

Enthymema XXXI 2022



Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo. Affresco storico, istanza saggistica e stratigrafia urbana nell'opera di Francesco Pecoraro

Niccolò Amelii

Università degli Studi di Chieti-Pescara

Abstract – Il presente saggio si propone di analizzare stilisticamente e tematicamente le opere di Francesco Pecoraro, prestando particolare attenzione ai romanzi *La vita in tempo di pace* e *Lo stradone*. Mediante una close reading comparativa volta a porre in dialogo reciproco i due romanzi e i racconti raccolti nel volume *Camere e stanze*, l'obiettivo principale è quello, da un lato, di indagare i processi formali e compositivi mediante cui Pecoraro rielabora il genere del romanzo-saggio e lo declina secondo peculiari risoluzioni inventive; dall'altro, di illuminare le risorse espressive e le operazioni narrative attraverso cui la soggettività dei suoi personaggi entra in tensione dialettica con la realtà e lo spazio urbano circostanti.

Parole chiave – Francesco Pecoraro; *La vita in tempo di pace*; *Lo stradone*; *Camere e stanze*; Letteratura italiana contemporanea.

Abstract –The present essay aims to analyze stylistically and thematically the works of Francesco Pecoraro, paying particular attention to the novels *La vita in tempo di pace* and *Lo stradone*. Through a comparative close reading aimed at placing in mutual dialogue the two novels and the short stories collected in the volume *Camere e stanze*, the main objective is to investigate, on the one hand, the formal and compositional processes through which Pecoraro reworks the genre of the novel-essay and declines it according to peculiar inventive resolutions; on the other, to illuminate the expressive resources and narrative operations through which the subjectivity of his characters enters into dialectical tension with the surrounding reality and urban space.

Keywords – Francesco Pecoraro; *La vita in tempo di pace*; *Lo stradone*; *Camere e stanze*; Contemporary Italian Literature.

Amelii, Niccolò. "Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo. Affresco storico, istanza saggistica e stratigrafia urbana nell'opera di Francesco Pecoraro". *Enthymema*, n. XXXI, 2022, pp. 216-239.

<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/17549>

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



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License

ISSN 2037-2426

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo. Affresco storico, istanza saggistica e stratigrafia urbana nell'opera di Francesco Pecoraro

Niccolò Amelii

Università degli Studi di Chieti-Pescara

1. Risonanze moderniste e ipermodernità

Diversi studiosi italiani sono concordi nell'affermare che negli ultimi anni, in concomitanza con la fine progressiva del postmoderno, si assista, all'interno del nostro panorama letterario, al cosiddetto «ritorno alla realtà»,¹ inteso, secondo le parole di Donnarumma, «sia come recupero dei modi storici del realismo, passati attraverso la lezione modernista e, talvolta, persino postmoderna, sia come impegno degli intellettuali sui temi della vita civile» (Donnarumma, *Introduzione* 7). Questa rinnovata tendenza a moduli realistici si afferma, dopo l'esaurimento graduale delle poetiche postmoderniste, sulla soglia di una nuova età culturale, sociale e politica, che lo stesso Donnarumma, facendo sua una definizione introdotta dai sociologi francesi Virilio e Lipovetsky, ha definito «età ipermoderna» (Donnarumma, *Ipermodernità* 101). L'evaporazione del clima culturale postmoderno e la conseguente emarginazione degli stilemi romanzeschi tipici del postmodernismo non sono, tuttavia, acquisizioni teoriche pacificate. Così come rimane gravoso, in ambito italiano, stabilire una periodizzazione definita del fenomeno postmodernista,² nonché esaminare con certezza legami di filiazione (in special modo con la neoavanguardia), costanti e cesure tra le varie generazioni e fasi evolutive interne, è ancor più arduo stabilire la data esatta di un ipotetico decesso. In sede critica e di storiografia del presente è poi complesso liberarsi dai cascami della postmodernità e dalla categorie del postmodernismo anche quando si torna a parlare diffusamente di nuovo realismo perché non è ancora chiaro cosa sia effettivamente venuto dopo, quali fattezze stia assumendo e con quali nomi sia possibile designare nel suo farsi tale fase. Paolo Chirumbolo, nel volume *Letteratura e lavoro* (2013), pur riconoscendo, nella produzione letteraria e cinematografica del nuovo Millennio, una

¹ Si veda il numero 57 di *Allegoria*, anno XX, gennaio/giugno 2008, interamente dedicato a quest'argomento. Cfr. altresì Spinazzola. Il dibattito è stato al centro anche di convegni internazionali come quello svoltosi a Varsavia, intitolato *Fiction, Faction, Reality: incontri, scambi, intrecci nella letteratura italiana dal 1900 a oggi* (9-10 dicembre 2009), e quello tenutosi a Toronto, dal nome *Negli archivi e per le strade: il "ritorno al reale" nella narrativa italiana di inizio millennio* (6-8 maggio 2010).

² Non essendo l'argomento principale di questo saggio, ci limiteremo a riportare molto schematicamente le posizioni più discusse. Per Luperini la postmodernità ha fatto il suo ingresso in Italia nel biennio 1972-1973, in concomitanza con la crisi petrolifera internazionale, l'esaurirsi dei movimenti di protesta, l'affermazione del terrorismo (Luperini, *La fine del postmodernismo* 170). Ceserani anticipa, invece, la datazione alla metà degli anni Cinquanta (Ceserani, *Raccontare il postmoderno* 13-16). Ancora più indietro risale Berardinelli, che fissa come termine inaugurale il 1945 (Berardinelli, "Poesia e genere lirico" 81-92). Donnarumma, al contrario, sostiene che si debba guardare alla metà degli anni Sessanta, fase interlocutoria a cui all'onda lunga del miracolo economico seguiranno a breve i movimenti sessantottini. Per una trattazione assai dettagliata del dibattito svoltosi in Italia negli ultimi vent'anni del Novecento, tra "apocalittici" e "integrati", sia in ambito filosofico-estetico che in ambito teorico-letterario, sui concetti e sulle definizioni di postmodernismo e postmoderno rimando a Jansen.

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo

Niccolò Amelii

«rinnovata “fame” di realtà» (Chirumbolo 27) e accettando, come categoria estetica, la formula “realismo liquido”, coniata da Vanni Santoni e Gregorio Magini nel 2011, iscrive questo rinnovato realismo del XXI secolo, distante anni luce dalle sue propaggini ottocentesche e novecentesche veriste e neorealiste, entro l'ampio quadro della postmodernità, di fatto consentendo un accostamento quantomeno problematico. Nel 2012 Gianluigi Simonetti ha introdotto la locuzione «realismo dell'irrealtà», per segnalare, con una sovrapposizione ossimorica, la ragion d'essere di questo particolare tipo di realismo riattualizzato, «molto più legato ai problemi della rappresentazione delle cose che non all'accertamento delle cose in sé» (Simonetti, “Il realismo dell'irrealtà” 118). Un realismo che non nega il postmoderno, ma anzi pare attraversarlo, accettandone le estreme conseguenze. Secondo Donnarumma, al contrario, postmoderno e postmodernismo – vale a dire atmosfera culturale e speculare produzione artistica – hanno mostrato via via la corda a partire dalla metà degli anni Novanta, rivelando l'insufficienza delle risposte introdotte per affrontare le rapide trasformazioni, o più spesso per adeguarvisi, provocate dall'apparente de-ideologizzazione dei paesi occidentali e dalla proliferazione onnipervasiva del sistema neocapitalista e dei processi di globalizzazione. Mettendo un attimo da parte ciò che resta al di qua e ciò che si spinge al di là della soglia del postmoderno e, al contempo, senza voler scomodare ulteriormente categorie e poetiche del passato, del resto attualmente anacronistiche e inapplicabili, si potrebbe parlare oggi di un realismo degli intenti, delle posture, più che di un realismo delle forme, che implica, nei maggiori autori contemporanei, un diverso modo, rispetto ai codici postmodernisti, di maneggiare, tagliare e selezionare il dato del reale, rinunciando alla semplificazione narrativa, agli artifici della finzionalizzazione estrema, per tenere, invece, conto dello spessore e dell'irriducibilità del dato stesso, del campione espanso di realtà posizionato sotto la lente, così come degli effetti di dislocazione e stratificazione a cui è costantemente sottoposto.

Partendo dal presupposto fondante che il moderno resta «un progetto non finito» (Habermas, *Moderno, postmoderno e neoconservatorismo* 15) e dunque mai giunto a reale esautorazione, l'ipermoderno non segnerebbe una cesura netta con il postmoderno ma ne rappresenterebbe un chiaro slittamento in avanti. Del resto, il tardocapitalismo, oramai unico contraente in gioco, continua a crescere su sé stesso e a riprodursi come una divinità inscalfibile, il neoliberalismo si rafforza attraverso politiche economiche e finanziarie divenute endemiche e l'immaginario tecnologico si amplifica e tende a istituire con velocità spropositata nuove idolatrie e nuove parole d'ordine. Tuttavia, se, dopo il crollo del muro di Berlino nel 1989 e la disgregazione dell'URSS (1991), che hanno di fatto sancito la fine della Guerra fredda, si è parlato a lungo di “fine della storia”, concetto chiave inaugurato da Francis Fukuyama,³ negli ultimi vent'anni, dopo il crollo delle Torri Gemelle, i ripetuti conflitti in Oriente innescati a catena dalla guerra in Afghanistan, la crisi economica del 2008, la crisi ambientale che si aggrava giorno per giorno (senza dimenticare la crisi pandemica ancora in atto), la storia, adesso priva di rivestimenti messianici, sembra essersi drammaticamente riattivata, non più come mero spettacolo estetizzante da osservare a distanza, al riparo, e così pure il senso di tragicità che essa porta su di sé nel suo farsi. Il sentimento della fine del mondo – questa «fine che non smette di finire» (Kermode, *Il senso della fine* 18) – è allora oggi quanto mai imminente e immanente, pulsante in ogni momento, e il catastrofismo normalizzato che definisce la dimensione primaria del nostro presente segnala pragmaticamente l'irreversibile scollamento tra evoluzione biologica e cultura, lo sfasamento tra risorse naturali e sviluppo industriale e tecnologico, gli accentuati disequilibri economici che caratterizzano tutte le società sviluppate e in via di sviluppo. Ne conseguono una nuova presa di consapevolezza e un nuovo sguardo sui fatti del mondo, per cui se da un lato la realtà torna a farsi urgente, a premere da ogni lato, dall'altro si fanno i conti, una volta che la frenesia della disillusione ha lasciato spazio a un'accettazione consapevole e però latentemente

³ Si rimanda, ovviamente, a Fukuyama.

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo Niccolò Amelii

ansiogena, con ciò che resta dei grandi metaracconti moderni, deleguatisi nella fase storica della postmodernità (secondo la celebre tesi di Lyotard), soppesando il valore residuale di quelle ingenuamente convincenti novecentesche che si esplicavano in una fiducia cieca per il benessere futuro, per una società più egualitaria e per un progresso tecnico e tecnologico di cui tutti avrebbero beneficiato.

Seguendo la tesi di Donnarumma, secondo cui «modernismo, postmoderno e ipermoderno sono età culturali in cui si articola in modi diversi una modernità mutevole ma perdurante» (Donnarumma, *Ipermodernità* 116), occorre perciò interrogarsi sulle caratteristiche principali della letteratura italiana contemporanea una volta dissoltasi la temperie postmodernista.⁴ Una delle principali novità degli ultimi anni è l'affermazione di forme narrative ibride, che mescolano spesso cronaca, testimonianza, indagine storica, reportage e riflessione personale, dando vita a nuove declinazioni specifiche della non-fiction, come ad esempio il *personal essay*, il romanzo documentario, il romanzo-inchiesta e l'autofiction. Scavalcando o mettendo a lato lo scetticismo e l'artificialità postmoderna, il manierismo stilistico, l'autoreferenzialità, i giochi citazionistici, i *pastiche* divertiti, «la cultura dell'immagine e del simulacro» (Jameson, *Postmodernismo* 9), e, più in generale, una predisposizione ludica alla feticizzazione del reale, le forme narrative dell'ipermoderno tendono ad un realismo testimoniale che, nascendo dalla rivalutazione della funzione soggettiva e del vissuto autobiografico in quanto baricentro e garanzia della veridicità e del racconto e dalla riflessione intorno al valore epistemologico del documento, nelle sue molteplici declinazioni, mirano a rappresentare il presente, senza però appiattirsi su di esso, o a decifrare il passato e i suoi chiaroscuri cercando da un lato di marcare e ostentare la propria (ambigua) autenticità, dall'altro di emanciparsi dallo storytelling imperante televisivo e digitale, intento a distorcere o a virtualizzare il reale per condizionare l'immaginario collettivo.

