

MAPPA STILISTICA DELLA NARRATIVA DEGLI ANNI NOVANTA

Luigi Matt

Università degli Studi di Sassari

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8705-6864>

ABSTRACT IT

Il saggio propone una mappa delle principali tendenze stilistiche della narrativa italiana degli anni Novanta. Viene dedicata particolare attenzione agli scrittori esordienti. I risultati delle analisi contraddicono alcuni giudizi molto comuni tra i critici. In particolare, si nota una grande varietà stilistica; inoltre, è evidente che i modelli di alcuni autori novecenteschi (come Italo Calvino, Elsa Morante, Alberto Arbasino) rimangono importanti per i narratori di fine secolo.

PAROLE CHIAVE

Stilistica; Narrativa; Tradizione / Innovazione; Lessico; Sintassi.

TITLE

Stylistic Map of the Ninety's Narrative

ABSTRACT ENG

The essay proposes a map of the main stylistic trends of Italian fiction of the 1990s. Particular attention is paid to debut writers. The results of the analyses contradict some very common judgments among critics. In particular, it is noted a great stylistic variety; furthermore, it appears evident that the models of some twentieth-century authors (such as Italo Calvino, Elsa Morante, Alberto Arbasino) remain important for the turn-of-the-century narrators.

KEYWORDS

Stylistics; Narrative; Tradition / Innovation; Lexicon; Syntax.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Luigi Matt insegna Storia della lingua italiana nell'Università di Sassari. È condirettore degli «Studi linguistici italiani» e dell'«Archivio per il vocabolario storico italiano». Si occupa principalmente della lingua letteraria (dal Cinquecento a oggi), di lessicologia e lessicografia, del dialetto romanesco moderno. I suoi ultimi volumi sono *Narratori italiani del Duemila. Scritti di stilistica militante* (Meltemi 2021) e *Manuale di stilistica* (Vallecchi 2024).

1. QUESTIONI GENERALI

Proverò a tratteggiare una mappa il più possibile precisa, pur naturalmente senza alcuna pretesa di esaustività, delle principali tendenze linguistico-stilistiche in atto nella narrativa italiana degli anni Novanta, soffermandomi soprattutto su autori che in quel decennio hanno esordito, o si sono affermati dopo aver pubblicato i primi libri nel decennio precedente.¹ Il panorama che emerge dovrebbe nelle mie intenzioni fare giustizia di alcuni luoghi comuni che resistono da almeno trent'anni, nonostante la loro inconsistenza. Tre in particolare le sentenze spesso pronunciate, di norma in assenza di una qualunque argomentazione di sostegno: 1) la narrativa recente è di scarso livello, e comunque incomparabilmente peggiore di quella precedente; 2) i romanzi pubblicati negli ultimi decenni sono scritti tutti nello stesso modo, in una prosa che non si può definire a pieno titolo letteraria; 3) si è perso ogni contatto con la tradizione novecentesca.²

Per quanto riguarda le affermazioni dei punti 2 e 3, confido che le analisi proposte nei prossimi paragrafi saranno sufficienti a mostrare l'estrema varietà stilistica dei narratori che hanno esordito negli anni Novanta, e il contatto forte che alcuni di essi mostrano con scrittori novecenteschi (e in linea di principio va detto che eventuali programmi di rottura col passato non sono in sé, evidentemente, segno di scarsa consapevolezza o cultura: andrebbero condannati altrimenti non solo tutti i romanzi di avanguardia, ma anche *I Malavoglia*). Sponderò invece subito qualche parola sulla posizione riassunta nel punto 1, che si spiega facilmente con un tipico errore di prospettiva.

Di là dal fatto che per la produzione letteraria vicina nel tempo manca la giusta distanza indispensabile per una valutazione equanime, vanno tenuti presenti due fattori

