaturale e dello strano (tagliando fuori per pura forza etimologica – sia detto per gli addetti ai lavori – la sottile distinzione di Todorov tra meraviglioso e strano). Il termine diventa quello che conosciamo oggi – ovvero qualcosa di simile a un'etichetta di genere – nel mondo anglofono di fine Ottocento/inizi Novecento, e quando nel 1923 Edwin Baird introduce il primo numero della rivista che dirige, *Weird Tales*, descrive i suoi contenuti come "racconti fantastici, straordinari, grotteschi talvolta, che narrano storie anomale e strane"» (Mazza Galanti).

<sup>11</sup> Il 17 maggio 2018, ad esempio, si scatena un dibattito sotto al post su facebook del blog *CrapulaClub*, relativo a un articolo (Russo De Vivo) in cui viene fatta notare l'artificiosità dell'anglismo 'weird' trapiantato nel contesto italiano. Alla discussione partecipano editor, direttori editoriali e redattori, ma anche autori, recensori e lettori vari: se da una parte Santoni sostiene che «il weird ha un 'grado' e una 'grana' di fantastico diversa da quella del fantastico e/o speculative fiction [...], sebbene autori del canone fantastico italiano (Landolfi e Buzzati più di tutti, forse) possano senz'altro essere definiti (anche) weird» (CrapulaClub), dall'altra Morstabilini concorda sul fatto che il weird non vada inteso come genere bensì come tono o atmosfera, osservando tuttavia che andrebbe ricondotto all'orrore soprannaturale lovecraftiano, vero iniziatore di questo nuovo 'modo' letterario.

<sup>12</sup> Tra le eccezioni *La stanza profonda* di Santoni (2017) e *Cometa* di Gregorio Magini (2018).

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

Narrazioni, la serie distopica *Altrove* curata da Michele Vaccari,<sup>13</sup> la quale ospita nel primo anno della sua (breve) vita il secondo romanzo di Funetta, seguito da Violetta Bellocchio, Tedoldi e Francesco Permunian – quest'ultimo, in realtà, il meno distopico di tutti.<sup>14</sup> A nascere sono anche case editrici, come Wojtek, che ampliano gli orizzonti rispetto alla narrativa di genere per includere altre forme di 'sguardi radicali' e di letterature tutt'ora da esplorare.

Il 22 settembre 2018 si è inoltre svolto a Firenze il panel "Novo Sconcertante Italico. Ibridazioni tra fantastico e mainstream e i nuovi stilemi della letteratura contemporanea: dallo sdoganamento del fantasy al new weird", in cui si è cercato di fare chiarezza sul tema e, in poche parole, si è negato che il 'Novo Sconcertante Italico' esista. I cinque interventi di Edoardo Rialti, Santoni, Bellocchio, Gregorio Magini e Veronica Raimo, insieme a un breve commento di Mazza Galanti, vengono pubblicati su *L'Indiscreto* da Federico Di Vita, diffidente nei confronti di queste «etichette frettolose buone solo a confondere le acque»:

[...] mi pareva che la locuzione fosse un po' vuota, poco più che il segno di una presunta recrudescenza dei toni dello strano e del fantastico nella letteratura italiana contemporanea – dico presunta perché per parlare di una particolare concentrazione di testi occorrerebbe un approfondito studio filologico che dimostri l'intensificarsi di uscite dotate di certe caratteristiche, stante che libri in cui compaiono i toni del perturbante non solo sono da sempre rintracciabili nella letteratura italiana, ma addirittura ne costituiscono uno dei temi dominanti. È perfino superfluo dilungarsi a riguardo, tuttavia basti ricordare che il testo cardine della nostra storia letteraria è un poema in cui un poeta incontra un altro poeta morto 1300 anni prima, che, per evitare una belva in un bosco, suggerisce al primo un giro che lo porterà a visitare tutto l'oltremondo [...]. (Di Vita)

### 5. Verso un 'nuovo' weird: Mark Fisher e la fine del dibattito on line

Il discorso che sta prendendo forma necessita di riferimenti teorici a cui riferirsi: è qui che entrano in gioco i saggi dello statunitense Mark Fisher. Le riflessioni di *Realismo capitalista*, risalenti al 2009, vengono introdotte in ritardo nel panorama editoriale italiano, con la relativa traduzione del 2018 per la collana Not di Nero Editions; sempre nel 2018 esce inoltre in Italia *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo* per la casa editrice minimum fax, una raccolta postuma di saggi, articoli e interventi on line. Tra i primi a scrivere della linea editoriale del Saggiatore sulla rivista *Cultweek* e della 'letteratura schizofrenica' italiana su *Doppiozero*, Giuseppe Carrara introduce così il pensiero di Fisher, con un anno di anticipo rispetto alla traduzione di minimum:

La *weirdness* di cui parla Pierantozzi (che non è solo italiana)<sup>15</sup> è più che una generica stranezza: spesso è l'effetto di una situazione straniante causata dall'irruzione dell'estraneità nella nostra vita ordinaria. Mark Fisher ha dedicato a questo tema *The Weird and the Eerie*, interessantissimo saggio in cui si indaga in che modo l'esterno, l'estraneo irrompe nella comune percezione delle cose, imponendoci di essere diversi o guardare al mondo con un altro occhio, strano e inquietato.

<sup>13</sup> Ne parla tra gli altri Borgonovo. In un'intervista Vaccari spiega: «A metà 2016 [l'editore di Chiarelettere] mi chiamò e mi chiese un progetto mai visto prima che avesse per protagonista la narrativa italiana contemporanea. La mia riflessione è stata immediata: nessuna collana di una casa editrice di medie o grandi dimensioni si occupa di futuro. Non esiste una proposta di letteratura non tanto fantascientifica quanto del futuribile. Che perlomeno si interroghi su cosa potrebbe accadere. Senza soluzioni o morali, ma in termini di immaginario. Laddove politica e società hanno fallito, insomma, possono arrivare le narrazioni?» (Turi).

<sup>14</sup> Tra le distopie si ricordano inoltre Fabio Deotto, *Un attimo prima* (2017), e Paolo Zardi, *XXI secolo* (2015).

<sup>15</sup> Il riferimento è a Santoni, "Nuova Strana Europa".

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

Entrambe le categorie condividono una comune fascinazione per ciò che è oltre la percezione, cognizione ed esperienza standard. Per Fisher il weird è una specie di perturbante, implicato con il senso dello sbagliato: un'entità o un oggetto weird è così strano da farci sembrare che non dovrebbe esistere, o comunque non dovrebbe stare qui. L'erie, invece, riguarda la non conoscenza, lo sconosciuto, è un gap nel sapere e ci mostra tutta l'intelligibilità e l'imperscrutabilità del Reale (l'Area X creata da VanderMeer ne è un esempio perfetto). (Carrara, "Per una letteratura schizofrenica")

Risulta ormai evidente che vanno consolidandosi due diverse nozioni, due diversi modi di intendere il weird: da un lato chi prende a modello l'orrore cosmico e soprannaturale instillato dalla prosa lovecraftiana, dall'altro chi riconosce al weird una qualità propria, rintracciabile «al margine di generi come horror e fantascienza» e la cui specificità è stata finora oscurata da «queste associazioni di genere» (Fisher, *The Weird and the Eerie* 7), così come dalla subordinazione, data per scontata, all'unheimlich freudiano. Il marxista Fisher si propone invece di declinare la più vasta «attrazione per l'esterno, per ciò che sta al di là della percezione, della conoscenza e dell'esperienza comune» (8) – che solo eventualmente può implicare un senso di inquietudine – per fotografare con maggior nitidezza la nostra realtà, dominata dal fantasma del capitale (cfr. Fisher, *Realismo capitalista*).<sup>16</sup>

Proprio a Fisher viene dedicata il 13 novembre 2018 la lezione aperta di narrativa "Lo strano e l'inquietante in Italia" tenuta dal già menzionato Gentile insieme a Andrea Esposito, autore di *Voragine* – romanzo finalista al premio Calvino 2017 e uscito per il Saggiatore nel gennaio 2018, stranamente mai nominato negli articoli finora citati, ambientato tra le macerie di una città assediata in cui si sprigiona una violenza di matrice metafisica. In questa lezione aperta Esposito si sofferma sui concetti di 'weird' e di 'erie' per andare poi ad approfondire l'idea di uno «sconfinamento attraverso i generi», che «non è soltanto un mescolamento di generi ma è un'infrazione dei tabù, uno schiacciamento di questi confini, per cercare di creare un territorio nuovo» (Esposito e Gentile). Interessanti gli esempi a cui si ricorre: non soltanto i già citati VanderMeer, Cărtărescu, Volodine, Ligotti, Krasznahorkai e Moresco, ma anche gli esordienti Marco Lupo con *Hamburg*, uscito per il Saggiatore nel 2018, e Matteo Trevisani con *Libro dei fulmini*, per Atlantide nel 2017; si inizia dunque a percepire come 'strane' anche narrazioni che esulano da un possibile catalogo del weird – il riferimento è agli ultimi due romanzi in questione, a cavallo rispettivamente tra saggistica e narrativa e tra fantastico (esoterico) e realistico, intrecciando Storia e presente – per il solo fatto di dare forma a una «narrativa dai confini aperti» (Esposito e Gentile).

Lo stesso si potrebbe dire di alcuni romanzi pubblicati nel decennio tra il 2007 e il 2016, scritti da autori appartenenti a generazioni precedenti ma menzionati a più riprese, in quanto presentano una simile spettralità e sperimentazione tra i generi: tralasciando il caso dei Cannibali<sup>17</sup> si pensi ad esempio a *Sirene* (2007) di Laura Pugno, *Settanta acrilico trenta lana* (2011) di Viola Di Grado, *Mio salmone domestico* (2013) di Emmanuela Carbé, *Panorama* (2015) di Tommaso Pincio, *Memoriali sul caso Schumann* (2015) di Filippo Tuena, *Il cinghiale che uccise Liberty Valance* (2016) di Giordano Meacci, nonché i romanzi di Omar Di Monopoli – annoverato tra i possibili rappresentanti del 'gotico mediterraneo' da Di Vita. Vengono in mente anche i tentativi puramente e propriamente letterari di dare forma al desiderio di una realtà 'altra' eppure in qualche modo più vera, di afferrare con il linguaggio un'esperienza del mondo nei fatti

<sup>16</sup> Prendendo le mosse dal pensiero di Fisher, non sono mancate recenti letture del new weird anche in chiave femminista, che mettono in luce le possibilità di una simile letteratura orientata 'verso l'esterno' – possibilità curative, di conoscenza e di accettazione, attraverso cui liberarsi degli aspetti più conflittuali e violenti dell'umano nell'era dell'Antropocene (Wilk).