A lato, seppure in forma marginale, alcuni autori, invece, lasciando da parte l'ostentata performatività e la dichiarata sovrapposizione onomastica tra autore-narratore-personaggio tipica dell'autofiction, così come l'interesse primariamente documentario-testimoniale e le ibridazioni con scritture giornalistiche che informano quella che Giglioli chiama la odierna «scrittura dell'estremo» (Giglioli, *Senza trauma* 12), nonché i recinti regolatori imposti da generi predeterminati in altra sede (preziosi nel mercato editoriale perché facilmente etichettabili), e recuperando, altresì, un più ampio e strutturato respiro romanzesco e un ricercato sperimentalismo formale, sembrano interessati a riattivare la matrice realistica della narrazione attraverso un deciso recupero verticale della lezione modernista novecentesca, o almeno di alcune marche proprie dell'ampio spettro morfologico del modernismo. Tale recupero passa sia attraverso la rielaborazione di condivisi stili formali, espressivi e discorsivi – l'introspezione, il monologo interiore, l'ispessimento saggistico, il montaggio –, sia attraverso la riproposizione di modelli e motivi tematici – la frammentazione dell'io, l'epica del quotidiano, nonché «l'analisi chirurgica di situazioni psicosociali, familiari, provinciali o iperurbane» (Zinato, «Introduzione» 28) –, sia attraverso la messa in scena dell'insanabile frattura venutasi a creare tra destini individuali e destini generali (Mazzoni, *I destini generali* 89).

Prima di procedere in avanti con l'analisi è però necessario fare un passo indietro e specificare che riemersioni moderniste (di quel modernismo primonovecentesco cosiddetto “storico”, insieme al suo bagaglio di istanze, tecniche e concezioni) si sono verificate, seppur saltuariamente, anche nella seconda metà del secolo scorso, in special modo negli anni Sessanta e Settanta, in concomitanza con la nascita della neoavanguardia e con le prime avvisaglie di postmodernismo, nelle opere di autori come Volponi, Pasolini, La Capria. La rivoluzione

⁴ Facendo in questa sede della storiografia sulla situazione attuale della letteratura italiana è necessario procedere per generalizzazioni, cercando di evidenziare le costanti e le peculiarità accomunanti di una costellazione fluttuante e in perenne mutamento.

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo

Niccolò Amelii

epistemologica che si è palesata nella frattura tra fine Ottocento e inizio Novecento, alimentata da processi di massiccia industrializzazione, di radicale inurbamento e da una mutata concezione del soggetto umano, dei suoi moti inconsci, della sua identità, delle sue categorie ermeneutiche e dei suoi rapporti con la società circostante non si esaurisce con la fine della Seconda Guerra Mondiale, ma anzi innerva a fondo e rinfocola anche i momenti di crisi che modificano rapidamente l'assetto sociale italiano negli anni Sessanta, decennio che vede sbriciolarsi, parallelamente alla diffusione tardiva di nuove discipline di respiro europeo come l'antropologia, la fenomenologia, il neopositivismo, quella «barriera» (Luperini, "Neoavanguardia e Gruppo 63" 175) composta da cattolicesimo, marxismo e storicismo idealista che da decenni faceva ombra e isolava lo spazio culturale e scientifico.

Divisi tra il cosiddetto boom economico e le contestazioni studentesche del '68, gli anni Sessanta inaugurano quella che Pasolini definisce con un'espressione divenuta ormai celebre "mutazione antropologica", fenomeno per cui da un lato il ceto medio dismette, almeno in parte, valori ostentatamente reazionari e clericali per abbracciare l'«ideologia edonistica del consumo e della conseguente tolleranza modernistica di tipo americano» (Pasolini, *Scritti corsari* 41), mentre, dall'altro, le classi proletarie e sottoproletarie, sinora emarginate dalla vita sociale collettiva e caratterizzate da forme di sussistenza paleo-industriali, in virtù (o a causa) della crescita economica diffusa, della massificazione della cultura, dell'affermazione accelerata dei dispositivi massmediatici (soprattutto della televisione), del rafforzamento delle infrastrutture e dei trasporti, e, in generale, delle migliori condizioni di vita garantite dal progresso («falso progresso» secondo Pasolini), diventano protagoniste di un evidente processo di «borghesizzazione» (40) e dunque di omologazione ai valori dominanti della società moderna, che in Italia si colloca, con qualche decennio di distanza, sull'onda della cosiddetta *american way of life*, provocando il conseguente genocidio culturale, ossia la perdita di quelle particolarità localistiche e regionalistiche – usi, costumi, *koimè* linguistica, retaggi folkloristici – che erano rimaste sino a quel momento fuori dagli incipienti processi di cooptazione. Nel momento in cui l'Italia abbraccia, con molto ritardo, i fenomeni più caratterizzanti della modernizzazione, essa si riscopre "americanizzata", vale a dire «sconvolta, trasformata, ipnotizzata dal benessere e dai suoi miti» (Bocca, *La scoperta dell'Italia* 5).

Gli anni Sessanta sono perciò caratterizzati da cambiamenti epocali, come la scolarizzazione e il consumismo di massa, lo sviluppo e l'affermazione dell'industria culturale, l'allentamento delle rigide norme sociali, lo slegamento progressivo dai condizionamenti ecclesiastici, l'inizio dell'emancipazione femminile, la polarizzazione del campo politico che sfocerà poi, nel decennio successivo, nella lotta armata e nell'estremizzazione delle rivendicazioni sociali e politiche. Nel panorama letterario, in questo tempo di radicali trasformazioni, tende ad emergere, almeno in determinati autori, una consapevole risonanza modernista, che si esplicita in particolare nella rappresentazione del rapporto problematico tra uomo e mondo modernizzato, esacerbato ed aggravato dai dissesti identitari provocati dalle nuove forme economiche e lavorative tipiche della fase neocapitalistica, alienanti e atomizzanti. Diversi critici italiani, come Luperini, Donnarumma e Toracca, utilizzano la categoria di «neomodernismo» (o di «secondo modernismo») per identificare le opere di alcuni autori che riflettono bene questo rinnovato filone. Secondo Toracca la definizione di neomodernismo⁵ «ha il vantaggio di evidenziare sia l'idea di una "continuità" sia quella di una "discontinuità" rispetto al modernismo» (Toracca 217). I tratti di continuità riguardano non solo una comune «visione del mondo» (218), ossia la consapevolezza dell'impossibilità di conoscere davvero la realtà per come essa è, l'incapacità di istituire una dialettica costruttiva con le istituzioni che regolano il vivere sociale, l'assurdità

⁵ Lontana dal discorso che qui stiamo svolgendo appare, invece, la riflessione di Kermode intorno al concetto di «neo-modernism», che il critico britannico lo utilizza principalmente in riferimento a esperienze artistiche come Dada o alla musica di Cage (Kermode, *Continuities* 12-32).

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo

Niccolò Amelii

insita nella pretesa di voler ricercare un senso organizzante e di voler trovare un ordine individuale e collettivo capace di governare e irregimentare il caos dell'esistenza, ma anche uno specifico riutilizzo di costanti formali tipiche del modernismo, come ad esempio le digressioni extra-narrative e saggistiche, l'indebolimento del personaggio-eroe, la prospettiva soggettiva del racconto, la preferenza per la restituzione delle percezioni interiori.

Eppure, rispetto al cosiddetto "modernismo storico", il neomodernismo sembra voler recuperare, in anni contrassegnati da laceranti opposizioni politiche e ideologiche, quella « "sfera pubblica" dell'esistenza» (218) che pone il soggetto romanzesco, seppure fragile e insicuro, incapace di farsi saldo portatore di nuove istanze morali, in tensione verso ciò che accade al di fuori del suo spazio interiore, alla ricerca disperata di un contatto con il mondo circostante. Nella letteratura neomodernista, i processi psichici, i dubbi epistemologici e i drammi esistenziali, che rimangono comunque soggetto preferenziale della narrazione, «sono continuamente "iperdeterminati" da questioni sociali, ideologiche, storiche» (220). Nel periodo in cui la progressiva affermazione dell'industria culturale porta al suo apice la crisi dello statuto e del mandato dell'intellettuale, parallelamente e poi successivamente ad un neoavanguardismo che promuove una letteratura contro-ideologica e anti-romanzesca, gli autori ascrivibili al neomodernismo segnano dunque uno scarto significativo, poiché, pur aprendosi a forme narrative nuovamente sperimentali, rimangono fedeli «a un'idea di scrittore ancora impegnato» (Luperini, "Neomodernismo" 176). All'interno di quest'area neomodernista, che resterebbe fertile e attiva nel ventennio 1960-1980, a fianco a Volponi e al Pasolini di *Petrolio* (riletti in chiave neomodernista anche da Toracca), Luperini inserisce Roversi, Sereni, Rosselli, Sciascia, Raboni, il Luzi di *Nel magma* e altresì Calvino, almeno sino a *La giornata d'uno scrutatore*. Anche Donnarumma, sulla scia delle tesi di Luperini, sottolinea, utilizzando però il più generico termine di «secondo modernismo», una «reviviscenza modernista» (Donnarumma, "Tracciato del modernismo italiano" 34), caratteristica "minoritaria" degli anni Sessanta, particolarmente attiva, sebbene condizionata «dal clima instaurato dall'avanguardia» (35) in poesia, ma anche in prosa (oltre agli autori e ai romanzi già citati, Donnarumma aggiunge *Ferito a morte* di La Capria e anche *Il Partigiano Johnny* di Fenoglio, pubblicato solamente nel '68).