¹ Do di seguito i riferimenti alle edizioni da cui sono tratte le citazioni, che verranno poi identificate attraverso il solo numero di pagina (le date di pubblicazione delle prime edizioni saranno via via indicate nel testo): SILVIA BALLESTRA, *Il disastro degli Antò*, Baldini & Castoldi, Milano 1997; ALESSANDRO BARICCO, *Castelli di rabbia*, Bompiani, Milano 1994; ENRICO BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Mondadori, Milano 1996; ANDREA CAMILLERI, *La stagione della caccia*, Sellerio, Palermo 1992; ID., *La forma dell'acqua*, Sellerio, Palermo 1995; ID., *Il ladro di merendine*, Sellerio, Palermo 1996; ROSSANA CAMPO, *In principio erano le mutande*, Feltrinelli, Milano 1994; EAD., *Mai sentita così bene*, Feltrinelli, Milano 1996; MARIA TERESA DI LASCIA, *Passaggio in ombra*, Feltrinelli, Milano 2011; MARCO FRANZOSO, *Westwood dee-jay*, Baldini & Castoldi, Milano 1998; SILVANA GRASSO, *L'albero di Giuda*, Einaudi, Torino 1997; CARLO LUCARELLI, *Almost blue*, Einaudi, Torino 1997; LUTHER BLISSET, *Q*, Mondadori, Milano 2002; MICHELE MARI, *La stiva e l'abisso*, Einaudi, Torino 2018; PAOLO MAURENSIG, *La variante di Lüneburg*, Adelphi, Milano 2005; SALVATORE NIFFOI, *Il viaggio degli inganni*, Ilisso, Nuoro 1999; PAOLO NORI, *Bassotuba non c'è*, DeriveApprodi, Roma 1999; ALDO NOVE, *Superwoobinda*, Einaudi, Torino 1998; ANDREA G. PINKETTS, *Io, non io, anche lui*, Feltrinelli, Milano 1996; ISABELLA SANTACROCE, *Fluo*, Feltrinelli, Milano 1999; WALTER SITI, *Scuola di nudo*, Einaudi, Torino 1994; SUSANNA TAMARO, *Va' dove ti porta il cuore*, Baldini & Castoldi, Milano 1997.

² Gli esempi più illustri di un atteggiamento che non si saprebbe definire se non qualunquista sono costituiti da ALFONSO BERARDINELLI, *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Marsilio, Venezia 2011, e GIORGIO FICARA, *Lettere non italiane. Considerazioni su una letteratura interrotta*, Bompiani, Milano 2016: in entrambi i libri non ci sono analisi testuali degne di questo nome a sorreggere l'indiscriminata *lamentatio* per il declino inarrestabile della narrativa contemporanea.

che inducono facilmente a distorcere la visione. Il primo è l'enorme crescita della produzione letteraria, che comporta inevitabilmente, come in qualsiasi campo, un abbassamento della qualità media, e una maggiore difficoltà a riconoscere nella mediocrità le opere di valore (proprio per questo, viene da dire, la critica letteraria avrebbe oggi una funzione di orientamento preziosissima; viceversa, è diffusa la convinzione che essa sia del tutto inutile). Il secondo è la selezione naturale operata dal tempo, la quale porta a dimenticare l'enorme quantità di testi mediocri o scarsi prodotti anche in periodi considerati a ragione felici.

La narrativa degli anni Novanta appare particolarmente interessante da studiare, in special modo per chi voglia adottare gli strumenti della stilistica: sono molte le soluzioni sperimentate soprattutto dagli scrittori giovani, degne di attenzione anche nel caso di esiti estetici non eccelsi. Dato l'obiettivo di offrire una rassegna sintetica, dovrò naturalmente soffermarmi su un numero molto limitato di autori, scelti tra quelli che meglio si prestano ad esemplificare tendenze formali; ma tengo a specificare che non è nelle mie intenzioni delineare un canone, operazione che – ammesso abbia davvero senso – è impraticabile per una stagione ancora troppo vicina.³

Adottare la prospettiva della stilistica significa guardare solo alla concreta realtà della forma dei testi, prescindendo da classificazioni basate su altri fattori. Per far solo l'esempio più notevole, non è di alcuna utilità un'etichetta come quella di scrittori cannibali (o *pulp*), buona per le pagine di quotidiani e rotocalchi ma inservibile ai fini di ricostruzioni fondate, soprattutto per quanto riguarda gli stili, molto diversi tra gli scrittori solitamente considerati appartenenti a quella categoria.⁴ Nelle pagine che seguono, procederò quindi ad una classificazione basata solo su categorie linguistico-stilistiche. Com'è inevitabile esse sono molto generali; cercherò poi nelle analisi dei singoli scrittori di far emergere le singolarità.⁵

³ Tra gli autori esordienti negli anni Novanta che presentano (nel bene e nel male) motivi d'interesse, e che qui ho trascurato per ragioni di spazio, ricordo Carmine Abate, Eraldo Affinati, Niccolò Ammaniti, Romolo Bugaro, Mauro Covacich, Giuseppe Caliceti, Giuseppe Culicchia, Luca Doninelli, Valerio Evangelisti, Elena Ferrante, Marcello Fois, Antonio Franchini, Matteo Galianzo, Melania Mazzucco, Antonio Moresco, Giulio Mozzi, Sebastiano Nata, Edoardo Nesi, Laura Pariani, Romana Petri, Tiziano Scarpa, Vitaliano Trevisan, Nicoletta Vallorani, Simona Vinci, Dario Voltolini.