<sup>17</sup> Dal quale sembrano tenersi – quasi – tutti alla larga, se non per descriverli come ultima eruttazione del postmoderno (Cortellessa 18-19) o come prima generazione a scrivere dopo la «morte della letteratura» (Luperini 10).

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

imperscrutabile ed effimera moltiplicando i suoi piani di lettura: tentativi che trovano oggi espressione nelle forme miste, sempre più popolari, di autofiction e nonfiction – come in Emanuele Trevi, Francesco Pecoraro e Davide Orecchio –, che niente hanno a che fare con il weird eppure sono in qualche modo rappresentative delle nuove modalità contaminate di ricerca letteraria caratteristiche del Ventunesimo secolo.

L'intervento che, volente o nolente, finisce per esaurire il dibattito italiano è ancora una volta di Santoni, chiamato a farne un bilancio il 12 novembre 2018 sul *Foglio*:

Che si parli di Strano italiano, New Italian Weird o Novo Sconcertante Italico, sempre lo stesso fenomeno si va a registrare: l'emergere con forza di narrazioni che, pur afferenti per stile e aspirazioni alla cosiddetta *literary fiction*, sfondano, e senza farsi troppi problemi, le barriere tra i generi, finendo per attingere elementi e dispositivi narrativi dal fantastico, dalla fantascienza e dall'horror, dando così vita a forme nuove del perturbante. [...] Lo 'strano' attraverso la nostra letteratura da sempre, allo stesso modo del fantastico (testi chiave del nostro canone maggiore sono del resto la *Divina Commedia* e *L'Orlando furioso*), e si rivela anzi come un suo tratto primario che, finita la sbronza di realismo del Novecento col letterale assottigliarsi delle sue possibilità di raccontare in modo plausibile una realtà sempre più complessa, ha semplicemente ritrovato il palco editoriale che gli spetta, quello delle major e delle indie di qualità. (Santoni, "La rivincita letteraria del new weird italiano")<sup>18</sup>

In seguito il dibattito on line si spegne,<sup>19</sup> ma nuovi romanzi arrivano nelle librerie. Si propongono, senza intenzione di esaustività, alcuni titoli che si pongono sulla scia di questo 'nuovo strano', tra distopie, ibridazioni e linguaggi estremi: si pensi agli ultimi italiani del Saggiatore, per esempio Francesco Iannone con *Arruina* (2019), Linda Barbarino con *La Dragunera* (2020), ma anche i secondi romanzi di Morstabilini (*Aldilà*, 2020) e di Esposito (*Dominio*, 2021), quest'ultimo uscito insieme a *Gli annegati* di Lorenzo Monfregola; sempre del 2021 sono *Spirdu*, terza opera narrativa di Labbate per Italo Svevo Edizioni, e l'esordio al romanzo di Michele Vaccari per Nn editore (*Urla sempre, primavera*); ma si ricordano anche *Remoria* (2019) di Valerio Mattioli, *Configurazione Tundra* (2020) di Elena Giorgia Mirabelli – ultima esordiente di Tunué –, *La mischia* di Valentina Maini e *L'incanto del pesce luna* di Ade Zeno, questi ultimi rispettivamente finalisti del POP (Premio Opera Prima) e del premio Campiello 2020. Si noti a questo punto che Maini e Zeno sono due autori di Oblique Studio, già rappresentante tra gli altri di Funetta, Pierantozzi e di *Miden* di Veronica Raimo: un motivo in più per sostenere che l'affermarsi di una certa tendenza letteraria sia legata indissolubilmente ai fenomeni editoriali e sia possibile, non da ultimo, grazie al contributo nonché al gusto degli agenti letterari e degli editor nelle redazioni delle case editrici.

<sup>18</sup> Si noti che nel 2021, all'uscita di *Solenioide*, Santoni affronta diversamente l'intera questione sulle pagine della rivista *Linus*, proponendo una netta distinzione tra new weird e visionarietà: «Il fatto è che Mircea Cărtărescu ha già scritto un capolavoro, uno di quei libri totali che normalmente si scrivono – se va bene – una volta nella vita, ed è la trilogia di *Abbacinante* [...] Un'opera-mondo cruciale per le innovazioni linguistiche e ideali, con una presa diretta dagli universi dell'infinitamente piccolo e dell'infinitamente grande, e delle scienze [...] che esplorandoli hanno cambiato per sempre la nostra percezione del mondo, oltre che per la sua capacità di superare la dimensione onirica di tutti il surrealismo, il fantastico e il *new weird* visto finora e condurci in una vera *grammatica della visione*, giungendo a una sintesi compiutamente psichedelica non tanto, o non solo, nei temi e nelle immagini, ma anche nella struttura, che è quella di uno spropositato e vertiginoso frattale» (Santoni, "È finita l'attesa"). Il new weird, a due anni e mezzo di distanza, sembra così tornare a coincidere con il sottogenere identificato da VanderMeer, a cavallo tra fantascienza e fantasy.

<sup>19</sup> Si segnalano una manciata di interventi meno rilevanti dell'aprile 2019, che sempre ricapitolano il dibattito e si cimentano con il concetto di new weird per rileggere autori, anche internazionali, di recente pubblicazione (Borgonovo; Musardo) o ben più vecchi (Nan; Cassini), senza aggiungere alcunché di nuovo alla discussione.

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

Vale inoltre la pena citare due saggi sempre del 2020, a riprova del crescente interesse per l'argomento: *La letteratura weird. Narrare l'impensabile* di Francesco Corigliano e *Essere senza casa. Sulla condizione di vivere in tempi strani* di Gianluca Didino, il primo focalizzato sulla definizione di un canone puramente weird, il secondo rivolto non soltanto alla stranezza contemporanea così come intesa da Fisher, ma anche alle derive dell'ipermodernità.

### 6. Ipotesi

Sorgono spontanee le domande: il weird e l'erie sono categorie valide? Ci aiutano davvero a capire questi testi? La dinamica, la tensione che si sviluppa tra la dimensione della realtà e dell'irrealtà, del tangibile e del non tangibile, non è da sempre alla base dell'impulso creativo e motore di narrazioni? O forse si potrebbe affermare, più in generale, che le categorie e i generi del Novecento sono diventati oggi relativamente inutilizzabili a causa della loro ampiezza e imprecisione nel descrivere la letteratura a noi contemporanea, e vengono così sostituiti da nuove definizioni – con l'effetto collaterale di una moltiplicazione smisurata e della conseguente fumosità?

Avanziamo questa ipotesi: se accettiamo la formulazione fisheriana secondo cui lo strano rappresenta un'«attrazione per l'esterno, per ciò che sta al di là della percezione, della conoscenza e dell'esperienza comune» (Fisher, *The Weird and the Eerie* 8), possiamo ripensare questo concetto non in termini di genere ma di *dispositivo*, di tecnica impiegata per porsi in un certo modo nei confronti della realtà e del lettore – dispositivo da sempre impiegato in letteratura, ma che nella narrativa più recente assume una connotazione particolare. Non si tratta di un semplice effetto di straniamento (à la Šklovskij) o di alienazione (à la Brecht) per stimolare il lettore a riflettere sulle idiosincrasie del suo presente: ha piuttosto a che fare con una prospettiva diversa sul mondo e sulle nostre vite, in cui la crisi e la disgregazione dell'io – processo iniziato con la letteratura moderna e portato a compimento dal postmoderno – lasciano spazio alla tensione verso l'Altro, oggi sempre più pervasiva, e danno impulso alla ricerca di un senso impossibile da rintracciare entro i limiti della realtà.

Rifacendoci alla teoria polisistemica (cfr. Even-Zohar) possiamo allora affermare che il weird, di per sé, costituisce un effetto, una caratteristica secondaria che dai margini del polisistema della letteratura novecentesca si è spostata al suo centro, finendo per dominare una buona parte della produzione attuale. Se accettiamo di considerare il weird come un dispositivo 'prospettico' possiamo meglio cogliere la dinamica del polisistema letterario, nel quale i diversi sistemi dei generi si evolvono nel tempo fino a sovrapporsi, come avviene oggi. Lo strano non è uno stilema, bensì uno strumento, un espediente narrativo, che dai margini della letteratura di genere si è spostato al centro del polisistema e ha iniziato così a dominare anche altre forme e modalità letterarie – centralità significa in questo caso ubiquità –, e quindi a produrre in qualche modo imitazione. Questa dinamica ha implicato oggi un curioso fenomeno: quello che è stato definito in termini di attrazione, di 'sconfinamento' nell'«altro» e nell'«esterno» alla ricerca di un senso al di là delle esauste possibilità umane, ha finito per sospendere la soglia e per esprimersi attraverso la forzatura – o il mescolamento, a seconda dei punti di vista – di generi già esistenti, nel tentativo di trovare una nuova prospettiva unificante. Senza andare a scomodare le strutture, che sono proprie dell'epoca letteraria cui appartengono e tutt'al più sembrano essersi semplificate ma non davvero trasformate, a ibridarsi sono i repertori di genere, rinnovati e ampliati insieme ai confini dei generi stessi, senza che questo implichi la nascita di un genere nuovo.

Si tratta di un fenomeno osservabile in buona parte della produzione letteraria attuale, nota Daniele Giglioli, che in questo caso preferisce parlare di forzatura piuttosto che di ibridazione:

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

Non si tratta della fin troppo menzionata ibridazione o mescolanza dei generi. C'è piuttosto un tentativo, consapevole e spesso esplicitamente teorizzato, di forzare il genere ad essere qualcosa di diverso da se stesso, costringendolo a testimoniare, più che a rappresentare, uno spettro di possibilità più ampie di quelle che presiedono la sua genesi. Nei suoi esiti più felici, la scrittura di questi autori mette capo a una vera e propria *perversione* del genere, che non passa più attraverso il sovvertimento delle sue regole formali e del suo statuto epistemologico, come avevano fatto con il giallo autori novecenteschi come Gadda, Dürrenmatt, Sciascia e Robbe-Grillet. Le norme sono rispettate, il lettore ha ciò che si aspetta, le sue capacità mnemoniche non vengono sollecitate all'eccesso. Ma l'approdo non è né il trionfo della *ratio* del giallo classico, né il disorientamento labirintico promosso dal suo riuso modernista (intrecci che non si chiudono, detective più filosofi che sbirri, *voyeurs* accecati dalla loro stessa capacità di visione). La partita si gioca su un altro piano. (Giglioli 28-29)

Se la letteratura italiana più 'strana' degli ultimi anni ha insomma poco o nulla a che fare con il new weird statunitense – e altrettanto poco senso ha usare la stessa definizione –, è indubbio il fatto che sia attraversata da una 'weirdness', da una stranezza non altrimenti definibile, che si innesta in forme di prosa molto diverse. È il caso dunque di soffermarsi su alcune peculiarità di questi testi.