Nel panorama letterario attuale, insieme a Frasca, Moresco, Mozzi, Albinati, uno degli autori che rivela paradigmaticamente una rinnovata ripresa e rifunzionalizzazione di moduli e posture moderniste è di certo Francesco Pecoraro. "Paradigmaticamente" perché, innanzitutto, Pecoraro, uno dei rari romanzieri contemporanei che possiede «una visione del mondo e intende metterla nei suoi libri» (Mazzoni, "Francesco Pecoraro"), riattiva nelle sue opere quella «tensione tra racconto e pensiero» (Marsilio, "La narrativa italiana del Duemila" 50) che è uno dei tratti distintivi e dirimenti del modernismo novecentesco, sia italiano che europeo. Ne *La vita in tempo di pace* (2013), suo primo romanzo, sono raccontati, mediante una ricognizione esegetica fortemente soggettivata, gli ultimi sessant'anni di storia italiana. Il protagonista, Ivo Brandani, è implicito erede dei non-eroi di marca modernista, simile, non solo per l'assonanza dei cognomi, a Emilio Brentani, protagonista di *Senilità* di Svevo e, come altri personaggi di Pecoraro (in particolare, i protagonisti dei racconti *Camere e stanze*, *Vivi nascosto*, *Rosso Mafai*, *Uno bravo*, *Farsi un rolex*), simboleggia il declino, la dissociazione, lo smarrimento della figura canonica del borghese (e, con lui, della civiltà che lo ha forgiato), o, almeno, della sua ultima incarnazione storica, l'uomo del ceto medio globale, messo a nudo, nelle sue più esposte vulnerabilità, dalla *struggle for life* del neocapitalismo, dal cinismo barbarico delle generazioni che lo hanno succeduto, esasperato da un sistema lavorativo in cui si richiede la massima dose di

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo

Niccolò Amelii

anonimia, di opportunismo e di compromesso, ostracizzato da una società magmatica che sta rapidamente sostituendo vecchi idoli con nuovi feticci.⁶

I personaggi di Pecoraro, come se, loro malgrado, sentissero interamente su di sé tutto il peso della rivoluzione copernicana in atto, sembrano «prendere le mosse da una condizione di perenne vulnerabilità preventiva» (Giglioli, *Senza trauma* 87), in balia di una tensione irrisolta spesso oscillante tra due poli antitetici: da un lato, le potenzialità, per gran parte inavase, dell'umano intelletto – progettualità, disegno, scienza applicata, rapporto tra mezzi e fini –, dall'altro, le smisurate o microscopiche grandezze di tutto ciò che sfugge al calcolo e al sistema – l'infermità, la difformità, il residuale, l'eccessivo proprio del caos, della natura, della storia primordiale. Essi condividono tutti lo stesso sentimento d'oppressione, di apparente asfissia e impotenza, nonché una latente fissazione per il non-finito, per l'eterna trasformazione delle cose, per lo scarto tra forma ideale e realizzazione concreta, per l'aleatorietà e la liquidità dei valori contemporanei. A tale soffocante eccesso di tempo, di spazio, di individualismo,⁷ essi oppongono l'ossessione della ricerca, dell'esattezza geometrica, della compostezza formale e architettonica, dell'applicazione delle proprie capacità ad un solo luogo, ad un solo colore, ad una sola parete – come avviene nei racconti *Rosso Mafai* e *Il match* –, consapevoli, tuttavia, di star esercitando, nel loro tentativo di «spasmodica messa a distanza, e messa a fuoco [...] del mondo» (87), la morente arte della ritirata e della sconfitta.

2. Funzione Darwin e apocalisse storica

Ivo Brandani racchiude in sé, in forma ingigantita, le manie, i tic, le paure e le idiosincrasie dei personaggi che popolano i racconti contenuti in *Dove credi di andare* (2007). Ingegnere irrisolto, disilluso, frustrato, sulla soglia della pensione e prossimo a una morte già annunciata (al lettore), Brandani è fermo all'aeroporto di Sharm el Sheik in attesa di un volo che lo riporti a casa sua, a Roma, la Città di Dio.⁸ Da questo “non-luogo”, simbolo architettonico del postmoderno e «spazio temporale che rappresenta il confine tra vita vissuta e vita mancata» (Francucci), si ramifica il romanzo, che si sviluppa alternando sistematicamente due diversi piani temporali, dilatati e manomessi dall'interno. Da un lato i capitoli dispari, contrassegnati da una stasi apatica, in cui Brandani, in attesa della partenza, riflette vorticosamente, in preda ad una sorta di nevrotica verbosità, sul suo angosciato presente e sulle sue frustrazioni passate, spesso mediante monologhi interiori talora anche molto estesi che esplicano il manifesto processo di stratificazione della coscienza. Dall'altro, capitoli in cui, per mezzo di un narratore onnisciente e partecipativo, che a tratti sembra dialogare con il proprio protagonista in nome di un'ambigua «extralocalità» (Bachtin 14), viene raccontata a ritroso la sua storia personale, colta nei passaggi e negli snodi decisivi, nel tentativo di sbrogliare lo gnommero di gaddiana memoria, dall'ultimo impiego presso l'Ottavo Distretto Urbano di Roma andando indietro sino al momento sorgivo del suo concepimento, passando per il Sessantotto, vissuto dall'interno ma senza reale

⁶ Il racconto *Camere e stanze* narrativizza metaforicamente la rapida progressione (dalla volontà alla costrizione) che conduce all'“espulsione” del borghese dalla propria casa, da uno spazio di realtà (fisico e mentale) in cui si sentiva fino a quel momento intoccabile.

⁷ Secondo Augé, la «sur-modernità» verrebbe definita da queste tre figure dell'eccesso (Augé, *Tra i confini* 52-56).

⁸ Evidente, in quest'espressione simbolica tanto cara a Pecoraro, l'eredità di Pasolini, che aveva pensato a *La città di Dio* come possibile titolo per l'ultimo romanzo del suo ciclo romano, mai portato a termine. «Infatti ho pensato contemporaneamente tre romanzi, *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta* e *Il Rio della grana* (titolo questo, provvisorio, forse sostituito da *La città di Dio*) negli stessi mesi, negli stessi anni e insieme li ho maturati e elaborati» (Pasolini, *Storie della città di Dio* 132).

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo

Niccolò Amelii

partecipazione nei momenti di conflitto e di violenza, e per gli anni problematici della prima giovinezza.

Mediante la graduale progressione di questo «paradigma verticale» (Castellana 31), capace di rivelarci diacronicamente la frammentata molteplicità dell'io del protagonista, l'autobiografia di Brandani assurge ad autobiografia dell'Italia del Dopoguerra e del suo progressivo fallimento. La sua memoria privata, che emerge secondo un caotico «slittamento di piani temporali, emotivi, viscerali» (Francucci) capace di dialettizzare soggettività del pensiero e rappresentazione di accadimenti storici, si fa memoria collettiva di un intero Paese, ricostruitosi sull'onda dei fervori del Dopoguerra, sviluppatosi enormemente a seguito del *boom* economico, ma sin dai suoi primi anni repubblicani caratterizzato da marcate disuguaglianze economiche, ritardi strutturali, corruzione onnipervasiva e capillare, malfunzionamenti burocratici e gestionali, fenomeni radicati e apparentemente inaffrontabili che da più di cinquant'anni minano alla base il tessuto sociale collettivo.

In questo proficuo interscambio «tra l'esistente e il contingente» (Francucci) ad emergere è la condizione di assoluto isolamento che irretisce il protagonista, mentalmente logorroico, in bilico fra «le difficoltà dell'io lirico e i problemi dell'io storico» (Toracca 214),⁹ retrospettivamente deluso sia dalla sua anonima esistenza, che non è andata come avrebbe voluto, sia dall'inafferrabilità di una realtà ormai troppo caotica, gretta e pressante per essere sintetizzata e ordinata secondo categorie e tassonomie novecentesche, racchiusa in una struttura portante, in un sistema logico e significante. Ivo Brandani è un uomo colto dal dramma dell'inazione, costantemente decentrato e rimuginante, come tutti i non-eroi, che risponde «all'assedio del reale con la fuga nel concetto» (Giglioli, “La vita in tempo di pace” di Francesco Pecoraro”). Tuttavia, la sua preminente vocazione autoriflessiva rivela al fondo più mancanze che conquiste, la sua esasperazione mentale rappresenta «un sintomo più che uno strumento consapevolmente usato» (Marchese, “È ancora possibile il romanzo-saggio?” 165), una necessità più che una risorsa. Pur avendo trovato il modo di vivere un'esistenza agiata, la sua incapacità di agire davvero e in profondità, di essere attivamente partecipe nei gangli cruciali della sua vita, lo ha reso un testimone insofferente del proprio cammino nel mondo. È un *homo faber* ma solo in potenza, ingegnere che ha scelto di diventare ingegnere (dopo aver lasciato la facoltà di filosofia) con il desiderio di costruire ponti (a seguito della lettura illuminante di *Brücke und Tür* di Simmel), ma che in fin dei conti non ha mai progettato nulla, restando più che altro un tecnico delle costruzioni. Durante i sommovimenti studenteschi del '68 ha partecipato assiduamente alle assemblee, si è interessato, ha preso la parola, ma nel momento degli scontri, quando i suoi amici venivano alle mani con la polizia, si è defilato, si è nascosto, per poi tornarsene a casa.

Nonostante la reiterata ostentazione della sua supposta “differenza”, si è poi integrato, come tutti, al sistema ed è finito a progettare di nascosto una barriera corallina artificiale, estrema degenerazione di una *technè* che mira a sostituire globalmente l'autenticità dei fenomeni naturali. Si è illuso di riscoprire un utopico eden sull'isola incontaminata per poi accorgersi dell'inganno di quel miraggio, anch'esso degradato a causa delle mire espansionistiche dell'uomo. La sua allora non può che essere una *Bildung* rovesciata,¹⁰ che parte dalla fine, dalla morte preannunciata già nelle prime pagine del romanzo, e che si conclude con il suo concepimento, intervallata estemporaneamente dalle proiezioni fantasmatiche di un tempo parallelo,

⁹ Toracca si rifà qui alla nozione di «immaginazione sociologica», proposta da Charles Wright Mills alla fine degli anni Cinquanta: «Le difficoltà (troubles) si verificano nell'ambito del carattere dell'individuo e dei suoi rapporti immediati con il prossimo; [...] I problemi (issues) si riferiscono invece a questioni che trascendono l'ambiente particolare dell'individuo e i confini della sua vita interiore» (Toracca 214). Cfr. Mills (18).

¹⁰ Il romanzo di formazione è, infatti, secondo l'interpretazione canonica data da Moretti, la forma simbolica per eccellenza della modernità. Una modernità che negli ultimi sessant'anni è però entrata in un nuovo stadio ontologico ed epistemologico, al contempo post-borghese e post-industriale.

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo
Niccolò Amelii

quello delle possibilità mancate e delle potenzialità inesprese. Per sopravvivere al proprio fallimento e al disgusto di un reale in accelerata putrefazione, Brandani va coltivando «il piacere della lontananza, unica via di fuga dalla *pesanteur* dell'esistere» (Cortellessa), ma anche una certa latente fascinazione per il baratro.¹¹

Uomo del Novecento, che ha vissuto in un lasso cronologico di apparente quiete e di relativa sicurezza, Brandani ripensa all'evento scatenante, al nucleo originario che ha prodotto quell'onda d'urto sotterranea durata decenni entro la quale si è costituita la sua esistenza e, affissato dal piattume di un'ordinarietà grigia e ristagnante, che non crede più in nulla e non si riconosce più in nulla, mitizza gli anni della guerra (di cui lo Spitfire è l'emblema aureo), tempo manicheo in cui era necessario operare una scelta di campo netta e in cui si potevano mettere davvero alla prova le proprie risorse interiori,¹² senza però risolvere, nella sostanza, il conflitto edipico con quel Padre¹³ che dalla guerra è tornato, autoritario, violento e assertivo, proiettando la sua ombra ingombrante e oppositiva sulla formazione identitaria del protagonista, incapace di elaborare definitivamente il trauma della «Buca di Bomba» (Pecoraro, *La vita in tempo di pace* 467), residuo psichico di un «Assoluto Passato [...] che non è mai davvero passato» (Cortellessa), e che avrà poi problemi a relazionarsi con le successive figure che di quel Padre prenderanno le spoglie – educatori, docenti universitari, superiori.

Ciò che angoscia il protagonista del romanzo non è solamente un ricorrente pensiero apocalittico, che indugia nevroticamente su malattie, virus e decomposizioni organiche, ma anche l'annichilente consapevolezza che l'imperfezione morfologica degli oggetti, degli assetti urbanistici, delle costruzioni architettoniche non potrà mai corrispondere ai suoi ideali ingegneristici di forma, bellezza e misura e che il processo di degradazione e brutalità del quotidiano sta raggiungendo ormai uno stato irreversibile. Ivo Brandani – «esponente terminale di un secolo» (Giglioli, «La vita in tempo di pace» di Francesco Pecoraro) in cui l'apogeo dell'illuminismo è sfociato, secondo una drammatica eterogenesi dei fini, nell'irrazionalità dell'odio e della ferocia più insensata – è «gaddianamente» schifato,¹⁴ nell'«epoca del *va bene tutto*» (Pecoraro, *Camere e stanze* 113), dalla noncuranza degli uomini, dalla loro indifferenza nei confronti del circostante, dalla loro sciattezza, dalla loro mancanza di gusto, dalla loro esibita grettezza. L'ossessione che egli ha per la catastrofe¹⁵ – *topos* novecentesco per antonomasia, presente con una certa assiduità anche l'immaginario modernista (qui basti citare *La coscienza di Zenò*, che si chiude con la celebre «esplosione enorme») – deriva da un acuto e ansiogeno «senso della possibilità» (Musil 13), che, così come nell'Ulrich musiliano, scavalca di molto il «senso della realtà», vale a dire dalla capacità oracolare di vedere in ogni avvenimento, in ogni «iniziativa di trasformazione della realtà» (Pecoraro, *La vita in tempo di pace* 9), il suo probabile rovescio, la sua imminente decadenza.