⁴ Rimando per la questione a LUIGI MATT, *Appunti sparsi sulla narrativa italiana cosiddetta cannibale (o pulp)*, «Nuova corrente», LV, 142, 2008, pp. 277-314.

⁵ Esiste una serie piuttosto nutrita di studi formali, variamente impostati, sulla narrativa degli ultimi decenni; in particolare affrontano gli anni Novanta (anche all'interno di profili più ampi): VALERIA DELLA VALLE (a cura di), *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, minimum fax, Roma 1997; MARCO BERISSO, *Livelli linguistici e soluzioni stilistiche. Sondaggi sulla nuova narrativa italiana 1991-1998*, «Lingua e stile», XXV, 2000, pp. 471-484; VALERIA DELLA VALLE, *Tendenze linguistiche della narrativa di fine secolo*, in ELISABETTA MONDELLO (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Meltemi, Roma 2004, pp. 39-63; GIUSEPPE ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Manni, Lecce 2006; MASSIMO ARCANGELI, *Giovani scrit-*

2. GLI INCERTI CONFINI DELLO STILE SEMPLICE

Anche se il decennio di cui qui si discute è caratterizzato da una forte tensione sperimentale, evidente in molte delle opere più interessanti, il grosso della produzione narrativa adotta (come d'altronde è prevedibile) quello che con un'etichetta molto efficace è stato definito *stile semplice*.⁶ Naturalmente, «l'orientamento verso una lingua media e colloquiale, la cui 'naturalzza' comunicativa determina una riduzione della centralità estetica della parola» può essere interpretato in modi diversissimi. Nei casi peggiori, si registra una sostanziale indifferenza per le ragioni della forma. Già negli anni Novanta, sono frequentissimi i romanzi "senza stile", i cui lettori d'elezione non cercano nulla di più di un facile intrattenimento.

Una carenza di efficace elaborazione stilistica affligge il libro degli anni Novanta che ha avuto maggiore successo di vendite in Italia, *Va' dove ti porta il cuore* (1994) di Susanna Tamaro, nelle cui pagine «l'elementarità della sintassi s'accompagna al *bon ton* di una scrittura neutra di formalità burocratica [...], alla prevedibilità dell'aggettivazione [...] e ad elementi di ortodossia scolastico-normativa».⁷ Il libro unisce i due difetti capitali di tanta narrativa di successo (li si ritroverà ad esempio nei romanzi di Margareth Mazzantini):⁸ la propensione per la sentenziosità, che si risolve però in enunciazioni di massime che vorrebbero essere profonde ma si rivelano terribilmente banali: «Purtroppo siamo abituati a considerare l'infanzia come un periodo di cecità, di mancanza, non come uno in cui c'è più ricchezza» (p. 55); e la corritività verso stereotipi e frasi fatte: «con la precisione di un orologio svizzero» (p. 18); «la parola e ciò che esprimeva mi erano entrate da un orecchio e uscite dall'altro» (pp. 29-30); «ero già rossa come un peperone» (p. 99). Va detto che essendo la narrazione condotta in prima persona, si potrebbero interpretare questi stilemi come una consapevole strategia di rappresentazione di un personaggio intellettualmente limitato. Ma la successiva scrittura (in particolare saggistica o giornalistica) di Tamaro porta a pensare che quel modo di esprimersi sia invece parte integrante della *forma mentis* dell'autrice.

La versione degradata dello stile semplice prende vita nella scrittura di moltissimi autori di narrativa che un tempo si sarebbe detta di consumo, tra cui parecchi cultori del *noir*, i cui prodotti finiscono a volte col presentare una dissonanza involontariamente

tori, scritture giovani. *Ribelli, sognatori, cannibali*, bad girls, Carocci, Roma 2007; LUIGI MATT, *Narrativa*, in ANDREA AFRIBO, EMANUELE ZINATO (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, a cura di, Carocci, Roma 2011, pp. 119-180.