### 7. Sconfinamenti e ibridazioni

Negli ultimi interventi che hanno animato il dibattito on line ritorna di continuo una categoria che ha ben poco di nuovo ma che Fisher di recente ha applicato in modo estensivo – che non vuol dire sistematico – in riferimento al contemporaneo: quella di 'sconfinamento', ovvero tra generi, tra mondi rappresentati, tra modalità della percezione, che tuttavia si riconfermano sempre e comunque inadeguate a cogliere l'ignoto e l'inconcepibile.

Si ricorre dunque al concetto di oltrepassamento, che implica una soglia, un confine, per spiegare la natura di prose sconcertanti e difficilmente classificabili, rifacendosi (forse inconsapevolmente) all'operazione narratologica attraverso cui i semiologi già a partire dagli anni Settanta ricostruiscono le strutture narrative e il senso da loro prodotto – un senso che prende forma attraverso la spazializzazione del testo stesso, non soltanto fisico-topografica ma anche metaforico-astratta, implicita alla struttura semantica del linguaggio di un autore (Lotman, *La struttura del testo poetico*). A venire oltrepassati sono quindi i confini del sistema di appartenenza dei personaggi, dalle sue norme e dai suoi valori culturali, da cui dipende l'esito dell'oltrepassamento stesso.<sup>20</sup>

Da quanto emerso dal fenomeno italiano, l'attuale accezione di sconfinamento implicherebbe piuttosto lo 'sfondamento' dei confini tra i generi e la sintesi di diverse modalità narrative – un tentativo di rinnovamento che stimola l'impulso creativo, il quale attiva a sua volta il processo di scrittura. Non è una novità: anche nel Novecento la narrativa weird anglofona, legata all'orrore soprannaturale – che per comodità abbiamo qui definito 'classica' –, ha vissuto della commistione di generi e suggestioni, nascendo dalla contaminazione di horror, fantasy e

<sup>20</sup> Un protagonista può ad esempio generare un ordine e un sistema nuovo, oppure può fallire e morire – fisicamente o metaforicamente – nel tentativo, o ancora può tornare nel sistema di partenza e venire riaccettato, ma pure punito, dai suoi rappresentanti. Caratteristica dei sistemi letterari dell'Ottocento è la seconda opzione, fondata dunque su un sistema chiuso; è nel Novecento che i sistemi letterari iniziano invece ad aprirsi, alla ricerca di nuovi mondi 'più umani' (Titzmann, *Realismus und Frühe Moderne*) – si pensi all'influenza di Nietzsche sull'espressionismo tedesco (Titzmann, "Das Drama des 'Expressionismus'").

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

fantascienza.<sup>21</sup> VanderMeer, in poche parole, non si è inventato nulla di nuovo, se non evidenziare il recente ancoramento alla realtà: la novità sta nell'inclusione in questo orizzonte dell'elemento a noi contemporaneo, della forma e della consistenza del nostro presente 'post post-moderno' e delle implicazioni politiche, sociali, ambientali della realtà dell'Antropocene,<sup>22</sup> frutto di decenni di capitalismo sfrenato – come Fisher si limita a constatare – e anticipato da diversi autori nel Novecento.

I confini che si cerca instancabilmente di oltrepassare sono dunque cambiati: non più i limiti – le norme morali – di un sistema culturale di partenza ritenuto inadeguato, bensì quelli rappresentati dalle possibilità effettive della realtà in toto, di un presente esaurito che solo le ricombinazioni di diverse forme di letteratura di genere, attraverso il dispositivo dello strano, permetterebbero di esplorare. Non esistono più le contrapposizioni nette del passato: lo 'sconfinamento' è diventato la regola, e di conseguenza lo strano, che evoca una sensazione così poco definibile, non stabilisce più una soglia bensì la sospende, rivelando cosa vi è dietro e situando nel quotidiano l'alterità e una sempre più pervasiva tensione verso di essa. Uno sconfinamento, dunque, che ha ben poco di strutturale, e per questo distantissimo dalla letteratura fantastica del Novecento, in cui la soglia tra mondo reale e dimensione altra, anche quando oltrepassata, rimaneva sempre dov'era.<sup>23</sup>

Al giorno d'oggi è la percezione della realtà e della relativa 'normalità' a essersi trasformata, divenendo sempre più sfumata: i confini tra norma ed eccezione si sono dissolti per lasciare spazio alla raffigurazione di mondi in cui un'alterità indicibile si instaura organicamente e produce sensazioni non codificate e non codificabili; il precedente smarrimento suscitato nella letteratura fantastica (Zangrandi 7), situato in un mondo conosciuto e affidabile e in conflitto con leggi dello stesso, si è così sempre più dilatato con il venire meno dell'impressione di conoscere la realtà stessa.<sup>24</sup> Di qui la confusione se considerare il (new) weird italiano un genere

<sup>21</sup> Da *La terra dell'eterna notte* di William Hope Hodgson (1912) all'opera di Robert E. Howard, il padre di *Conan il barbaro*, da Clark Ashton Smith, in bilico tra weird, horror, fantascienza e fantasy, al cupissimo racconto "Non ho bocca e devo urlare" (1967) di Harlan Ellison, fino alle visioni nere, su sfondo fantascientifico, di Fritz Leiber e ad altri vincitori del premio Hugo: la contaminazione è stata sempre il fulcro della loro innovazione e originalità. È a suo modo esemplare anche il caso di Thomas Ligotti, che si rifà alle modalità di tre autori dell'orrore molto diversi tra loro quali Poe, Lovecraft e Aickman, così come quello di Aickman stesso e delle sue storie di fantasmi ben poco ottocentesche, racconti senza svolgimento né avvenimento alcuno (per esempio "Le spade"); pure di Lovecraft si potrebbe dire che la componente weird rappresenti solo una parte delle sue storie, dominate dall'orrore soprannaturale e dalla minaccia di un'entità cosmica e ancestrale che esacerbano la piccolezza dell'uomo. E, più di recente, la letteratura di Volodine non è soltanto (new) weird, ma anche e più propriamente fantascientifica; di nuovo, si fa riferimento non alla fantascienza 'avventurosa' degli anni Quaranta e Cinquanta ma a quella dagli anni Sessanta in poi, in cui filosofia e politica si mescolano alle allucinazioni psichedeliche dell'uomo solo in un mondo disastroso.

<sup>22</sup> Tematica che sta trovando riscontro anche nell'editoria italiana: si pensi alla pubblicazione per Einaudi di *Il pianeta umano. Come abbiamo creato l'Antropocene* (2019) di Simon L. Lewis e Mark A. Maslin, come anche alla saggistica della collana Not.

<sup>23</sup> Cfr. Wünsch, *Die fantastische Literatur der frühen Moderne*. Fondamentali in Italia i contributi sul tema di Remo Ceserani e Stefano Lazzarin.

<sup>24</sup> Si tratta del resto di un processo già in atto nel fantastico del secondo Novecento: «Il fantastico non si colloca più al di fuori della realtà, ma si ancora saldamente a fatti veri, si insinua in zone conosciute e quotidiane fornendo della realtà immagini deformate e straordinarie, portando così l'ignoto nel noto e nel familiare. Il fantastico del Novecento presenta un aldilà interiore, psico-patologico e inconscio, attinge dalla cultura e dalla società del suo tempo, presenta la solitudine e l'ansia dell'uomo di fronte al mondo tecnologico spesso denunciandone gli eccessi e parodizzando i costumi. [...] Con il progressivo affermarsi della società di massa, l'individuo si sente in balia di forze che non riesce a controllare, di grandi sistemi sociali, economici, burocratici la cui logica è spesso incomprensibile e assurda, disorienta

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

a sé o meno: sebbene non presenti alcuna caratteristica formale o stilistica unificante per considerarlo tale, percepiamo chiaramente di trovarci di fronte allo specchio di nuove e più ampie dinamiche epocali, che dunque si presta, a suo modo, a un preciso intento rappresentativo.<sup>25</sup>

Se il caso del 'nuovo strano italiano' non ha ancora prodotto una propria grammatica, ciò è indice di qualcos'altro: a cambiare è la natura della minaccia percepita ovunque e rappresentata dalla progressiva porosità tra i mondi della letteratura (e non), che sempre più lasciano filtrare l'Altro, ovvero ciò che è stato escluso nella costruzione del sistema di partenza. Una porosità talmente pervasiva da far venir meno il concetto di norma: ci troviamo davanti a un cortocircuito semiotico, a un elemento – la tensione verso un Altro sempre più invadente – che svolge una funzione normativa senza averne tuttavia il contenuto, ma anzi sospende la norma stessa.

Oggi si oltrepassano confini di altra natura: non troviamo più principi da infrangere, sistemi culturali da evadere; se l'alterità è divenuta la nuova norma, gli unici limiti percepibili rimasti da esplorare sono quelli fisici e tangibili, fissati dal corpo e dalla realtà.

### 8. Il corpo, la visione, la metafisica negativa: un nuovo immaginario

Diventa ormai innegabile che, per quanto riguarda il fenomeno italiano, ci troviamo di fronte a scritture talmente eterogenee da non poterle ricondurre a definizioni solide e funzionali; le categorie falliscono quando manca un'unità di stile e di forma a sostenerle, mentre qui assistiamo semmai a un nuovo sentire e a nuove forme di percezione del reale. Forse bisognerebbe allora ridimensionare la questione dei generi<sup>26</sup> e concentrarsi su cosa effettivamente cambia: il sentire, il tono, l'immaginario, l'immagine del mondo che traina la creazione.