La caduta di Costantinopoli (29 maggio 1453) raccontata nelle prime pagine del romanzo, e su cui spesso il protagonista s'interroga mediante studiati carotaggi eziologici¹⁶ che divengono

¹¹ «Appartenere a niente, essere niente. Ci sono vicino, ormai» (Pecoraro, *La vita in tempo di pace* 36).

¹² «Rifiuto totalmente la guerra, tuttavia ho sempre pensato che l'esperienza dell'agire in modalità vita/morte fosse l'unico vero modo per conoscere certi luoghi di sé. [...] In tempo di pace il conflitto si svolge in maniera lenta, viscosa, sotterranea» (Panichi).

¹³ Lo stesso Padre irascibile e pericoloso che ritroviamo nel racconto *Non so perché* (Pecoraro, *Camere e stanze* 290-308).

¹⁴ Rivelano un imprinting gaddiano – in particolar modo del Gadda de *La cognizione del dolore*, indignato oltremodo dagli «architetti pastrufaziani» – anche le numerose invettive che emergono sia ne *La vita in tempo di pace* che nello *Stradone* contro gli architetti complici dello scempio urbanistico che ha caratterizzato la costruzione delle periferie e delle nuove borgate romane a partire dagli anni del boom economico.

¹⁵ «Ivo Brandani era perseguitato dal senso della catastrofe» (Pecoraro, *La vita in tempo di pace* 9).

¹⁶ «Ripercorrere all'inverso anche il più esile rivolo causale, destrutturare la catena degli eventi, riducendoli ciascuno alle proprie unità costitutive» (Pecoraro, *La vita in tempo di pace* 13).

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo
Niccolò Amelii

un vero e proprio metodo di analisi del reale, simboleggia esattamente lo sgomento dato dalla «non-sanabilità» (12) delle cose, tutte destinate a perire, anche quelle all'apparenza eternamente inscalfibili, a causa di un processo evolutivo mai compiuto, sempre in mutazione, «senza uno scopo che non sia adattativo» (Panichi). Da qui s'origina l'infausta consapevolezza di una catastrofe che non ha mai smesso di accadere, effetto di una implicita quanto evidente lotta per la sopravvivenza darwiniana, che si esperisce anche a livello microscopico, dove l'invisibile ma costante invasione parassitaria di microorganismi e batteri non è altro che una perfetta riproduzione in scala di un rodato meccanismo di sopraffazione che sin dalle origini organizza e decreta l'evoluzione dell'uomo sulla terra (non a caso Brandani muore a causa di un'infezione da *Naegleria fowleri*, un parassita che si insinua nei tessuti cerebrali, proprio nello stesso giorno della caduta di Costantinopoli, quattrocentosessantadue anni dopo).

Anche nel racconto *Mi suicido per via dei miliardi di anni* emerge chiaramente la stessa ossessione – che qui assume sfumature paranoiche – per la decomposizione umana e per la costante proliferazione di germi, batteri e insetti dentro e fuori dal nostro corpo:

Mi suicido perché non sopporto l'idea che qualsiasi micro-organismo, che qualsiasi virus, qualsiasi batterio può, in qualsiasi momento, entrarci in corpo e infestarmi/infettarmi, servirsi di me per i suoi scopi, per i suoi microscopici freddi egoismi. Mi suicido perché uno scarafaggio può sempre camminarmi tra i piedi (ma può anche salirmi sui pantaloni correndo come un pazzo su per le gambe), perché una scolopendra può arrivare ovunque, perché esistono le scolopendre, perché esiste la stessa parola: sco-lo-pen-dra. (Pecoraro, *Camere e stanze* 310)

La “funzione Darwin” diviene allora all'interno della visione autoriale di Pecoraro (specialmente ne *La vita in tempo di pace*), il reagente ermeneutico preferenziale per comprendere la logica che sottende lo sviluppo narrativo, la morale che ne abita il sostrato: «per quanto si credano liberi, gli uomini obbediscono a impulsi che li trascendono – la lotta per la vita, la lotta per la riproduzione. In altre parole, sono agiti assai più che agenti» (Pedullà). L'elemento storico e storicizzante, che si manifesta nella ricostruzione “a passo di gambero” di una biografia personale che vorrebbe farsi testamento collettivo, viene esplorato nel ben più ampio contesto temporale dell'osservazione dei processi naturali, assecondando una tensione irrisolta – vero motore immobile dell'opera – tra poli opposti e apparentemente inconciliabili, come l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, la progressione e la decomposizione, la microstoria e la lunghissima durata dei processi naturali, l'istanza fenomenologica e la vocazione astraeante e cerebrale, la volontà ordinatrice e il caos informe dell'esistente, la repulsione e la paradossale attrazione proprio per «tutto ciò che consuma e vanifica ogni tentativo di dare senso e ordine al mondo» (Mazza Galanti).

Abitato da uno spirito cartesiano e da una furia analitica che tutto vorrebbe decostruire, catalogare, nominare, Brandani desidererebbe che la sua storia personale (una storia che esiste probabilmente solo nella sua ristrutturazione mentale e narrativa)¹⁷ svelasse al fondo un senso compiuto, una progressione logica, ma, come accade anche a molti altri non-eroi modernisti (come Mattia Pascal o lo stesso Zeno Cosini), deve arrendersi al fatto che la sua vita non ha disvelato al fondo nessuna struttura organizzata, ciò che si lascia alle spalle è unicamente una «collezione piuttosto casuale di incongruenze, gesti inconsulti, mezzi successi» (Dell'Anna). Essa si configura allora come un susseguirsi di mitizzazioni autocostruite e ispessitesi nella memoria attorno a «feticci, idoli privati» (Mazza Galanti) – Madre & Padre, la Città di Dio, la

¹⁷ Lo spiega bene Ulrich, protagonista de *L'uomo senza qualità*, attraverso una lucidissima diagnosi antropologica: «Nella relazione fondamentale con se stessi, quasi tutti gli uomini sono dei narratori. [...] A loro piace la serie ordinata dei fatti perché somiglia a una necessità, e grazie all'impressione che la vita abbia un “corso” si sentono in qualche modo protetti in mezzo al caos» (Musil 756-757).

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo Niccolò Amelii

Città di Mare, il Senso del Mare –, «reperiti fossili nella coscienza» (Bellardi) a cui aggrapparsi per provare a tessere un filo unificante nel magma irrisolto del passato.

Così come il suo paesaggio interiore risulta disorganico, centrifugo, irriducibile ad ogni schema razionale, ad ogni griglia sistematizzante, così anche la storia d'Italia dagli anni Cinquanta in poi, in cui «l'incompiuto è una condizione ontologica» (Pedone), risulta essere un panorama fosco e involuto. Procedendo sulla scia di quei momenti di crisi, contestazione e apparente liberalizzazione dei costumi che negli anni Sessanta mutano definitivamente l'assetto sociale, i decenni successivi sono fatalmente contrassegnati da rivoluzioni mancate e da micro-utopie subito abbandonate e dimenticate. Paradossalmente, la democratizzazione del corpo sociale ha accelerato la fine delle quattro grandi ideologie – clericocattolica, socio-comunista, liberale, fascista – su cui si reggeva l'Italia della Prima Repubblica, provocando a sua volta l'esaurimento e l'estinzione dei grandi partiti di massa, che attraverso il filtro dogmatico di quelle ideologie indirizzavano l'orizzonte di pensiero e di azione della società, l'interpretazione della realtà e della storia, i giudizi politici ed economici.

I conseguenti processi di regressione sociale, di degenerazione morale e di disappartenenza politica, acuiti dall'affermazione capillare di una «democrazia mediatica» (Panichi) e di un sistema neocapitalistico che ha imposto ed esacerbato una *way of life* omologante e al contempo però estremamente individualizzante (soprattutto a causa della “cattiva” libertà garantita dai social networks), hanno reso l'Italia un paese fundamentalmente apolitico e gli italiani un popolo egemonizzato «dagli ideali moderni di autorealizzazione e autodeterminazione» (Francucci), interessato solamente al benessere privato, al mantenimento della posizione acquisita, al soddisfacimento dei propri desideri piccolo-borghesi, in balia della televisione commerciale, della pubblicità e della sua mitologia pop, incapaci di sostenere ancora battaglie comuni e solidali per il miglioramento delle condizioni di vita collettive. Il Tempo di Pace diviene perciò una categoria storiografica assimilabile alla Nuova Preistoria¹⁸ teorizzata da Pasolini, in cui l'assorbimento definitivo del proletariato nell'orizzonte consumistico della piccola borghesia veniva ad annullare di fatto ogni residuo di dialettica storica, producendo «un *continuum* temporale privo di lotte di classe» (Francese 41).

Raccontando tutto ciò attraverso la «filigrana delle ossessioni di un singolo» (Cortellessa), *La vita in tempo di pace* diviene un romanzo anche storico, che rivela, al fondo di questo doppio e correlato affresco privato e personale, alcuni tratti formali tipici del modernismo primonovecentesco, come ad esempio l'ampio spazio dedicato alle digressioni saggistiche – che, pur toccando tematiche varie e disparate come l'architettura, l'urbanistica, la biologia, la sociologia, rimangono però sempre organiche al testo –, la molteplicità e la contaminazione dei registri utilizzati, l'ipertrofia dell'io che si manifesta nell'assiduo monologo interiore, l'aporia fondativa tra eccesso di pensiero e parallela inazione, il prevalere dell'intreccio sulla fabula.

3. La città dismette le proprie sembianze

Ne *Lo stradone*, pubblicato nel 2019, l'istanza romanzesca si indebolisce e la bilancia dei volumi testuali pende decisamente verso il controcanto non-finzionale del racconto. Qui, infatti, la tensione digressiva, la dimensione speculativa, l'istanza tecnico-scientifica e l'esattezza nomenclatoria, capaci di allargare e di ispessire il perimetro d'indagine etno-socio-antropologica e, a cascata, le aree saggistiche del romanzo – esplicitandosi spesso in forme di «saggismo indiretto

¹⁸ A tal proposito, non mi sembra un caso fortuito che il secondo libro pubblicato da Pecoraro – una selezione di prose e frammenti apparsi precedentemente sul suo blog – si intitolasse *Questa e altre preistorie* (2008).

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo
Niccolò Amelii

libero» (Cavalloro 109)¹⁹ – si amplificano, prestando il fianco a quello che si potrebbe definire come un esempio compiuto di “realismo analitico” o “anatomico”, ibridato, ridimensionato²⁰ e coscienziosamente depotenziato di ogni pretesa globalmente sistematizzante, in virtù del quale il discorso monologico, a tratti fluviale, a tratti sussultorio – del resto tipico di quel personaggio che Enrico Testa ha definito, in *Eroi e figuranti* (2009), “assoluto” – portato avanti dall'io narrante si fa predominante sullo spazio prettamente finzionale, sebbene «il rilievo dato all'interiorità del protagonista conviva con l'importanza assegnata alla scena pubblica e al dato collettivo» (Marsilio, “La narrativa italiana del Duemila” 65).