⁶ Cfr. ENRICO TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, p. 6.

⁷ ID., *Lo stile semplice*, cit., p. 349 nota.

⁸ Per un'analisi stilistica di *Non ti muovere* (2001) rimando a LUIGI MATT, *Narratori italiani del Duemila. Scritti di stilistica militante*, Meltemi, Milano 2021, pp. 80-85.

comica tra le crude descrizioni della violenza e la scrittura molto beneducata, sostanzialmente aderente all'italiano scolastico. Un esempio paradigmatico di tale squilibrio è costituito dall'antologia di racconti *Cuore di pulp* (1997).⁹

Ma è necessario segnalare che anche in tale ambito non mancano scrittori che tentano soluzioni diverse; un caso interessante è quello di Carlo Lucarelli, autore tra l'altro di un romanzo come *Almost blue* (1997) in cui l'adozione di punti di vista diversi comporta un'indovinata scelta di plurivocità. Nelle scene in cui è protagonista Grazia, la giovane detective al lavoro su una serie di omicidi, si ha un narratore esterno (che spesso si avvicina al personaggio attraverso l'uso del discorso indiretto libero). Le altre due figure chiave del romanzo, il ragazzo cieco che collabora alle indagini e il *serial killer*, raccontano in prima persona. Il primo si esprime in modo precisissimo e analitico, soprattutto quando descrive tutto ciò che capta il suo udito ipersviluppato, per esempio nella scena iniziale, in cui vengono usati paragoni tutt'altro che ovvi per rendere l'idea di particolari che la maggior parte delle persone non potrebbe notare:

Il suono del disco che cade sul piatto è un sospiro veloce, che sa appena un po' di polvere. Quello del braccio che si stacca dalla forcella è un singhiozzo trattenuto, come uno schioccare di lingua, ma non umido, secco. Una lingua di plastica. La puntina strisciando nel solco, sibila pianissimo e scricchiola, una o due volte. Poi arriva il piano e sembrano gocce di un rubinetto chiuso male e il contrabbasso, come il ronzio di una moscone contro il vetro chiuso di una finestra, e dopo la voce velata di Chet Baker, che inizia a cantare *Almost Blue*. (p. 7)

Il secondo invece tradisce l'alterazione della sua mente con un eloquio concitato in cui continue ripetizioni si innestano in una sintassi frammentata: «Le sento, le campane dell'Inferno. Sempre, ogni giorno e ogni notte, sempre, le sento le campane dell'Inferno che suonano a morto e suonano per me» (p. 14).

Un caso anomalo è quello di Andrea G. Pinketts, «adepto del poliziesco *hard-boiled*, rivisitato in chiave di fumettistica ilarità». ¹⁰ La ricerca della comicità, centrale nella sua narrativa, è basata soprattutto su procedimenti linguistici; ma non si può dire che gli elementi usati allo scopo esorbitino dall'italiano medio. Per esempio, in *Io, non io, anche lui* (1996) sono rarissime le parole non comuni (come le bizzarre neoformazioni *accalap-pianani* e *leccaregine*); la lingua è sollecitata essenzialmente prendendo locuzioni idiomatiche, frasi fatte o citazioni e stravolgendole o traendone un *calembour*: «Amleto aveva torto marcio. Come il regno di Danimarca. Il problema non è "essere o non essere", il problema è "essere o malessere"» (p. 5); «tutto il ben di dio era sparito. Per questo esiste l'ateismo» (p. 23); «Non puoi avere la luna piena e la moglie ubriaca» (p. 41); «era brutta

⁹ Per cui rimando a LUIGI MATT, *Appunti sparsi sulla narrativa italiana cosiddetta cannibale (o pulp)*, cit., pp. 310-313.

¹⁰ MARIO BARENGHI, *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*, Marcos Y Marcos, Milano 1999, p. 275.

come il peccato e per quanto la bruttezza non possa essere considerata un peccato, peccato (per lei) che fosse così brutta» (p. 63).