In generale la tendenza italiana – intesa esclusivamente nel senso di inclinazione – sembra essere quella di esplorare tematiche sconcertanti, si potrebbe dire *devianti* se solo la norma fosse sensibile, che si spingono al limite del rappresentabile attraverso una sensibilità decadente, esistenzialista e più o meno pessimistica, mettendo in primo piano un elemento sensoriale distorto e visionario. Si percepisce il senso di inquietudine dell'uomo isolato o lasciato solo dalla società, abbandonato alle forze violente e arbitrarie di una natura oscura e sconosciuta, in un mondo svuotato di ogni senso – senso che viene esplorato in altri modi. Il corpo diventa spesso l'unico mezzo rimasto a disposizione per superare confini invisibili ed esplorare mondi sconosciuti, un corpo morbosissimo, allucinato, vivo fino all'estremo: «la morte, infatti, non è per Giuseppe Buscemi<sup>27</sup> e Orazio Labbate un affare metafisico; è, anzi, prepotentemente fisico: è affare di corpi, di mani, di odori. È una presenza concreta, un'epidemia» (Morstabilini).

Si tratta di una tematica fondamentale, che compare regolarmente in questi testi: da un lato il corpo viene esplorato alla ricerca di una connessione possibile o nascosta tra i frammenti di una realtà sconnessa e disarticolata, dall'altro il ritorno all'elemento sensoriale serve ad ancorare i sogni, le visioni, le allucinazioni a qualcosa di tangibile; il concetto di frammento sembra in questo senso ancora produttivo, nonostante il palese superamento del postmoderno. Tali 'strane' modalità, come già osservato, hanno meno a che fare con la politicizzazione del new

e intimorisce. La percezione del reale viene messa in crisi, gli stessi progressi della scienza, anziché restringere il campo dell'ignoto, lo allargano, cancellando il confine tra reale e impossibile» (Zangrandi 9).

<sup>25</sup> Già in Bachtin troviamo questo primo concetto: cf. Kapchan e Strong.

<sup>26</sup> Anche Fisher lo suggeriva: «Concetti come weird, eerie e unheimlich hanno senza dubbio qualcosa in comune. Indicano tutti tipi diversi di sensazione, ma anche di modalità: modalità del cinema e della narrativa, della percezione, e in definitiva dell'essere, potremmo persino affermare. Nonostante ciò non costituiscono dei veri generi» (*The Weird and the Eerie* 9).

<sup>27</sup> Protagonista di *Suttaterra* (2017), secondo romanzo di Labbate.

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

weird statunitense e accolgono piuttosto le influenze della letteratura mitteleuropea – e in alcuni casi sudamericana, ma senza traccia di fatalismo – più nera, ponendo al centro una condizione esistenziale alienata, lacerata, segnata dalla violenza di un mondo ostile e nemico, incapace di generare alcuna semiosi.

Si pensi a *Dalle rovine* di Funetta, in particolare la scena che mette in moto la trama: il momento in cui il protagonista Rivera, un collezionista di serpenti che abita in una città spettrale e decaduta, alla ricerca di una via d'uscita dal torpore del proprio vuoto esistenziale crea la prima 'opera',<sup>28</sup> un filmato in cui il suo corpo nudo viene percorso, avvinghiato, masturbato dai serpenti da lui allevati – un filmato che in seguito lo introdurrà nel mondo della pornografia underground, altrettanto allucinato e popolato di personaggi reietti, umbratili e inquietanti. Tra questi spicca Alexandre Tapia, che da anni lavora al copione dell'opera definitiva, il film attraverso cui dare forma alla propria idea di mondo, un'ultima volta prima di scomparire per sempre; nell'introduzione del copione Rivera legge: «La Storia è un corpo a cui siamo aggrappati con le unghie e a cui laceriamo la carne. Che bello il cinema, che inghiotte gli uomini, larve nelle tenebre» (Funetta 74); un reale talmente fisico e inaccessibile da tradursi dunque in un corpo a corpo con la Storia, con le leggi più grandi di noi che plasmano la vita umana.

Nei romanzi non prettamente distopici che esplorano questa dimensione si percepisce ovunque la metafisica, ma *nella sua assenza*, di continuo la si cerca e mai la si raggiunge; è proprio l'insistenza sul corpo a indicare l'impossibilità di accedere alla metafisica in senso classico, al fondamento delle cose che trascende il mondo empirico; la dimensione in cui si dibattono le creature tormentate della 'nuova' letteratura è un'altra. E non si tratta nemmeno del mondo discorsivo in cui si perdono ad esempio i protagonisti dei romanzi kafkiani, che impedisce loro di portare a termine la ricerca impostagli dalla necessità ermeneutica propria dell'uomo, vale a dire la ricerca della verità sull'istanza che li tiene in loro potere (il processo, il castello...). Qui e ora ci troviamo invece di fronte a un mondo corporeo, fisico, naturalmente violento, che incatena l'individuo a leggi a lui estranee, il quale non può far altro che mettersi alla ricerca di una via di uscita. Tutt'al più si può parlare di una *metafisica negativa*, in cui l'uomo è abbandonato alla propria dimensione sensoriale, incrudita in modo disumano, recisa da ogni possibilità di significato ulteriore, per quanto intensamente ricercato. Lo strano riemerge dunque dalla disgregazione, dal venir meno di un'unità (culturale) di senso, che sia in una metropoli futuristica o nella provincia ungherese.

Sul vecchio continente è nella visione, nell'alterazione dello stato fisiologico 'normale' che i personaggi letterari rifuggono, per vedere ciò che la realtà nega loro. Dalla psichedelia ai sogni neri, la visionarietà si manifesta nelle forme più diverse, non da ultimo in una componente tossica e psicotropa – da *Terminus radioso*<sup>29</sup> a *Il grido* di Funetta, passando per l'Area X –, immergendo il lettore in un 'bad trip', un viaggio finito male, in cui si traduce la più ampia paura del futuro.

<sup>28</sup> «La prima opera di Rivera è stata, se così possiamo dire, una conseguenza. Allo stesso tempo ha rappresentato un inizio, l'origine di qualcosa che forse un giorno qualcuno riuscirà a spiegare, ma che per il momento rimane un groviglio oscuro, una nebulosa di avvenimenti molto simile a un sogno» (Funetta 12).

<sup>29</sup> Nel caso del romanzo di Volodine si avverte una certa affinità con la letteratura fantascientifica che si è sviluppata dopo la fine degli anni Sessanta (cfr. Giovannini e Minicangeli 28), ossia dopo la fine del movimento hippy, riprendendo palesemente i nuovi elementi che il movimento ha innestato nell'immaginario collettivo per poi capovolgerli: il riferimento è in particolare agli effetti sensoriali delle droghe, che dagli anni Settanta in poi vengono esplorati letterariamente nelle loro potenzialità negative, capaci di rivelare i mostri interiori. Questo per sottolineare quanto i cambiamenti storici e culturali siano capaci di trasformare l'immaginario cui si rifanno gli stessi scrittori.

## 9. Letteratura estrema, frammentazione e ipermodernità

Giglioli ha approfondito questo ricorso all'estremo nella letteratura italiana inteso non come repertorio tematico che predilige «la violenza, il sangue, l'abiezione» (14), bensì in termini di *tensione*:

È piuttosto un movimento, una tensione verso qualcosa che eccede costitutivamente i limiti della rappresentazione. Non perché si incarni in un'alterità incommensurabile, come il selvaggio del racconto d'avventura, il mostro della letteratura fantastica, l'alieno della fantascienza; ma perché è sottoposto all'ingiunzione contraddittoria di essere insieme presente e inafferrabile. [...] Non è altrove; è qui, onnipresente e inafferrabile. Non si presta a entrare nel gioco differenziale che presiede all'ordinato scambio dei segni. Ma proprio perché non ha segni che lo indichino direttamente, genera senza sosta un supplemento di discorso, immaginario, ideologia. È un performativo, un enunciato che produce ciò che dice. È il nome di un'operazione, la traccia scritta di un gesto, il diagramma del rapporto tra una tensione e l'azione in cui si scarica. (Giglioli 14-15)

L'alterità è percepita nel qui e ora, ma 'l'estremo' mai la raggiunge, *il linguaggio mai la domina*, e dunque sempre vi tende. È con lo choc dei nuovi strumenti e delle forme comunicative della società dei mass media che si inizia a eccedere i limiti della rappresentazione – ossia della realtà 'inservibile' – e a protrudersi in un Reale traumatico, ottuso, resistente ai tentativi di simbolizzazione, e quindi indicibile. Giglioli parla – barthesianamente – non di forme né di stili, bensì di *scritture* dell'estremo, legate indissolubilmente al periodo storico che le ha prodotte, «risultato di una presa di posizione» (13) in quanto «[l]a scrittura dell'estremo è il tentativo di rimotivare a posteriori i segni vuoti in cui ci specchiamo» (18); ma soprattutto sottolinea come ciò sia stato possibile, non da ultimo, grazie alla grande fortuna che il recupero della narrativa di genere e le forme miste di autofinzione trovano all'interno dell'attuale panorama editoriale italiano.<sup>30</sup>

Cosa ci dicono queste scritture estreme sull'epoca – la nostra – che le ha prodotte? Ci troviamo di fronte a due direzioni, opposte ma in qualche modo complementari: da un lato rimane la tendenza alla disgregazione, al frammento, all'isolamento, all'estrapolazione, al taglio (cfr. Simonetti, *La letteratura circostante* 39-138); dall'altro la materia narrativa così ricavata viene esacerbata, sottoposta a un processo di intensificazione fino all'exasperazione, traducendosi in un discorso ipertrofico e, come osservato da Giglioli, performativo, che è e non significa niente di più rispetto a ciò che enuncia.