La forma saggistica risponde simbolicamente, in Pecoraro, non solo alla “malattia” cronica della modernità,²¹ nelle sue declinazioni accelerate post- e iper-, alla crisi dell'esperienza di un soggetto sovraccaricato da un reale plurimo e al contempo parcellizzato, annegato nel «flusso di ciò che esiste» (Calvino, “Il mare dell'oggettività” 48), ma anche alla crisi contemporanea dello statuto romanzesco,²² su cui gravano l'eredità esaurita dell'estetica postmodernista, il crescente sospetto dell'«impotenza conoscitiva della *fiction*» (Marchese, “È ancora possibile il romanzo-saggio?” 162) e la proliferazione di una “narratività” diffusa (il famoso storytelling), caratterizzante ormai gran parte degli ambiti lavorativi, commerciali e culturali. La natura morfologica altamente composta e idiosincratica del testo – anche a livello stilistico e linguistico – vuole in tal modo fungere da surrogato alle manchevolezze che oggi si imputano alla forma-romanzo tradizionale, che nella sua veste canonica non pare più in grado, nell'epoca della de-realizzazione dei referenti, di sfidare e interrogare il reale con risultati soddisfacenti, di ricucire il legame tra esperienza e racconto. Allo spaesamento spaziale, ai processi di “presentizzazione” temporale, al dominio incontrastato di una nuova estetica della falsificazione, gli *alter ego* romanzeschi di Pecoraro tentano di opporre il loro frusto armamentario novecentesco – ideologico, terminologico, epistemologico –, che si esprime nelle numerose ramificazioni saggistiche, extradiegetiche e iconografiche, presentate come insieme ondivago e disorganico di frammenti, quadri, impressioni, momenti di riflessione estroflessa e solipsistica che restano volutamente spuri, rappresi intorno a numerosi nuclei concettuali e reti isotopiche: il discorso urbanistico su Roma, l'esplicazione della visione economica del “Ristagno” e del “Grande

¹⁹ Il saggismo indiretto libero corrisponde ad un'opzione formale in cui la riflessione è affidata ad un «soggetto parlante su cui confluiscono le figure del narratore, del protagonista e dell'autore stesso», provocando un'inevitabile «erosione dei confini diegetici» (Cavalloro 109). È il caso, appunto, de *Lo stradone*, in cui l'ambigua interferenza tra voce narrante e pensante e autore è essenziale ai fini della riuscita dell'opera. Lo stesso Pecoraro conferma che «i romanzi-saggio derivano dalla quantità piuttosto rilevante che devo mettere di esperienza personale all'interno del materiale finzionale [...] quindi queste riflessioni che finiscono nei miei libri e che si mescolano alle riflessioni del protagonista, che sono le riflessioni del protagonista, sono anche alcune delle mie riflessioni» (Cavalloro 110). Simile discorso si può fare per *La vita in tempo di pace*, dove però le sezioni omodiegetiche sono in rapporto di equilibrio con quelle eterodiegetiche, in cui l'inserimento di contenuti saggistici avviene per intromissione o sovraesposizione del narratore onnisciente.

²⁰ Come ha notato Cavalloro, molti autori contemporanei, tra cui Siti, Ernaux, Houellebecq e lo stesso Pecoraro, «tendono a esibire una certa volontà di ridimensionare il ruolo del pensiero analitico (che nei loro testi appare spesso descritto come sintomo di passività, narcisismo e ripiegamento egocentrico)» (Cavalloro 98-99).

²¹ «Mentre il romanzo di formazione fu, secondo l'interpretazione standard di Franco Moretti, la forma simbolica per eccellenza della modernità, il romanzo-saggio si presentò fin dal sua comparsa come la forma simbolica della sua crisi» (Ercolino 9-10).

²² Già Adorno denunciava, negli anni del Dopoguerra, il paradosso che irretisce la posizione del narratore nel romanzo contemporaneo: «La posizione del narratore [...] è oggi contrassegnata da un paradosso; non si può più raccontare, mentre la forma del romanzo esige narrazione» (Adorno, “La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo” 27).

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo

Niccolò Amelii

Ripieno”, i brani di biologia, astronomia, antropologia e micro- e macrostoria.²³ È, tuttavia, un saggismo “indebolito”, quello che informa *Lo stradone*, consapevolmente frammentario²⁴ e anti-narrativo, che, pur dilatando a dismisura il tempo del racconto a discapito di quello della storia, procede per scatti e cortocircuiti e non per lineare progressione argomentativa, prendendo le mosse da un narratore “abbassato”, “sconfitto”, parlante da un margine e dunque impossibilitato a fornire un quadro teorico organico e ampio, a «fungere da garante ultimo dell'unità di conoscenza ed esperienza» (Ercolino 162).

Proprio a partire dalla collisione dialettica tra la posizione narrativa periferica, auto-relegata in un angolo, che fa della parzialità della visione un paradigma metodologico, e la frastagliata investitura saggistica e contemplativa si sostanzia e si ramifica il testo, che rinuncia sin dal principio, pur rivelando forti istanze critiche nei confronti di un presente slabbrato e in via d'implosione, a quell'ambizione totalizzante e sintetica propria, invece, del romanzo-saggio modernista, di cui ridimensiona l'investitura conoscitiva. Caduta l'opposizione lukacsiana tra narrare e descrivere, non resta altro che osservare, appuntare e dar libero sfogo al pensiero, un poco irritati, un poco disgustati, un poco compiaciuti. Nello *Stradone* non c'è più un narratore esterno e onnisciente (seppur alterno, a regime misto, a tratti incerto e dialogizzato, come quello de *La vita in tempo di pace*), ma un narratore omodiegetico, un ente finzionale che rimane per l'intero arco del romanzo senza nome, e dunque non può essere identificato né tantomeno sovrapposto all'autore (per quanto siano vicini da un punto di vista anagrafico, culturale e professionale). Inoltre, si moltiplicano le anacronie e si rifrangono i diversi piani temporali, che si alternano ora in modalità più caotiche rispetto al romanzo precedente. A fianco alla linea principale della narrazione, un'osservazione del presente – a metà tra cronaca dell'attualità, riflessione sociologica, stratigrafia archeo-antropologica – portata avanti da questa voce narrante omodiegetica che scopriamo essere un pensionato solo, preda di attacchi di autocommiserazione, pieno di ossessioni, aspirante storico dell'arte, ex funzionario del Ministero, uomo che ha creduto nel comunismo (e ci crede ancora, seppur in forme intime e private) prima di farsi travolgere e corrompere dall'ondata socialista degli anni Ottanta, troviamo un triplo racconto di ampiezza storica. Quest'ultimo si divide tra la storia personale di media lunghezza del protagonista – una «non-storia» (Pecoraro, *Lo stradone* 17) –, la ricognizione di lunga durata (il raggio diacronico si allunga sino a toccare la fine del XIX secolo) sulle origini, sullo sviluppo e sulla conseguente decadenza del quartiere in cui vive ed è destinato a morire – Valle Aurelia, zona di poco discosta dal Vaticano, famosa per essere stata importante centro di produzione di mattoni per larga parte del Novecento, prima che il *boom* economico e l'affermazione del cemento armato rendessero anacronistiche le fornaci e portassero a un radicale mutamento urbanistico del quartiere e dell'intera città di Roma –, e la storia a lunghissimo raggio che

²³ È necessario sottolineare a questo punto che nella recente reviviscenza del romanzo-saggio ipercontemporaneo viene a mancare una delle componenti, invece, imprescindibili nel suo antecedente primonovecentesco, vale a dire la riflessione filosofica, che fungeva da decisivo polo dialettico interiorizzato all'interno dell'impianto romanzesco (basti pensare all'importanza delle tesi di Schopenhauer, Nietzsche, Adorno, Bergson per scrittori come Mann, Proust, Broch, Musil). Oggi, al contrario – come ha opportunamente osservato Marchese – «il rapporto fra narrativa e filosofia sembra essersi infranto, non nel senso che romanzieri e saggisti non collaborino e non si scambino occasionalmente i compiti, bensì nel senso che il romanzo-saggio non trae più come prima temi e contenuti dalla coeva produzione filosofica» (Marchese, “È ancora possibile il romanzo-saggio?” 155). A salire alla ribalta come interlocutrici privilegiate sono adesso le scienze sociali – sociologia, antropologia ed etnografia in primis – o altri campi del sapere come l'architettura, l'urbanistica, l'economia, la storia.

²⁴ «Il saggio pensa in frammenti perché frammentaria è la stessa realtà, trova la propria unità attraverso le fratture, non attraverso il loro appianamento. L'unitarietà dell'ordinamento logico mistifica l'essenza antagonista della realtà cui fu imposto. La discontinuità è la sostanza stessa del saggio, il suo *obiectum* è sempre un conflitto sospeso da una tregua» (Adorno, “Il saggio come forma” 18).

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo
Niccolò Amelii

ricostruisce fittiziamente i pensieri potenziali degli uomini primitivi che abitarono le rive del Fiume di Fango (il Tevere).

Lo sguardo che l'io narrante getta sul presente è uno sguardo "rasoterra", rivelante una postura interpretativa che seziona e scandaglia il campo di studio a partire dalla registrazione di situazioni tipiche e dalla descrizione degli ambienti mitopoietici – in primis il bar Porcacci – che a queste situazioni non fanno semplicemente da sfondo, divenendo, al contrario, spazi attivamente configuranti, plasmanti, in virtù di un'osmosi formativa attraverso cui «il collegamento tra la forma della moderna Città di Dio e la mente e la cultura dei suoi abitanti è immediato e automatico» (Pecoraro, *Lo stradone* 19), tesi che Pecoraro sembra trarre in parte dai modelli teorici lotmaniani, in parte dalla lezione lefebvrina per cui lo spazio non deve più essere inteso come puramente euclideo, cartesiano o kantiano, ma come un prodotto sociale storicamente determinato. La cesura storica che, dagli anni Sessanta in poi, ha mutato morfologicamente e urbanisticamente l'area che si dipana attorno allo Stradone ha comportato in primis la perdita di identità dei luoghi che compongono la Sacca, – in altre parole, la loro «imageability» (Lynch, *L'immagine della città* 32), ovvero la capacità di organizzare simbolicamente una *imago mundi*, un sistema di mappatura mentale in grado di significare, orientare e sintetizzare le esperienze della collettività –, e, a cascata, la perdita di un'identità sociale accomunante, che diviene gradualmente anche perdita dell'identità individuale e conseguente omologazione di stili, comportamenti, abitudini: ne sono un chiaro sintomo la «tendenziale negazione dei nomi propri» (Matt) e, parallelamente, la designazione degli spazi urbani mediante nomi comuni usati per antonomasia – la Città di Dio, la Penisola, il Tempio della Redenzione Globale.

Del resto, essendo l'identità dell'uomo «in larga misura una funzione di luoghi e cose» (Norberg-Schulz 21), la scomparsa dell'identità del luogo causa un triplo fenomeno di disidentificazione, disappartenenza e disorientamento. La perdita del senso dei luoghi, intesi qui, secondo l'eccezione data da Norberg-Schulz, come espressione compiuta di un «carattere ambientale» (6), equivale, in via generale e più estesa, alla perdita delle espressioni storicamente qualificanti e identificative della città, la cui stratificazione storica di memorie, architetture e significanti topografici non può essere più rivestita di un senso univoco, unificante e condiviso, così come non possono essere più riconosciuti i valori simbolici, estetici ed identitari che ne solcano e ne sublimano lo scheletro dal momento in cui, a partire dal secondo Dopoguerra, l'espansione vertiginosa dello *sprawl* suburbano e la "diffusività" estremizzata delle aree periferiche hanno oltrepassato ogni pretesa di ri-ordinamento centripeto, ogni tentativo di salvaguardare i tessuti connettivi tra i vari quartieri. La città che dismette le proprie sembianze e si fa irriconoscibile è un tema che, con sfumature diverse, torna spesso nelle opere di Pecoraro, una sorta di *leitmotiv*, di reagente sotterraneo che informa il divenire dei suoi testi. Così se ne *La vita in tempo di pace* Brandani, tornando dall'Isola (surrogato del suo Altrove personale), sembra non riconoscere più Roma mentre la osserva dal finestrino dell'aereo, nel racconto intitolato *Happy Hour* – amaro apologo su una società che procede rapida verso il più totale disfaccimento nell'indifferenza generale dei presenti – il protagonista si ritrova spaesato in una città che non è più sua (o che non riconosce più come la sua):

E allora che città è questa? Perché sono qui? [...]