Sul mutevole fenomeno della letteratura contemporanea internazionale si è espresso anche Alberto Casadei, che nell'articolo del marzo 2020 "Il caos cerca l'ordine. Voci della neo-epica" evidenzia il carattere frammentario, stratificato, oscuro della nostra epoca:

[...] la forma-romanzo sembra non bastare a racchiudere la realtà sempre più stratificata che viviamo e che sentiamo sfuggente e magari oscura. La risposta della grande narrativa scritta è allora proprio quella di essere costantemente ibrida, inclusiva, persino incoerente. È in queste forme, difficilmente definibili, che possiamo rintracciare l'epica di oggi. [...] Un tratto delle opere che adesso potremmo definire epiche è infatti questo: tentano di farci capire che, in modi magari incredibili, tuttavia c'è un barlume di senso persino nelle vicende più assurde. (Casadei 34-35)

Casadei propone tre categorie per meglio comprendere le immagini del mondo rintracciabili nei romanzi di autori come Thomas Pynchon, Roberto Bolaño, Michel Houellebecq, Jonathan

<sup>30</sup> «[...] dovremo prendere di petto anche l'altra e apparentemente opposta questione, quella del riciclo di scritture dichiaratamente di genere, costruite proprio sulla riconoscibilità dei rispettivi codici, e sulla forza degli stereotipi. Rifiuto dei generi e ritorno dei generi sono andati di pari passo nella letteratura italiana degli ultimi anni» (Simonetti, *La letteratura circostante* 11).

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

Littell e Don DeLillo (tra gli italiani Antonio Moresco e Giuseppe Genna): la realtà-incubo, la realtà-metamorfosi, la realtà come dura materia. In questa cornice Casadei inserisce anche Cărtărescu, nelle cui opere si esplicita «la ricerca di fondamenti che vadano oltre la scienza ufficiale, per esempio creando mondi possibili che seguono leggi e regole inconsuete», e altri fenomeni editoriali recentissimi come il romanzo *ilMistero.doc* di Matthew McIntosh, che – sulla scia di *Casa di foglie* di Mark Z. Danielewski – «è andato ancora oltre, unendo intimamente lacerti di un testo forse mai scritto con immagini ripetute ossessivamente, foto o icone come la bandiera statunitense, allo scopo ultimo di rappresentare la frammentazione pulviscolare che si condensa in quelle che sentiamo come le 'nostre' esistenze» (Casadei 35). Nelle manifestazioni letterarie di cui finora, insomma, la frammentazione postmoderna sembra ancora sostenere l'esperienza collettiva del mondo contemporaneo, ma allo stesso tempo la si cerca di assoggettare nuovamente a possibilità di senso, fuori dalla norma, che siano in qualche modo esemplari.

Come già Paul Virilio e Gilles Lipovetsky, ma formulando altrimenti la questione, Raffaele Donnarumma ha definito invece questo fenomeno in termini di 'ipermodernità',<sup>31</sup> stadio finale della modernità le cui caratteristiche vengono esasperate e portate all'eccesso: «ciò cui assistiamo, e ciò che già l'età postmoderna aveva messo in moto, è semmai la sua continuazione unilaterale, parodica, impazzita. [...] A questa modernità oltranzistica e compulsiva, darei il nome di ipermoderno» (Donnarumma, "Ipermoderno"). L'illusione postmoderna di poter superare la tradizione modernista attraverso il virtuosismo stilistico, gli espedienti retorici, i giochi linguistici narrativi<sup>32</sup> si è trasformata in qualcos'altro, innescando così uno 'scivolamento' nell'ipermoderno:

L'idea di un esodo definitivo dalla modernità va accantonata: è questo il passaggio dall'illusione del *post* all'invasione dell'*iper*. Tuttavia, il sovraccarico è sempre pronto a capovolgere in privazione, l'esaltazione in angoscia, la smania di dominio in smarrimento. Si tradisce così una logica viziosa: l'ipermoderno, che ha abbandonato la fede moderna nel progresso, non crede sino in fondo alle sue promesse di felicità. Esso ha una compulsione nevrotica che neutralizza i suoi idoli (rapidità, novità, efficienza, fattività...) proprio mentre li innalza. [...] Potremmo allora dire che l'ipermoderno è la risposta e in parte la conseguenza disforica al postmoderno, poiché, esaltandone i colori, finisce per virarli al nero. (Donnarumma, *Ipermodernità* 104)<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Non è questa l'unica definizione a fare la sua comparsa negli ultimi anni: si rimanda, tra gli altri, al *post-postmodernism* (Nealson) e alla 'condizione neomoderna' (Mordacci).

<sup>32</sup> Un'esaustiva analisi dei temi e dei motivi ricorrenti nei romanzi postmoderni del secondo Novecento è quella di Stefano Ercolino nel suo *Il romanzo massimalista*, il quale riconosce una problematicità intrinseca al definire in modo univoco e coerente il romanzo massimalista, il cui tratto distintivo sta proprio nell'eterogeneità e nell'eclitticità della materia narrativa. Alla base vi è l'idea di un mondo cresciuto così a dismisura da esplodere e polverizzarsi, di un labirinto dove si accumula e si disperde una materia narrativa non più familiare, di un magma in cui si sono dissolti i sistemi culturali, incapaci di dare un senso unitario all'esperienza del mondo da parte dell'uomo contemporaneo. Si cerca così di imbrigliare le forze centrifughe della realtà che stiamo vivendo attraverso una delle poche forze centripete rimaste: la lingua della letteratura, che sembra ancora capace di conservare la dialettica tra caos e cosmos. Il mondo viene quindi letto come un testo che nel frammentarsi si è ipertrofizzato e ha proliferato fino all'eccesso; a leggerlo è un narratore onnisciente, dietro cui si nasconde un autore ambizioso e desideroso di dominare la materia letteraria, che si lascia trasportare dalla narrazione torrenziale per poi riemergere puntualmente come sapiente domatore. Tra gli elementi che caratterizzano questa forma di letteratura si può nominare quindi la lunghezza, la tendenza all'enciclopedismo, la corallità e polifonia di voci eterogenee, la moltiplicazione policentrica dei filoni narrativi, il ricorso reiterato e strutturale alla digressione, lo sperimentalismo stilistico, l'onniscienza del narratore, la speculazione fino alla paranoia; di rado queste caratteristiche sono tutte presenti nelle varie opere, e si declinano in modo sempre diverso a seconda dell'autore.

<sup>33</sup> Per una controparte cfr. Ceserani, "La maledizione degli 'ismi'".

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

Non più ironia postmoderna quindi, ma serietà ipermoderna, che sempre cammina sul filo del rasoio, consapevole del baratro che si può aprire dietro qualsiasi eccesso di realtà in cui ci imbattiamo, o di cui inevitabilmente ci serviamo: il pensiero accelerato e la sensibilità oscillante, senza vie di mezzo, tra esacerbazione e anestetizzazione fanno parte in effetti della nuova esperienza del Ventunesimo secolo, e la raffigurazione letteraria di una sensorialità corporea esasperata e inasprita ne diventa il sintomo più immediato.

Si tratta di riflessioni che, si capisce, non riguardano strettamente fenomeni puntuali, ma colgono nel segno considerando in generale il panorama letterario degli ultimi trent'anni.<sup>34</sup> Anche Simonetti, usando altri termini, mette a fuoco lo stesso fenomeno: caratteristiche fondanti di ciò che si scrive e si pubblica a partire dalla metà degli anni Novanta sono, da un lato, la velocità intesa «come urgenza esistenziale, modo d'essere, fuga dalla realtà» (*La letteratura circostante* 59), e dall'altro il compromesso «insieme culturale e tecnologico» (50) con i media: «si avverte, sul piano strutturale, una 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; alla loro capacità di coinvolgere in tempi rapidi e svilupparsi in orizzontale, rinunciando, in nome di un guadagno di libertà e di accelerazione, alla zavorra della profondità» (52). E per quanto riguarda gli anni Zero: «Si articola negli ultimi dieci o quindici anni quel processo di cui i cannibali erano in fondo un sintomo: lo slittamento del campo letterario verso la dimensione delle arti performative, alla ricerca di nuova energia semiotica, e di un più immediato confronto col pubblico» (69).

Per problematizzare tuttavia il trait d'union tra queste riflessioni e il fenomeno italiano sopra ricostruito, si potrebbe notare che, sebbene abbiamo di certo a che fare con una letteratura che 'vira al nero' e in cui il futuro è effettivamente diventato una prigione distopica, a emergere non sembra tuttavia un sentimento patologico, di disagio o di oppressione,<sup>35</sup> quanto piuttosto la volontà di assumersi il peso di tale consapevolezza, di darvi forma e di padroneggiarla attraverso la letteratura stessa: un atteggiamento che in parte ritroviamo nel catastrofismo degli scrittori europei citati, per i quali, ancora vent'anni fa, la fine era già arrivata, anche se non avevano un pubblico – una 'scena' on line – a cui raccontarla.

Provando allora ad abbozzare in prospettiva semiologica il corso che la letteratura ha seguito nell'ultimo secolo e mezzo, si potrebbe dire che il 'fuori' è penetrato 'dentro': i rigidi confini – topografici o topologici – e le nette (de)limitazioni su cui era costruita la cultura dell'Ottocento sono stati messi in discussione e oltrepassati per la prima volta nella modernità, le cui strutture narrative e possibilità residue di senso sono in seguito 'esplose' – si perdoni il termine abusato – a opera del postmoderno (Jameson); in letteratura ha così preso forma un linguaggio ipertrofico, eccessivo, ridondante, che come un fiume inonda la superficie frammentata del reale e vi aderisce nell'esprimere, sempre con ironia, le possibilità di senso tanto infinite quanto irrilevanti scaturite dall'altissimo grado di iperconnessione – operazione che mette definitivamente in crisi la nozione di realismo.<sup>36</sup> Oggi, in questo Ventunesimo secolo

<sup>34</sup> Nel 2020 esce inoltre *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020* a cura di Emanuele Zinato, nei cui saggi le riflessioni sulla letteratura-passatempo di Simonetti e sulla letteratura estrema di Giglioli incontrano l'ipermodernità di Donnarumma.

<sup>35</sup> «Nelle patologie emergenti e simboliche del presente (anoressia, bulimia, crisi di panico, tossicomanie, disturbi psicosomatici) non emerge alcun rimosso e l'inconscio è fuori gioco. Sembra il ritratto di molti personaggi contemporanei e di quei narratori che descrivono il disagio senza credere al profondo e alla psicoanalisi: sono strumenti fatti apposta per leggere Easton Ellis o Coetzee, Houellebecq o Littell, Nove o Siti» (Donnarumma, "Ipermoderno").

<sup>36</sup> Dipende dunque da cosa si intende con 'realismo', osserva giustamente Simonetti, ricordando che si tratta di una convenzione, di «uno spazio di transizione tra universi non omogenei» come l'arte e la realtà» (Bertoni 311, cit. Simonetti, *La letteratura circostante* 90). Nella narrativa degli anni Zero si fa largo

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

letterario che ha seguito il postmoderno, non pochi autori stanno ancora esplorando ciò che rimane *fino all'estremo*, nell'effimera speranza di ritrovare un ordine nel caos.<sup>37</sup>

A rimanere sono i frammenti dei più disparati codici culturali, a piede libero nella semiosfera (cfr. Lotman, *La semiosfera*), sganciati dalla possibilità di un significato ultimo o fondativo. Questi residui costituiscono il terreno friabile su cui continuano a muoversi gli scrittori dello 'strano', che come piccoli demiurghi si cimentano nell'impresa di tenere insieme le macerie di una realtà alla deriva, percepita e vissuta come un sogno nero, attraverso una visionarietà ipertrofica. Negli autori che, volenti o nolenti, sono stati inclusi nello strano filone della letteratura italiana più recente si fatica a trovare elementi linguistici unificanti se non – con le dovute eccezioni<sup>38</sup> – una generale semplificazione sintattica, lontana dallo stile 'fiume' e metamorfico di un Cărtărescu o di un Krasznahorkai. Si noti che talvolta la semplificazione rappresenta una scelta ben precisa dell'autore, intesa a dare vita a un discorso letterario fedele e aderente alla realtà, che rispecchi così lo stesso principio sintagmatico dell'esperienza lacerata e disgregata del reale, la quale – non nelle possibilità ma nei fatti – si è impoverita e ridotta all'osso; la pregnanza viene ricercata piuttosto sull'asse paradigmatico, innalzandosi attraverso un lessico di natura a tratti lirica, magnetico, ipnotico, dominato da suggestioni e simbologie mai interpretabili fino in fondo, che in tal modo esacerba il senso di isolamento e alienazione. Numerosissimi sono gli esempi di questo stile paratattico, nominale, anaforico:

E poi, il moccioso, si volta e si rivolta, non c'è sogno che tenga, è quasi giorno ora, non penetra luce dalla piccola finestra della masseria, ma ormai il suo corpo sa quando è ora, preparare la colazione a Olimpo, che altrimenti reclamerà al moccioso, sempre, ma ancora qualche minuto, qualche minuto disteso a terra, su questo tappeto, e cosa si agita sotto la terra, qualcosa sembra muoversi, come per venirti incontro, Alberico, sangue di vita, Alberico e la malaspina, Alberico mondo sepolto, stanco, sotto il gelo, Alberico che sai che le ombre incupiscono sui monti, Alberico senza ghirlande di quercia alle tempie, Alberico che senti le ombre svegliarsi, nella notte chiara, è precipitato il tuo fasto, la musica delle tue arpe, sotto di te c'è il marciume, tua coltre sono i vermi. [...] È quasi giorno, dolce Alberico, è l'ora di svegliare il tuo padrone, ma non farlo ora, non prima di avere munto la mucca per un bicchiere di latte, Olimpio non apprezzerrebbe, Olimpio ti boccerebbe a vita, presto, presto Alberico, ciò che è compiuto è andato disfacendosi sempre, sempre è accaduto nel mondo, spesso a Taverna Soffocata, ora, ora o mai più, sveglia. Ma si sente qualcuno in avvicinamento, qualcuno, qualcosa, sono piccoli passi o zampate, è solo l'alba, non è neanche l'alba, nessuno si avvicina alla masseria da tempo, non può esserci nessuno, è un rumore di avvicinamento, e le vicinanze sono sempre delle insidie, bussano alla porta, Alberico, ciò che è dietro le porte non sono che le porte. (Gentile 136-37)

È il caso anche di *Voragine* di Esposito, caratterizzato da una paratassi esasperata, scandita da brevi e frastornanti frasi principali separate unicamente dal punto:<sup>39</sup>

una necessità non tanto di realtà quanto di 'vero', e si ricorre a *effetti* di realtà di vario genere per restituire un'immagine del mondo di natura quanto più mimetica, come se si sentisse la necessità di riprodurre il modello narrativo, linguistico e ritmico della comunicazione di massa (92-93; cfr. anche Simonetti, "Il realismo dell'irrealtà"). Il realismo in effetti è sempre stato un espediente, una costruzione retorica: già nell'Ottocento lo si concepiva non come semplice descrizione capace di restituire la realtà, ma come *selezione* di un'immagine più 'vera', e quindi ideale, del mondo – operazione che genera inevitabilmente un cortocircuito semiotico (Baßler; Wunsch, *'Realität' und Selbstreferentialität*; Ort).

<sup>37</sup> A una simile ricerca metanarrativa di senso rimanda, fin dal titolo, il romanzo *Teorie della comprensione profonda delle cose* (2019) di Alfredo Palomba per Wojtek Edizioni.

<sup>38</sup> Si pensi ad esempio a *Il demone meridiano* di Morstabilini o alla ricerca linguistica di Labbate.

<sup>39</sup> Se non nella frase con cui si conclude il romanzo, dove viene introdotta per la prima e ultima volta una virgola, a indicare l'apertura alla possibilità di costruire qualcosa (come spiegato dall'autore durante la presentazione del romanzo; libreria Marco Polo, Venezia, 25 gennaio 2019).

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

Giovanni guardava il padre sforzarsi di essere un'altra persona. Sforzarsi inconsapevolmente di trasformarsi in un'altra persona sconosciuta e mostruosa. Tendere senza fine a questa forma irraggiungibile e incomprensibile che a Giovanni appariva solo in lampi di dolore nelle smorfie del padre. E diceva che uno non è mai una cosa sola. Diceva che poi col tempo ci diventa una cosa sola ma all'inizio non lo è mai. [...] Ma poi passa il tempo e lui perde cose e diventa sempre più una cosa sola e le cose intorno che era e che poteva essere e che non è stato si dissolvono una per una senza un grido. Prima è tanti uomini diversi e tante cose e poi diventa una cosa sola che va sempre più veloce nella stessa direzione. E non si può fermare più. E ha voluto per tutta la vita andare nella stessa direzione come una cosa sola e adesso che può andarci all'improvviso ha paura e vuole fermarsi e vuole tornare indietro e vuole cambiare strada. Ma ormai non può andare da nessuna parte perché sulla pelle non ha niente che non sia la cosa sola che è adesso e dentro non c'è spazio se non per questa cosa che è ora e che corre senza fermarsi e senza poter urlare. E come lui tutto il mondo intorno e tutte le cose. Tutto corre e precipita allo stesso modo. (Esposito 40)

### 10. Conclusioni

Tirando le somme: la frammentazione e la dispersione che tuttora dominano una parte della fase letteraria contemporanea – che si voglia chiamarla 'ipermodernità' o meno – ha avuto come risultato quello di frantumare i generi classici, implicando una continua ricombinazione di elementi eterogenei, tenuti insieme dal dispositivo prospettico del weird. Cosa fa sì che la stranezza, oggi, sia così presente e funzionale? Come si è tentato di ricostruire, i cambiamenti storici, e quindi di immaginario culturale giocano un ruolo fondamentale, ma non solo: è attraverso fenomeni intersistemici – ossia culturali, sociali e in parte economici come quello editoriale, oggi capillarizzati per mezzo del web – che si arriva all'affermazione di un certo gusto e di un certo sentire letterario. La centralità di un dispositivo è legata ai suoi promotori, e ha senso parlarne non nella teoria ma nella pratica: di qui l'ampio spazio dedicato alla ricostruzione del fenomeno.

Nella tendenza italiana evidenziata – che naturalmente non è l'unica e non è neppure una moda, a meno che con 'moda' si intenda la ciclica alternanza di tendenze della stessa matrice – l'angoscia e il terrore dell'orrore e del weird 'classico' sono penetrati fino a pervadere ogni ambito del reale, in conseguenza della frammentazione che rappresenta tuttora l'altra faccia dell'attuale epoca della simultaneità e della globalizzazione, per assurdo tanto iperconnessa quanto dispersa. Se in passato erano i fantasmi dello sconosciuto e dell'inconoscibile a fare la loro tremenda, teatrale comparsa, oggi i fantasmi che si materializzano sono altri: la precarietà, l'isolamento, la solitudine (cfr. Ferraresi), un futuro nero, imperscrutabile e senza speranze, un'apocalisse culturale<sup>40</sup> interiorizzata. L'effetto suscitato si è ridimensionato e viene esplorato in scala minore, ma non per questo fa meno paura, anzi: un sottile senso di straniamento ha infettato un reale non più coeso, la cui narrazione può prendere pieghe estremamente violente, sdoganate dalle possibilità e dai mezzi espressivi odierni.

Lo strano è dunque una dominante del nostro tempo? Sembrerebbe di sì, soprattutto se pensiamo che i generi in cui si inserisce e si funzionalizza costituiscono da un lato l'espressione di una *Weltanschauung* e di un'ideologia, dall'altro un processo dinamico che si adatta ai relativi intenti rappresentativi. Se decidiamo di intendere il weird non come genere a sé ma come dispositivo 'obliquo', impiegabile da forme e modalità narrative molto diverse, forse possiamo ridimensionare il concetto – che di per sé spiega poco – di ibridismo, e passare così dalle

<sup>40</sup> Un'edizione ampliata dell'importante studio antropologico di De Martino sul concetto di 'apocalisse culturale' è uscita nel 2019 per Einaudi; nel 2020 il Saggiatore ha ripubblicato anche *Il senso della fine* di Frank Kermode, incentrato sulle apocalissi narrative, e inoltre *Appunti da un'Apocalisse* di Mark O'Connell, l'ultimo saggio dell'autore di *Essere una macchina*.

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

speculazioni su generi e sottogeneri alla più stimolante riflessione sulla fase letteraria cui stiamo assistendo.