Io dico: «Scusa, ma che città è questa?»

Lui ride.

«Perché ridi? Che città è questa?»

«Come che città è questa? Non fare domande assurde» mi risponde lui e ride ancora. (Pecoraro, *Camere e stanze* 72)

Nello *Stradone* lo scandaglio archeologico atto a decrittare i segnali minimi del discorso-messaggio prodotto dalla città (di cui il quartiere si fa sineddoche) si configura perciò come

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo

Niccolò Amelii

verifica, dai risultati però sconcertanti,²⁵ della persistenza del *genius loci* – «lo “spirito del luogo” che gli antichi riconobbero come quell’ “opposto” con cui l'uomo deve scendere a patti per acquisire la possibilità di abitare» (Norberg-Schulz 11) – nella mutazione profonda che ha trasformato la Sacca in parte in Terzo paesaggio,²⁶ in parte in cimitero di fatiscenti impianti industriali dismessi da decenni, smantellando, nei fatti, l'ideale utopistico, già fortemente dissestato, della città-forma di matrice rinascimentale, garante di un sistema di credenze e di valori condivisi e riconoscibili, indice di un elevato stadio di civiltà.

Se nelle grandi narrazioni moderniste lo spazio urbano fungeva, nelle sue manifeste componenti fenomenologiche, da principio stilistico e orizzonte epistemologico, adesso, in questa sorta di *cabier de doléance*, essa assurge a osservatorio strategico, materiale spaziale da attraversare, sondare e radiografare mediante le campionature introvertite e ben localizzate di un flâneur ipercontemporaneo che del suo antenato ottocentesco, capace di operare intuitivamente, inseguendo corrispondenze, epifanie e stupori allegorici tra le maglie ancora ignote dello shock metropolitano incipiente, conserva solamente le spoglie impolverate,²⁷ il retaggio malmesso di uno “sguardo laterale” da gettare sulle cose, la flebile reminiscenza di «tattiche»²⁸ salvifiche da contrapporre stancamente «al progressivo svanire dei territori, al trascolorare del paesaggio nei riflessi che allestiscono lo scenario dentro cui pulsa il nostro transitare» (Alfano 54).

Così come Brandani, anche l'io narrante di questo romanzo è un uomo pienamente novecentesco, che ha vissuto sulla sua pelle i drammi e le fortune del Secondo Dopoguerra. Novecentesca è anche la sua postura, il *modus interpretandi* – ironico, disilluso, caratterizzato da una rabbia pacificata – con cui tenta di decifrare un presente che gli sembra ormai, nel suo procedere per pura inerzia, privo di senso, di ambizione, di valori.²⁹ Preso atto della sconfitta

²⁵ Risultati che sembrerebbero smentire la legittimità dell'ottimistico mantra calviniano per cui «una città può passare attraverso catastrofi e medioevi, vedere stirpi diverse succedersi nelle sue case, veder cambiare le sue case pietra per pietra, ma deve, al momento giusto, sotto forme diverse, ritrovare i suoi dèi» (Calvino, “Gli dèi della città” 346). Non è un caso che il romanzo si chiuda prospettando l'apertura, apparentemente osteggiata ma in realtà sostenuta dai membri del quartiere, nonché dallo stesso io narrante, di una “singolarità commerciale”, destinata a inglobare a sé parte delle vecchie fornaci dismesse e a recidere definitivamente i legami, già residuali, con un passato sì glorioso ma considerato ormai inutile, disfunzionale e troppo ingombrante.

²⁶ «Frammento indeciso del giardino planetario, il Terzo paesaggio è costituito dall'insieme dei luoghi abbandonati dall'uomo» (Clément 11). Lo spazio urbano sondato da Pecoraro può essere, però, assimilato, allargando i termini interpretativi, anche al concetto di *Junkspace*, «ciò che resta dopo che la modernizzazione ha fatto il suo corso o, più precisamente, ciò che si coagula mentre la modernizzazione è in corso, le sue ricadute». Il *Junkspace* è «il dominio di un ordine finto, simulato, un regno del *morphing*» (Koolhaas 63-67).

²⁷ Il soggetto urbano vive oggi in un perenne stato di «inquietudine sorvegliata», per cui «ogni sensazione di familiarità è quasi del tutto deleguata. [...] Nella città delle recenti comunità di immigrati e delle nuove povertà, delle speculazioni urbanistiche su ampie aree delle periferie e del centro, non si gira più in uno stato di abbandono trasognato, ma di vigile timore e insicurezza» (De Certeau 310-311).

²⁸ Per De Certeau la “tattica”, termine dato in opposizione a quello di “strategia”, è ciò «che non può contare su una base propria, né dunque su una frontiera che distingue l'altro come una totalità visibile. La tattica ha come luogo solo quello dell'altro. Si insinua, in modo frammentario, senza coglierlo nella sua interezza, senza poterlo tenere a distanza. Non dispone di una base su cui capitalizzare i suoi vantaggi, prepararsi a espandersi e garantire un'indipendenza in rapporto alle circostanze. [...] La tattica dipende dal tempo, pronta a “cogliere al volo” possibili vantaggi. Ma ciò che guadagna, non lo tesaurizza. Deve giocare continuamente con gli eventi per trasformarli in occasioni» (De Certeau 17).

²⁹ «Forse questo tratto di Stradone è solo l'allestimento scenico di un reality a bassa intensità, forse la stessa città è solo un esperimento scientifico per testare cosa succede quando non crediamo più a niente e non ci importa di niente e ci applichiamo solo al Gratta & Vinci, alla fettina, alle zucchine lesse, mentre piove a dirotto tutti i pomeriggi» (Pecoraro, *Lo stradone* 108).

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo

Niccolò Amelii

esistenziale, politica e ideologica, che il nuovo secolo ha inflitto a coloro che sono rimasti troppo fedeli a quello che lo ha preceduto, l'io dello *Stradone*, «spesso ristretto a pura funzione visiva» (Marchese, “La fine dello ‘Stradone’”), decide che l'unica modalità per tentare di sfidare il labirinto, di mettere in forma una realtà che non può essere più restituita mimeticamente o assecondando univoci meccanismi di rispecchiamento, è descrivere cellularmente, secondo uno schema alveolare, il lembo di terra in cui vive, attraverso un'operazione di carotaggio verticalizzante che, partendo da un avamposto cronotopico accuratamente delineato, mira a sviscerare dai luoghi – fattisi ora veri e propri palinsesti – la storia che da essi si irradia per sottili filamenti di luce.³⁰ Allora l'intera superficie spaziale della città diviene suddivisibile in zone, poi in microaree, poi in rettangoli, a loro volta suddivisibili ancora e ancora,³¹ secondo un processo di parcellizzazione e miniaturizzazione che più avanza e più allarga le residuali possibilità di conoscenza del contingente circostante, di ciò che avviene all'interno di una struttura, di un sistema, di una forma e di ciò che succede e reagisce, invece, all'esterno. Come sostiene Silver, il protagonista del racconto *Camere e stanze*:

In fondo la città non è che un sistema complesso ed esteso di camere e stanze. [...] Noi percepiamo il mondo esattamente ed esclusivamente così: per camere e stanze, per unità e singolarità spaziali in una successione, anzi in un sistema di luoghi. (Pecoraro, *Camere e stanze* 17)

Il presente, ormai sprovvisto di un collante unitario, di una continuità generazionale, di un senso ultimo mediante cui illuminarne lo sfilacciamento progressivo, può essere esperito solamente per stratigrafie, catalogazioni, elenchi, frammentazioni che non hanno la pretesa di costituire successivamente un mosaico organico. Il mantra jamesiano dello *show, don't tell*, che tanta narrativa ha condizionato a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, non può che essere capovolto ora perché viene a mancare un panorama referenziale certo, tangibile, da inglobare nelle leve dell'*illusio* mimetica. Da una poetica dell'impersonalità si passa compiutamente, lungo l'arco di un secolo (e anche di più), a un principio di personalità problematica. La propensione analitica (altro tratto in comune con Brandani, sebbene in forma meno “nichilistica”) con cui l'io narrante filtra il reale circostante, sottoposto a continue tassonomie e classificazioni, non è sorretta da alcun *telos* metafisico o utopico, non ha alcuna mira totalizzante o sistemica, ma anzi rivela e sottolinea «la manchevolezza delle cose, del sistema degli oggetti fisici come degli oggetti mentali» (Burroni).³² Se persiste ancora una «verità dello spazio» (Lefebvre 142), intravedibile a stento sotto la cattività artificiosa, non-progettuale e pateticamente estetizzante dei nuovi ordini della speculazione edilizia, della privatizzazione coatta, delle politiche del malaffare, essa è una verità triste e rattristante.

Nonostante sia presentato sotto le sembianze di un «libro-progetto» (Pecoraro, *Lo stradone* 20), *Lo stradone* è un romanzo che di progettuale ha ben poco, «a building without a real delimitation» (Pecoraro, “The Trunk and the Branches” 114), che non prevede alcun orizzonte di attesa, non essendo costruito su un impianto narrativo progressivo o edificatorio, ma, al contrario, procedendo per accumuli, enumerazioni e congetture episodiche potenzialmente infinite (infatti, si esaurisce per “sfinimento”, non potrebbe essere altrimenti) e che, pur abitato

³⁰ «L'unica vera realtà è la realtà del Quadrante, della Sacca, di entrambe le sponde dello Stradone [...], del Monte di Argilla e poco altro» (Pecoraro, *Lo stradone* 201).

³¹ «Il rettangolo prevale sul mondo, sull'umanità e sui pittori, da sempre: l'architettura e la città non sono altro che un'accozzaglia di rettangoli, un quaderno è rettangolare e così un letto e una stanza e una porta e una finestra, le strade sono solo lunghi rettangoli. Quasi tutto è rettangolare: non siamo liberi, nessuno è libero e il rettangolo ci domina» (Pecoraro, *Camere e stanze* 107).

³² Posizione consona all'atteggiamento terminale o «postumo» assunto dall'odierno romanzo-saggio (Marsilio, “Figure della perdita” 25), costretto a ragionare «su un mondo che non può essere diverso da quello che appare» (Marchese, “È ancora possibile il romanzo-saggio?” 167).

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo

Niccolò Amelii

da uno spirito induttivo che vorrebbe, almeno in parte, risalire dal particolare all'universale, rifugge da impostazioni deterministiche e apodittiche, così come da tentazioni sociologiche ed ermeneutiche generalizzanti ed abusate,³³ rispondendo, invece, ai criteri maggiormente soggettivi di una ricognizione autoptica. In quanto uomo novecentesco che non corrisponde più al suo tempo,³⁴ il protagonista osserva in tralice quest'epoca nelle sue manifestazioni triviali e all'apparenza banali, che si producono regolarmente nella quotidianità sempre uguale degli abitanti del quartiere e dei pensionati come lui – siamo pur sempre nell'epoca del «trauma senza trauma» (Giglioli, *Senza trauma* 7) –, e la considera con critica rassegnazione una stagione di «Ristagno» (Pecoraro, *Lo stradone* 171) sociale, politico, economico ed esistenziale, che non sembra presentare sbocchi.