Questa tendenza è il frutto di un più ampio cambiamento di immaginario culturale: è innegabile che il tardo capitalismo e la svolta digitale abbiano concretizzato le paure novecentesche dell'uomo moderno, e anzi, la realtà è andata ben oltre le previsioni più pessimiste.<sup>41</sup> Oggi gli 'spazi altri' (cfr. Foucault, "Eterotopie") sono alla portata di ognuno: sembra proprio che si possiedano tutti i mezzi possibili per pensare non soltanto le distopie, ma anche le eterotopie<sup>42</sup> più disparate. Il punto della questione è: se da un lato tematiche e tendenze del passato vengono di continuo riprese, contaminate e rimescolate in ciò che si pubblica nel Ventunesimo secolo, a essersi trasformato nettamente è il nostro tempo, la cultura e la sottocultura di cui l'individuo si nutre e che a sua volta riproduce, a partire dai nuovi immaginari sconsolanti che si ancorano nelle nuove generazioni e che ne stimolano l'atto creativo, rinnovando così i repertori letterari. La tendenza letteraria qui presa in esame viene dunque trascinata nell'impresa di dare forma a un 'al di là' sempre più pervasivo, a un mondo non più fisico e senza più confini netti che resiste all'iperconnessione in cui siamo immersi, in cui si percepisce la mancanza di codici culturali unificanti: se buona parte degli autori italiani in questione dà forma a nuove distopie, c'è anche chi esplora le eventualità di senso rimaste attraverso la visione, l'allucinazione, la distorsione delle possibilità semantiche del linguaggio – di qui la vicinanza agli europei piuttosto che al new weird statunitense. La letteratura italiana più 'strana' degli ultimi anni non è più in bilico – come invece lo ero il fantastico novecentesco –, e non si sofferma neppure sulla raffigurazione della superficie frammentata del reale, ma sembra piuttosto essersi resa ricettiva nei confronti di ciò che trapela all'interno. Si tratta dunque di una letteratura che dà forma a un'alterità pervasiva: l' 'al di là' è diventato infatti un 'al di qua', e a confermarlo non è soltanto la proliferazione esponenziale delle distopie letterarie ambientate in mondi sempre più simili al nostro, ma anche il tentativo di alcuni autori di esplorare e oltrepassare gli unici limiti davvero rimasti, ovvero i confini della realtà e del corpo. Il corpo in particolare rappresenta a un tempo il punto di partenza e la via di accesso privilegiata per indagare la metafisica negativa e le possibilità di senso rimaste, l'immaginario subito nel contemporaneo<sup>43</sup> e al contempo assimilato dalla letteratura 'alta' – e non di genere, al contrario del caso statunitense. Ne

<sup>41</sup> «[C]i sono dimensioni, nella nostra contemporaneità, che sono distopie realizzate» (Castiglioni) afferma ad esempio Gianluca Didino, autore della postfazione a *The Weird and the Eerie*. Nel suo *Essere senza casa* Didino riconduce l'emergere esponenziale della stranezza nelle nostre quotidianità al venir meno della 'casa', fisica o metaforica, e all'irruzione «violenta e improvvisa di un esterno incontrollabile» (Didino 13), dovuti all'accelerazione tecnologica dell'epoca ipermoderna che stiamo vivendo – rifacendosi dunque, pure lui, a questa nozione.

<sup>42</sup> «Le utopie consolano: se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili, anche se il loro accesso chimerico. Le eterotopie inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzi tempo la 'sintassi' e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa 'tenere insieme' (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose. È per questo che le utopie consentono le favole e i discorsi: sono nella direzione giusta del linguaggio, nella dimensione fondamentale della *fabula*; le eterotopie (come quelle che troviamo tanto frequentemente in Borges) inaridiscono il discorso, bloccano le parole su se stesse, contestano, fin dalla sua radice, ogni possibilità di grammatica; dipanano i miti e rendono sterile il lirismo delle frasi» (Foucault, *Le parole e le cose* 7-8).

<sup>43</sup> La tendenza a esplorare l'ignoto e il non ancora immaginato potrebbe sembrare una conseguenza indiretta dello stesso fenomeno osservato da Fisher, secondo cui il tardo capitalismo è stato da noi talmente interiorizzato da rendere impossibile pensare a un'alternativa (*Realismo capitalista* 25-26), alternativa che, portando il ragionamento all'estremo, ci si limiterebbe quindi a fantasticare attraverso le divagazioni letterarie – non fosse che le rivoluzioni e i cambiamenti epocali non sono mai nati a tavolino, ma dall'irruzione di contingenze esterne di portata superiore.

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

consegue che molti degli scrittori in oggetto si trovano di fronte alla questione di come narrativizzare, di come conferire una cornice narrativa propria del romanzo alle loro visioni: una questione evidenziata anche da Andrea Cortellessa nell'introduzione all'antologia dei narratori italiani degli anni Zero, in cui si parla di un «tasso assai ridotto di narratività» (Cortellessa 32), così sostituito dalla fabulazione, e di una «condizione fluida e polimorfa della prosa» (43).

Si tratta dunque di una tensione talmente fondante che la definizione di letteratura estrema risulta quanto mai calzante, «una tensione verso qualcosa che eccede costitutivamente i limiti della rappresentazione» (Giglioli 14) e che non trova risposta alla domanda intorno all'esserci di una condizione umana sempre più *avverchiata*, circondata da ogni parte, anche nelle cose apparentemente familiari, da un'alterità che impone vincoli e leggi sconosciute, sancendo definitivamente la perdita di controllo dell'uomo sulla realtà; quel che resta sono ricombinazioni eterogenee di codici culturali già esistenti, stimolate dal cambiamento di immaginario culturale che procede parallelamente alla letteratura. Lo strano è il dispositivo della nostra epoca: oggi si esplora l'alterità, fino all'estremo.

Un nuovo sentire, in ultima analisi, che si esprime attraverso non un nuovo genere bensì una diversità di toni, di stili, di registri. Per riprendere Cortellessa – che tuttavia indaga un altro repertorio rispetto al qui presente –, tale eterogeneità potrebbe essere indice anche di qualcosa'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 quelli 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. (Cortellessa 64)

Bisognerà vedere cosa resisterà alla prova del tempo, ma soprattutto sarà interessante osservare quali libri si pubblicheranno prossimamente, dopo la 'stranezza' di questi ultimi due anni.

## 11. Bibliografia

- Armitage, John (ed). *Paul Virilio. From Modernism to Hypermodernism and Beyond*. Sage, 2000.
- Bachtin, Michail M. *The Dialogic Imagination*. U of Texas P, 1981.
- Baßler, Moritz. "1850-1890: Der ganz und gar unwahrscheinliche Realismus." *Deutsche Erzählprosa 1850-1950: Eine Geschichte literarischer Verfahren*, Schmidt, 2015, pp. 31-112.
- Bertoni, Federico. *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Einaudi, 2007.
- Bitetto, Giovanni. "La realtà è sopravvalutata." *Flaneri*, 14 maggio 2018, <https://www.flaneri.com/2018/05/14/cometa-magini/>.
- Borgonovo, Francesco. "Quegli scrittori dal fascino bizzarro (e con forte passione per le serie tv)." *Panorama*, 24 aprile 2019, pp. 82-85.
- Carrara, Giuseppe. "Luce e buio del presente." *Cultweek*, 21 novembre 2016, <https://www.cultweek.com/narrativa-saggiatore/>.
- . "Per una letteratura schizofrenica." *Doppiozero*, 23 maggio 2017, <https://www.doppiozero.com/materiali/una-letteratura-schizofrenica/>.

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

- Cărtărescu, Mircea. *Abbacinante. L'ala sinistra*. Voland, 2008.
- Casadei, Alberto. "Il caos cerca l'ordine. Voci della neo-epica." *La Lettura del Corriere della Sera*, 22 marzo 2020, pp. 34-35.
- Cassini, Andrea. "Dante weird: il pioniere dello 'strano' letterario." *L'Indiscreto*, 24 aprile 2019, <https://www.indiscreto.org/dante-weird-il-pioniere-dello-strano-letterario/>.
- Castiglioni, Massimo. "«C'è l'impressione che le cose stiano diventando weird» – Intervista con Gianluca Didino." *Dude Mag*, 12 novembre 2018, <https://www.dudemag.it/letteratura/ce-limpressione-che-le-cose-stiano-diventando-weird-intervista-con-gianluca-didino/>.
- Ceserani, Remo. *Il fantastico*. Il Mulino, 1996.
- . "La maledizione degli 'ismi'." *Allegoria*, nn. 65-66, 2012, pp. 191-213.
- Cisco, Michael. "New Weird: I Think We're the Scene." *The Modern World*, 4 May 2004, [https://web.archive.org/web/20051025072602/http://www.themodernword.com/columns/cisco\\_001.html/](https://web.archive.org/web/20051025072602/http://www.themodernword.com/columns/cisco_001.html/).
- Corigliano, Francesco. *La letteratura weird. Narrare l'impensabile*. Mimesis, 2020.
- Cortellessa, Andrea. "Introduzione." *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'orma, 2014, pp. 13-65.
- Cosentino, Nicola H. "Nuova letteratura fantastica. Il grido di Luciano Funetta." *Minima&moralia*, 16 aprile 2018, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/nuova-letteratura-fantastica-grido-luciano-funetta/>.
- CrapulaClub. Post dell'articolo "Italian Weird e la sindrome del marziano." *Facebook*, 17 maggio 2018, [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=1452069988231470&id=149651578473324](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1452069988231470&id=149651578473324).
- D'Isa, Francesco. "La rinascita del fantastico." *Kobo Blog*, 17 maggio 2018, <https://www.kobo.com/it/blog/la-rinascita-del-fantastico/>.
- De Martino, Ernesto. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. III ediz., Einaudi, 2019.
- Di Filippo, Paul. "Malign Universe: 13 Works of Cosmic Horror." *Barnes and Noble Reads*, 23 November 2015, <https://www.barnesandnoble.com/review/malign-universe-13-works-of-cosmic-horror/>.
- Di Vita, Federico. "Tra fantasy, fantastico e weird: indagine sul 'Novo Sconcertante Italico'." *L'Indiscreto*, 5 novembre 2018, <https://www.indiscreto.org/tra-fantasy-fantastico-e-weird-indagine-sul-novo-sconcertante-italico/>.
- Didino, Gianluca. *Essere senza casa. Sulla condizione di vivere in tempi strani*. Minimum fax, 2020.
- Dillon, Sarah. "The Horror of the Anthropocene." *C21 Literature: Journal of 21st-century Writings*, vol. 6, n. 1, 2018, pp. 1-25.
- Donnarumma, Raffaele. "Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno." *Allegoria*, n. 64, 2011, pp. 15-50.
- . "Ipermoderno. Come raccontare la realtà senza farsi divorare dai reality." *Le parole e le cose*, 19 novembre 2012, <https://www.leparoleelecose.it/?p=7486/>.
- . *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Il Mulino, 2014.