L'angoscioso secolare problema rappresentato dallo sfasamento crescente tra «l'io profondo e l'io sociale» (Berardinelli, «I personaggi malati» 75) sembra ora allentarsi per lasciare posto ad un altro crescente dissidio contrassegnato dalla sparizione di uno dei due termini in gioco, ossia quello di un perimetro sociale delineato e condiviso a cui appartenere e a cui fare riferimento per regolare, che sia verso uno scarto o verso un allineamento, la propria visione del mondo. Il capitalismo imperante altrove sullo stradone sembra essersi dileguato, o almeno aver sospese le proprie performance più recenti, come fosse ormai disinteressato a questo pezzo di terra e a chi lo popola, e al mito del progresso, della ricchezza facile e del miglioramento della civiltà si è sostituita una lotta apatica per la sopravvivenza quotidiana (l'evoluzione darwiniana non si arresta mai). Privati di un qualsiasi orizzonte palinogenetico, utopico o escatologico, che sia di matrice sociale o politica, gli abitanti del quartiere, così come l'io narrante, condividono lo stesso indebolimento della volontà, la stessa inerzia, la stessa coazione a ripetere.

La disamina dettagliata di ciò che resta del fenotipo sociale del proletariato mostra con grande evidenza che la vecchia classe operaia, un tempo orgogliosamente in lotta per affermare e difendere i propri diritti al lavoro, alla salute, alla scuola, o si trasforma lentamente ma inesorabilmente, secondo il proclama pasoliniano, in piccola borghesia cinica e meschina, attaccata a quel poco che ha, o genera una nuova formazione sociale, il neoproletariato, lo stesso che, usando le parole di Tommaso Labranca (citato anche da Pecoraro, *Lo stradone* 336), «sogna tre cose che cominciano per F: fitness, fashion, fiction» (Labranca 41). Il neoproletariato costituisce la fascia più bassa di quel «Grande Ripieno» (Pecoraro, *Lo stradone* 160)³⁵ che, a seguito del compimento definitivo dei processi di omologazione culturale, di mutazione antropologica e di borghesizzazione, tiene insieme la maggior parte della popolazione – borghesia, piccola borghesia, neoproletariato –, un impasto magmatico che, a prescindere dalle relative differenze di reddito, condivide le stesse mitologie pop e mediatiche, la stessa cultura mid- e masscult (la cui linea di demarcazione si fa sempre più labile), la stessa passione individualistico-consumistica, lo stesso immaginario collettivo, la stessa moralità spicciola. L'ideale comunista, sconfitto dalla storia, rimane un'utopia residuale e interiorizzata, che permette solamente di riconoscere

³³ «Così come ti costruisci un'immagine della città in cui vivi [...], allo stesso modo ti fai una figura della società e della contemporaneità in cui sei immerso. Ciascuna di queste immagini, solo parzialmente individuali, è giusta e sbagliata allo stesso tempo, perché nessuno ha il quadro esatto, nessuno sa qualcosa di incontrovertibile sul presente (nemmeno sul passato, sul futuro), così come nessuno sa qualcosa di veramente preciso sulla propria città e sul suo presente» (Pecoraro, *Lo stradone* 106).

³⁴ Del resto, come scrive Agamben, «appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più di altri di percepire e afferrare il suo tempo» (Agamben 20-21).

³⁵ La parte alta del panino, la più sottile, è composta dai ricchi, dalle eminenze grigie, dai potenti. La parte bassa del panino, invece, dai poveri, dagli immigrati, dagli emarginati. All'interno di tutti e tre gli strati si ramificano le braccia lunghe della criminalità organizzata.

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo

Niccolò Amelii

e difendere quel minimo scarto irriducibile attraverso il quale riconoscere ed esprimere il proprio dissenso nei confronti di un presente a cui ci si deve, tuttavia, adeguare. Non è un caso che, come sottolineato da Mazzoni, «per la migliore narrativa italiana contemporanea la vera città allegorica del presente sia Roma» (Mazzoni, “Francesco Pecoraro”), una metropoli storicamente preposta a divenire

il corrispettivo di quella parte di Europa che non ce la fa più: non ce la fa a creare ricchezza e civiltà, a amministrare la cosa pubblica, a gestire i conflitti, [...] a proporre un sistema di valori collettivi che non sia la pura sopravvivenza. (Mazzoni, “Francesco Pecoraro”)

Nonostante i diversi inserti extraletterari – come i disegni, la riproduzione di quadri, le fotografie, le interviste tratte da ricerche sociologiche (alcune un po' rielaborate con la fantasia) –, le catalogazioni ripetute, gli arricchimenti saggistici, l'architettura elastica del romanzo, qui al massimo grado di onnivoricità, tiene insieme perfettamente le diverse parti del discorso, capace sempre di riassumere su di sé i fili dei differenti piani temporali e diegetici. Tuttavia, rispetto al precedente romanzo, la tenuta formale è meno regolamentata, procede per *continuum* da cui, rapsodicamente, emergono «nuclei di aggregazione narrativa» (Raccis) maggiormente scoperti. A fronte di un'intelaiatura meno organica e metodica e di una minor unità espressiva, il disegno compositivo dello *Stradone*, maggiormente articolato e fitto, è più libero di adeguarsi a quelle linee prospettiche e tensionali che, come ne *La vita in tempo di pace*, scandiscono la ancora più brusca oscillazione del narrato, racchiuso tra l'immagine delle galassie luminose che aprono il romanzo e quella delle blatte che si nascondono nelle mura del palazzo (di nuovo, l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo).

Mescolando senza soluzione di continuità riflessione e analisi scientifica, microstoria e macrostoria, affresco di lunga durata, memoria personale e ritratti della più becera quotidianità, Pecoraro «decostruisce il presente collocandolo in una pluralità di tempi» (Mazzoni, “Francesco Pecoraro”) e in una pluralità di lingue e registri. Da sottolineare è, infatti, a lato della prosa intellettuale e denotata da lessico di matrice tecnico-scientifica – con ramificazioni nell'urbanistica, nella biologia, nell'antropologia – e dell'andamento medio di una lingua letteraria piana, tramata a intermittenza da picchi espressionistici, l'inserzione rapsodica di brani in neodialecto romanesco che si installano sulla narrazione principale come monito di una lingua “bassa” e stereotipata, di strada e di bar, che si espande e penetra ovunque, lo si voglia o no. Rispetto alla lezione pasoliniana, la mimesi gergale adoperata da Pecoraro, che si manifesta in alcuni passaggi anche all'interno della progressione linguistica della voce narrante, aumentandone in tal modo il tasso di verosimiglianza e quello di compromissione, e non solo nei frammenti irrelati e tipograficamente separati, è di matrice contrastiva e non regressiva. L'inserzione del motteggio, della battuta, del chiacchiericcio più bieco, riportato come fosse in presa diretta, segnala, senza giudizi o rovesci moraleggianti, «il sonoro del presente, la voce più aggiornata in cui si esprime lo *Zeitgeist*» (Patrizi), il coacervo di ignoranza, cinismo e qualunque a cui nessuno è davvero mai immune.

Non c'è alcuna intenzione ideologica o retorica nell'operazione di Pecoraro, che, rifugiando allo stesso modo dal *pastiche* sistematico di stampo gaddiano, intercala la voce dell'io narrante con il brusio mai domo della Sacca per spezzare il flusso del narrato con intenti contrappuntistici, spaesanti e auto-ironici nei confronti della stessa serietà e sobrietà discorsiva che contraddistingue diversi passaggi della narrazione. La registrazione intermittente di battute, luoghi comuni, motteggi, iconici brandelli di conversazione ha il compito, in fondo, di «ricordare al lettore [...] che la città sociale [...] se ne frega di lui, del suo sforzo di capire, del futuro, del passato operaio, di tutto ciò che non coinvolge il presente e la sua gestione minuta» (Burroni).

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo

Niccolò Amelii

Del resto, il dramma normalizzato, rimpicciolito, quotidiano, rischierebbe di apparire forzoso o melodrammatico (di un melodrammatico spicciolo, si intende) se venisse trattato unicamente con toni alti, seri e inibiti. In tal senso, è proprio «dal contrasto fra il tecnico e il vernacolare che nascono molti dei passaggi più umoristici» (Simonetti, “Francesco Pecoraro”) del romanzo. La tragica condizione dell'individuo contemporaneo emerge davvero solo se, applicando operazioni narrative di anti-climax – come ad esempio, in Pecoraro, l'abbassamento saltuario del registro discorsivo –, viene sviscerata per contrasto «con il ridicolo e il grottesco con cui ogni esistenza è implicata» (Savettieri 63). Secondo la più autentica lezione modernista – la «mimesi dell'interiorità» (Baldi 177) – nello *Stradone* il vero oggetto di raffigurazione è l'io del protagonista, che non solo deborda nel suo incessante racconto-pensiero-indagine, ma che si fa portavoce mai asettico, anzi, partecipativo ma cinico (di una spietatezza che conserva però un vigile sostrato di dolente *pietas*), anche della storia altrui, dei lavoratori della fornace, persino di Vladimir Il'ic'Ul'janov, transitato rapidamente per Roma nel 1908 secondo la vulgata leggendaria lasciata in eredità dai vecchi “compagni”, ponendosi al centro come imprescindibile Caronte, traghettatore-mediatore-tessitore, all'interno di una tensione dialettica e però monologica, che non si dispiega più attraverso l'alternanza delle voci narrative, come accadeva ne *La vita in tempo di pace*, ma nel montaggio disorganico che compone e scompone il testo, secondo direzioni a tratti maggiormente documentaristiche – l'inserzione di testimonianze dirette dei fornai ricavate e rielaborate da ricerche sociologiche –, a tratti maggiormente analitico-saggistiche, a tratti maggiormente narrative e finzionali – il racconto, appunto, della visita “ipotetica” di Lenin, mediante cui Pecoraro «ridà credito alla testimonianza degli ultimi fornai» (Marsilio, “Figure della perdita” 32), rendendo omaggio a «un'ideologia perdente a cui sente ancora di appartenere integralmente, a dispetto della logica della Storia» (Marchese, “La fine dello ‘Stradone’”).

I fatti minimi, prosaici, ripetitivi, della vita di ogni giorno fungono nello *Stradone* da reagente e da pretesto per attivare, accrescere, puntellare la riflessione solipsistica del protagonista, che procede nella messa in scena dei propri pensieri, delle proprie analisi, dei propri ricordi, sempre caratterizzato al fondo da un senso di sfiducia e di desolazione ironica (ironia come disillusa presa di coscienza dell'artificialità dell'esistente), che si nutre della consapevolezza che ogni sforzo di comprensione è vanificato in partenza dalla scissione ormai irriducibile venutasi a creare tra pensiero e azione, tra soggetto e realtà sociale. Quando quest'ultima trascende il singolo individuo e spezza il nesso dialettico che un tempo li legava, «la potenzialità diventa “impotenza di fatto”» (Berardinelli, “I personaggi malati” 76). Ed è proprio questa frattura a rivelare, in fondo, l'insufficienza dell'io, non solo a tenere insieme i pezzi della propria sconclusionata esistenza – siano essi passati, presenti o ipoteticamente futuri –, e a posizionarli lungo una direttiva lineare, sensata e ottimistica, ma anche a decodificare con tassonomie certe, ereditate, un tempo imprescindibili e ora anacronistiche, i mutamenti di un presente che sembra agire autonomamente, eccessivo e inautentico, privato di qualsiasi scala valoriale, di tensione etica, di spinta utopica, agito da forze imperscrutabili. La realtà presente circoscritta da Pecoraro è fatta di pura nichilistica immanenza, apparentemente imm modificabile perché è stata recisa di netto ormai quella catena filogenetica che la legava al passato e la proiettava nel futuro.³⁶ Gli accadimenti più turpi continuano a stravolgere il mondo che viviamo, la storia procede a rapide falcate (non si è mai interrotta), eppure sembra che gli eventi non abbiano più

³⁶ «È il vivere nel post-tutto, quando tutto quello che era, tutto quello che pensavi dovesse essere non è più, o non è mai stato, o non sarà mai e la materia di cui sei fatto è obsoleta, è ruggine che si sbriciola rapida, è moneta fuori corso. Vivere nel post-Novecento, starsene sulla soglia, nella terra di nessuno di un secolo nuovo che sa di vecchio, che non comincia ancora e qualora l'avesse fatto tu non te ne sei accorto, oppure è successo altrove, lontano da qui, oltre il tuo orizzonte, oltre l'orizzonte dei tuoi simili, fuori portata anche di quelli che credi siano i tuoi nemici» (Pecoraro, *Lo stradone* 440).

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo
Niccolò Amelii

«la forza di modificare la forma di vita dentro la quale accadono» (Mazzoni, *I destini generali* 93).

4. Bibliografia

- Adorno, Theodor W. “La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo.” *Note per la letteratura*. Trad. di Enrico de Angelis, Einaudi, 2012, pp. 27-33.
- . “Il saggio come forma.” *Note per la letteratura*. Trad. di Enrico de Angelis, Einaudi, 2012, pp. 3-26.
- Agamben, Giorgio. *Nudità*. Roma, 2010.
- Alfano, Giancarlo. *Paesaggi mappe tracciati: cinque studi su letteratura e geografia*. Liguori, 2010.
- Augé, Marc. *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*. Trad. di Ximena B. Rodriguez, Mondadori, 2007.
- Bachtin, Michail. *L'autore e l'eroe: Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovic, Einaudi, 2000.
- Baldi, Valentino. “La psicoanalisi e le altre influenze scientifiche.” *Il modernismo italiano*, a cura di Massimo Tortora, Carocci, 2018, pp. 173-90.
- Bellardi, Marco. “‘La vita in tempo di pace’ di Francesco Pecoraro.” *Le parole e le cose*, 13 febbraio 2014, <https://www.leparoleelecose.it/?p=13823>, consultato il 26 gennaio 2022.
- Berardinelli, Alfonso. “I personaggi malati in Giacomo Debenedetti.” *Il turbamento e la scrittura*, a cura di Giulio Ferroni, Donzelli, 2010, pp. 75-7.
- . “Poesia e genere lirico. Vicende postmoderne.” *Moderna*, vol. III, n. 2, 2001, pp. 81-92.
- Bocca, Giorgio. *La scoperta dell'Italia*. Laterza, 1963.
- Burrioni, Giulio. “Parlare di tutto, con Francesco Pecoraro.” *eccetera*, 28 maggio 2021, <https://www.ecceteramagazine.it/blog/2021/05/28/parlare-di-tutto-con-francesco-pecoraro/>, consultato il 12 gennaio 2021.
- Calvino, Italo. “Gli dèi della città.” *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Mondadori, 2017, pp. 342-6.
- . “Il mare dell'oggettività.” *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Mondadori, 2017, pp. 48-56.
- Castellana, Riccardo. “Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925).” *Italianistica*, n. 1, anno XXXIX, gennaio/aprile 2010, pp. 23-45.
- Cavalloro, Valeria. “Fiction e non fiction nel romanzo-saggio.” *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di Riccardo Castellana, Carocci, 2021, pp. 87-114.
- Ceserani, Remo. *Raccontare il postmoderno*. Bollati Boringhieri, 1997.

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo
Niccolò Amelii

- Chirumbolo, Paolo. *Letteratura e lavoro: conversazioni critiche*. Rubbettino, 2013.
- Clément, Gilles. *Manifesto del Terzo paesaggio*. Trad. di Filippo De Pieri, Quodlibet, 2005.
- Cortellessa, Andrea. "Spitfire." *Nazione Indiana*, 13 novembre 2013, <https://www.nazioneindiana.com/2013/11/13/spitfire/?fbclid=IwAR2g5fFl-pIzPc3N208zz16GCF90QeAjxSpcBoz5QV5Qb3FtNpw97npEgkRQ>, consultato il 26 gennaio 2022.
- De Certeau, Michel. *L'invenzione del quotidiano*. Trad. di Mario Baccianini, Edizioni Lavoro, 2010.
- Dell'Anna, Graziano. "L'ingegnere ossessionato dalle forme." *il manifesto*, 17 giugno 2014, <https://ilmanifesto.it/lingegnere-ossessionato-dalle-forme/>, consultato il 9 dicembre 2021.
- Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Il Mulino, 2014.
- . "Tracciato del modernismo italiano." *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Liguori, 2012, pp. 13-140.
- . "Introduzione." *Allegoria*, n. 57, anno XX, gennaio/giugno 2008, pp. 7-8.
- Ercolino, Stefano. *Il romanzo-saggio*. Bompiani, 2017.
- Ferroni, Giulio. *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*. Laterza, 2010.
- Francesco, Joseph. *Il realismo impopolare di Pier Paolo Pasolini*. Bastogi, 1991.
- Francucci, Federico. "Francesco Pecoraro, La vita in tempo di pace." *Allegoria*, n. 68, anno XXV, luglio/dicembre 2013, <https://www.allegoriaonline.it/753-francesco-pecoraro-qla-vita-in-tempo-di-paceq-2013>, consultato il 26 gennaio 2022.
- Fukuyama, Francis. *La fine della storia e l'ultimo uomo*. Trad. di Delfo Ceni, UTET, 2020.
- Giglioli, Daniele. "La vita in tempo di pace di Francesco Pecoraro." *Le parole e le cose*, 13 febbraio 2014, <https://www.leparoleelecose.it/?p=13823>, consultato il 26 gennaio 2022.
- . *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*. Quodlibet, 2011.
- Habermas, Jürgen. "Moderno, postmoderno e neoconservatorismo." *Alfabeta*, n. 22, 1981, pp. 15-7.
- Jameson, Frederic. *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Trad. di Massimiliano Manganelli, Fazi, 2015.
- Jansen, Monica. *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*. Cesati Editore, 2002.
- Kermode, Frank. *Continuities*. Routledge, 2016.
- . *Il senso della fine: studi sulla teoria del romanzo*. Trad. di Giorgio Montefoschi, Il Saggiatore, 1972.
- Koolhaas, Rem. *Junkspace*. Trad. di Filippo De Pieri, Quodlibet, 2018.
- Labranca, Tommaso. *Neoproletariato. La sconfitta del popolo e il trionfo dell'eleganza*. Castelvecchi, 2002.
- Lefebvre, Henri. *La produzione dello spazio*. PGreco, 2018.

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo
Niccolò Amelii

- Luperini, Romano. "Neoavanguardia e Gruppo 63." *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea*, a cura di Romano Luperini e Emanuele Zinato, Carocci, 2020, pp. 174-5.
- . "Neomodernismo". *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea*, a cura di Romano Luperini e Emanuele Zinato, Carocci, 2020, pp. 175-6.
- . *La fine del postmodernismo*. Guida, 2005.
- Lynch, Kevin. *L'immagine della città*. Marsilio, 1998.
- Marchese, Lorenzo. "L'autofiction." *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di Riccardo Castellana, Carocci, 2021, pp. 183-203.
- . "La fine dello 'Stradone': su Francesco Pecoraro." *La Balena Bianca*, 13 maggio 2019, <https://www.labalenabianca.com/2019/05/13/la-fine-dello-stradone-francesco-pecoraro/>, consultato il 25 gennaio 2022.
- . "È ancora possibile il romanzo-saggio?" *Ticontrè. Teoria Testo Traduzione*, n. 9, 2018, pp.151-70.
- Marsilio, Morena. "La narrativa italiana del Duemila." *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, a cura di Emanuele Zinato, Treccani Libri, 2020, pp. 37-74.
- . "Figure della perdita. La scomparsa del lavoro industriale dalla Dismissione allo Stradone." *Allegoria*, n. 82, anno XXXII, luglio/dicembre 2020, pp. 17-38.
- Matt, Luigi. "Le poco magnifiche sorti dei cetomediocri: 'Lo stradone' di Francesco Pecoraro." *Lingua Italiana*, 16 settembre 2019, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_207.html, consultato il 28 gennaio 2022.
- Mazza Galanti, Carlo. "Su 'La vita in tempo di pace' di Francesco Pecoraro." *minima&moralia*, 10 gennaio 2014, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/libri/recensione-la-vita-in-tempo-di-pace-francesco-pecoraro/>, consultato il 27 gennaio 2022.
- Mazzoni, Guido. "Francesco Pecoraro, 'Lo stradone': due recensioni." *Le parole e le cose*, 19 maggio 2019, <https://www.leparoleele cose.it/?p=35680>, consultato il 28 gennaio 2022.
- . *I destini generali*. Laterza, 2015.
- Mills, Charles Wright. *L'immaginazione sociologica*. Trad. di Quirino Maffi, il Saggiatore, 1962.
- Musil, Robert. *L'uomo senza qualità*. Trad. di Anita Rho, Einaudi, 1957. 3 voll.
- Norberg-Schulz, Christian. *Genius loci. Paesaggio Ambiente Architettura*. Electa, 1986.
- Panichi, Camilla. "Una lotta sottile di tutti contro tutti. Intervista a Francesco Pecoraro." *Le parole e le cose*, 7 maggio 2014, <https://www.leparoleele cose.it/?p=14909>, consultato il 26 gennaio 2022.
- Pasolini, Pier Paolo. *Scritti corsari*. Garzanti, 2010.
- . *Storie della città di Dio*, a cura di Walter Siti, Einaudi, 1995.
- Patrizi, Giorgio. "Spazi ibridi." *L'indice dei libri del mese*, 1 novembre 2019, <https://www.lindiceonline.com/letture/francesco-pecoraro-lo-stradone/>, consultato il 28 gennaio 2022.
- Pecoraro, Francesco. "The Trunk and the Branches." *Thinking Narratively: Between Novel-Essay and Narrative Essay*, a cura di Massimo Fusillo, Gianluigi Simonetti e Lorenzo Marchese, De Gruyter, 2022, pp. 113-8.
- . *Camere e stanze*. Ponte alle Grazie, 2021.

Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo
Niccolò Amelii

- . *Lo stradone*. Ponte alle Grazie, 2019.
- . *La vita in tempo di pace*. Ponte alle Grazie, 2013.
- Pedone, Fabio. “La vita in tempo di pace.” *alfabeta2*, 21 febbraio 2014, <https://www.alfabeta2.it/2014/02/21/la-vita-tempo-di-pace/>, consultato il 27 gennaio 2022.
- Pedullà, Gabriele. “‘La vita in tempo di pace’ di Francesco Pecoraro.” *Le parole e le cose*, 13 febbraio 2014, <https://www.leparoleelecose.it/?p=13823>, consultato il 26 gennaio 2022.
- Raccis, Giacomo. “Fuori dagli schemi 12 – Francesco Pecoraro.” *La Balena Bianca*, 21 giugno 2021, <https://www.labalenabianca.com/2021/06/21/fuori-dagli-schemi-12-francesco-pecoraro/>, consultato il 24 gennaio 2022.
- Savettieri, Cristina. “Tragedia, tragico e romanzo nel modernismo.” *Allegoria*, n. 63, anno XXIII, gennaio/giugno 2011, pp. 45-65.
- Simonetti, Gianluigi. “Francesco Pecoraro, ‘Lo stradone’: due recensioni.” *Le parole e le cose*, 19 maggio 2019, <https://www.leparoleelecose.it/?p=35680>, consultato il 28 gennaio 2022.
- . “Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il postmoderno.” *CosMo*, n. 1, 2012, pp. 113-20.
- Spinazzola, Vittorio. “La riscoperta dell'Italia.” *Tirature '10. Il New Italian Realism*, a cura di Vittorio Spinazzola, Il Saggiatore, 2010.
- Svevo, Italo. *La coscienza di Zeno*. Mondadori, 2016.
- Testa, Enrico. *Eroi e figuranti: il personaggio nel romanzo*. Einaudi, 2009.
- Toracca, Tiziano. “Il neomodernismo.” *Il modernismo italiano*, a cura di Massimo Tortora, Carocci, 2018, pp. 211-28.
- Zinato, Emanuele. “Introduzione.” *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, a cura di Emanuele Zinato, Treccani Libri, 2020, pp. 13-35.