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

- Dozois, Gardner. "Summation: 2008." *The Year's Best Science Fiction: Twenty-Sixth Annual Collection*, St. Martin's Griffin, 2009, pp. XIII-XLVIII.
- Ercolino, Stefano. *Il romanzo massimalista*. Bompiani, 2014.
- Esposito, Andrea. *Voragine*. Il Saggiatore, 2018.
- Esposito, Andrea, e Andrea Gentile. "Lo strano e l'inquietante in Italia. Lezione aperta." *Minimum lab*, 13 novembre 2018, <https://www.facebook.com/edizioniminimumfax/videos/2275524266049648/>.
- Even-Zohar, Itamar. *Polisystem Studies*. Special number of *Poetics Today*, vol. 11, n. 1. Duke UP, 1990.
- Ferraresi, Mattia. *Solitudine. Il male oscuro delle società occidentali*. Einaudi, 2020.
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista*. Nero, 2018.
- . *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*. Minimum fax, 2018.
- Foucault, Michel. "Eterotopie. 1984." *Archivio Foucault 3. Interventi, colloqui, interviste. 1978-1985*, Feltrinelli, 2010, pp. 307-16.
- . *Le parole e le cose*. Rizzoli, 1998.
- Funetta, Luciano. *Dalle rovine*. Tunué, 2015.
- Gentile, Andrea. *I vivi e i morti*. Minimum fax, 2018.
- Giglioli, Daniele. *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*. Quodlibet, 2011.
- Giovannini, Fabio, e Marco Minicangeli. *Storia del romanzo di fantascienza*. Castelveccchi, 1998.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP, 1991.
- Kapchan, Deborah A., e Pauline Turner Strong. "Theorizing the Hybrid." *The Journal of American Folklore*, n. 445, 1999, pp. 239-53.
- Kelly, Michael. "Prefazione." *Nuovi incubi. I migliori racconti weird*, a cura di Laird Barron, Hypnos, 2015, pp. 11-15.
- Kermode, Frank. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*. II ediz., il Saggiatore, 2020.
- Lazzarin, Stefano. "Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di 'fantastico'." *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 37, n. 2, 2008, pp. 49-67.
- . "Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento." *Allegoria*, nn. 69-70, 2014, pp. 41-60.
- . *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*. Mondadori, 2016.
- Lewis, Simon L., e Mark A. Maslin. *Il pianeta umano. Come abbiamo creato l'Antropocene*. Einaudi, 2019.
- Ligotti, Thomas. "Brevi lezioni del Professor Nessuno sull'orrore sovrannaturale." *I canti di un sognatore morto*, Elara, 2008, pp. 217-24.
- Lipovetsky, Gilles. *Les temps hypermodernes*. Grasset, 2004.
- Lotman, Jurij M. *La struttura del testo poetico*. Mursia, 1972.
- . *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Marsilio, 1985.
- Lovecraft, Howard Phillips. "Supernatural Horror in Literature." *The Recluse*, n. 1, 1927, pp. 23-25. *The H.P. Lovecraft Archive*, <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx/>.

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

- . “Notes on Writing Weird Fiction.” *Amateur Correspondent*, May-June 1937. *The H.P. Lovecraft Archive*, <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx/>.
- Luperini, Romano. “Giovani e cannibali solo basic instinct.” *L'Indice dei libri del mese*, n. 3, 1997, p. 10.
- Lyotard, Jean-François. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*. Feltrinelli, 1981.
- Malvestio, Marco. “Il grido di Luciano Funetta e i limiti del New Italian Weird.” *La Balena Bianca*, 2 maggio 2018, <https://www.labalenabianca.com/2018/05/02/20288/>.
- Marzullo, Sara. “Weird italiano.” *Not*, 13 ottobre 2017, <https://not.neroeditions.com/weird-italiano-de-maria/>.
- Mazza Galanti, Carlo. “Il canone strano.” *Not*, 8 maggio 2018, <https://not.neroeditions.com/canone-weird-italiano/>.
- Mesárova, Eva. “Discorso teorico-critico sul fantastico negli ultimi anni del Novecento in Italia.” *Romanica Olomucensia*, vol. 26, n. 1, 2014, pp. 77-84.
- Miller, Laura. “Jeff VanderMeer Amends the Apocalypse.” *The New Yorker*, 17 April 2017, <https://www.newyorker.com/magazine/2017/04/24/jeff-vandermeer-amends-the-apocalypse/>.
- Mordacci, Roberto. *La condizione neomoderna*. Einaudi, 2017.
- Morstabilini, Andrea. “Gotico mediterraneo.” *Not*, 9 maggio 2018, <https://not.neroeditions.com/gotico-mediterraneo/>.
- Musardo, Federico. “Il buio a luci accese di David Hayden.” *Culturificio*, aprile 2019, <https://culturificio.org/il-buio-a-luci-accese/>.
- Nan, Charlie D. “La nuova era del soprannaturale.” *Neutopia*, 5 aprile 2019, <https://neutopia-blog.org/2019/04/05/la-nuova-era-del-soprannaturale/>.
- Nealon, Jeffrey T. *Post-Postmodernism, or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*. Stanford UP, 2012.
- O’Connell, Mark. *Appunti da un’Apocalisse. Viaggio alla fine del mondo e ritorno*. Il Saggiatore, 2021.
- Ort, Claus-Michael. *Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus*. Niemeyer, 2010.
- Pierantozzi, Alcide. “New Italian Weirdness.” *Rivista Studio*, 26 aprile 2016, <https://www.rivistastudio.com/tunue-funetta-di-fronzo/>.
- Russo De Vivo, Antonio. “Italian Weird e la sindrome del marziano.” *CrapulaClub*, 17 maggio 2018, <https://www.crapula.it/italian-weird-la-sindrome-del-marziano/>.
- Santoni, Vanni. “Nuova Strana Europa.” *Prismo*, 30 settembre 2016, <https://www.prismo-mag.com/nuova-strana-europa/>.
- . “Lanark padre di tante distopie.” *La Lettura del Corriere della Sera*, 27 agosto 2017, p. 19.
- . “È inutile negarlo: siamo circondati da distopie.” *Esquire*, 7 ottobre 2017, <https://www.esquire.com/it/cultura/libri/a12801513/letteratura-distopia/>.
- . “László fa le frasi Dio mette il punto.” *La Lettura del Corriere della Sera*, 17 giugno 2018, p. 23.
- . “La rivincita letteraria del new weird italiano (ma non chiamatelo sottogenere).” *Il Foglio*, 12 novembre 2018, <https://www.ilfoglio.it/cultura/2018/11/12/news/la-rivincita-letteraria-del-new-weird-italiano-ma-non-chiamatelo-sottogenere-224001/>.

## La costellazione del 'new Italian weird'

Marta Rosso

- . “È finita l’attesa.” *Linus*, 7 giugno 2021, p. 26-27.
- Simonetti, Gianluigi. “Il realismo dell’irrealtà. Attraversare il Postmoderno.” *CoSmo*, n. 1, 2012, pp. 113-20.
- . *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell’Italia contemporanea*. Il Mulino, 2018.
- Sinisi, Fabrizio. “Alle origini del weird – Su *Boscomatto* di Ádám Bodor.” *La Balena Bianca*, 27 febbraio 2019, <https://www.labalenabianca.com/2019/02/27/boscomatto-saggiatore/>.
- Titzmann Michael. “Das Drama des ‘Expressionismus’ im Kontext der ‘Frühen Moderne’ und die Funktion dargestellter Delinquenz.” *Verbrechen – Justiz – Medien: Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart*, edited by Joachim Linder et al., Niemeyer, 1999, pp. 217-72.
- . “Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik.” *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, edited by Roland Posner et al., vol. 3, de Gruyter, 2003, pp. 3028-103.
- . *Realismus und Frühe Moderne. Beispielinterpretationen und Systematisierungsversuche*. Belleville, 2009.
- Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica*. Garzanti, 1985.
- Turi, Giovanni. “Intervista a Michele Vaccari, editor di narrativa italiana di Chiarelettere.” *Vita da editor*, 24 settembre 2019, <https://giovannituri.wordpress.com/2019/09/24/intervista-a-michele-vaccari-editor-di-narrativa-italiana-di-chiarelettere/>.
- Ulstein, Gry. “Brave new weird: Anthropocene monsters in Jeff VanderMeer’s *The Southern Reach*.” *Concentric*, vol. 43, n. 1, 2017, pp. 71-96.
- VanderMeer, Ann, e Jeff VanderMeer. “Introduction.” *The New Weird*. Tachyon, 2008. *Jeff VanderMeer’s Website*, <https://www.jeffvandermeer.com/2009/06/28/the-new-weird-anthology-notes-and-introduction/>.
- . “Table of Contents.” *The New Weird*. Tachyon, 2008. *Jeff VanderMeer’s Website*, <https://www.jeffvandermeer.com/2011/08/30/table-of-contents-the-weird-edited-by-ann-and-jeff-vandermeer/>.
- . *The Big Book of Classic Fantasy*. Vintage Books, 2019.
- . *The Big Book of Modern Fantasy*. Vintage Books, 2020.
- Wilk, Elvia. “Toward a Theory of the New Weird. Elvia Wilk on a Feminist Understanding of Eerie Fiction.” *Literary Hub*, 5 August 2019, <https://lithub.com/toward-a-theory-of-the-new-weird/>.
- Wu Ming 1. “Lo scrittore si dà all’epica.” *La Repubblica*, 23 aprile 2008, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/04/23/lo-scrittore-si-da-all-epica.html/>.
- . “Premessa alla versione 2.0 di *New Italian Epic*.” *Wu Ming Foundation*, 14 settembre 2008, [www.wumingfoundation.com/italiano/WM1\\_saggio\\_sul\\_new\\_italian\\_epic.pdf](http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf).
- Wünsch, Marianne. “‘Realität’ und Selbstreferentialität. Zur Abbildung des ‘realistischen’ Literatursystems in C. F. Meyers Gedicht ‘Stapfen’ (1882).” *Zeitschrift für Semiotik*, vol. 27, nn. 1-2, 2005, pp. 65-86.
- . *Die fantastische Literatur der frühen Moderne*. Fink, 1991.
- Zangrandi, Silvia. *Cose dell’altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*. Archetipolibri, 2011.
- Zinato, Emanuele (a cura di). *L’estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*. Treccani, 2020.