Anche le risorse della retorica sono piegate alla tendenza compulsiva al battutismo da cui l'autore appare dominato. A volte si gioca in vario modo sulla figura etimologica: «io ero il suo pupillo, lei le mie pupille» (p. 54); «La cattività incattivisce» (p. 64). In altri casi è la similitudine ad essere chiamata in causa, sempre messa in atto nel modo più impoetico possibile: «lascia indizi voluminosi come sterco di elefante» (p. 30); «passò di bocca in bocca come la lingua di una prostituta noleggiata a una festa di liceo» (p. 46); «Si pulì le labbra con una manica, come un vampiro maleducato» (p. 71); «qua e là come cacche di uccelli su una guglia del Duomo» (p. 101).

Pinketts ha indubbie capacità di scrittura; ma il fatto di puntare tutte le sue carte su un solo tavolo stilistico finisce col penalizzarlo. Se molte singole pagine dei suoi romanzi sono di piacevolissima lettura, si fatica a finire libri in cui pochi procedimenti formali ritornano continuamente, divenendo terribilmente prevedibili.

Le possibilità espressive disponibili pur senza uscire dai confini della medietà sono quasi illimitate, come ha mostrato perfettamente, tra gli altri, l'esempio di Italo Calvino, modello privilegiato per molti scrittori a partire dai primi anni Ottanta. È stato peraltro osservato che i calviniani «ideali linguistico-letterari della precisione e della leggerezza» possono facilmente portare ad esiti assai superficiali se – come non di rado accade – vengono recuperati «disgiunti dall'ironia moraleggiante, dalla malinconia, dalla vocazione all'apologo, dal senso dell'umorismo, dall'angoscia e dal disagio [...] nei confronti del mondo attuale, da una intelligenza storica della realtà».¹¹ In altri termini, si può dire che certi stilemi di cui Calvino si serviva come strumenti di conoscenza rischiano di diventare puri elementi esornativi.

Ad una “funzione Calvino” depotenziata si può ricondurre l'esordio di Alessandro Baricco, *Castelli di rabbia* (1991), romanzo centrifugo in cui prendono corpo numerose vicende di personaggi, in assenza di una struttura definita (come non è raro nella narrativa postmoderna). L'obiettivo stilistico perseguito dall'autore sembrerebbe essere il conseguimento di quella precisione notoriamente centrale nell'idea calviniana di letteratura; probabilmente la «fissa esattezza della scrittura come sutura di un terrore» (p. 59) vorrebbe essere un'autodefinizione. Ma in realtà il vero principio ordinatore della prosa di Baricco è la ricerca di un'eleganza che trovi soprattutto nella musicalità la sua ragion d'essere. Troppo spesso si nota che le costruzioni ritmico-sintattiche senza dubbio ben orchestrate occultano un controllo dello stile non all'altezza degli alti ideali estetici dell'autore. Si legga ad esempio questo passo:

¹¹ FILIPPO LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 31.

Per anni, l'assistente consumò con diligente abnegazione quella singolare esistenza che oscillava pacificamente sulla impalpabile linea di confine che divideva il camice bianco dalla divisa a strisce. Il pendolo del suo mistero aveva cessato di stupire e macinava silenzioso un tempo che avrebbe anche potuto rivelarsi infinito. (p. 201)

L'aggettivo *diligente* risponde all'esigenza di edificare il periodo sulle fondamenta del parallelismo, ma è semanticamente ridondante come attributo di *abnegazione*. In seguito si assommano immagini metaforiche mal concepite: non è chiaro come un *pendolo* possa rappresentare il *mistero* (detto così, sembra che il personaggio sia un po' misterioso e un po' no); poco felice anche il verbo *macinare*, che non si collega efficacemente al soggetto. Le pagine di *Castelli di rabbia*, e anche dei libri successivi di Baricco, *suonano bene* ma mancano di profondità (e di *concretezza*, la qualità che deve accompagnare la precisione secondo Calvino): due caratteristiche che unite assicurano peraltro un buon successo.

Nel 1994 con *Scuola di nudo* esordisce nel campo della narrativa Walter Siti, autore maturo già noto come studioso (grazie a saggi, tra l'altro, sul neorealismo e sulle avanguardie), destinato a diventare uno degli scrittori italiani maggiormente apprezzati. La voce narrante appartiene ad un professore universitario, ciò che comporta com'è ovvio l'adozione di una lingua colta; ma la vicenda raccontata – il rifiuto di continuare ad interpretare il ruolo di persona rispettabile, e la scoperta del sesso come fattore di recupero della propria autentica identità – apre la strada alla rappresentazione di aspetti che di norma si prestano ad una scrittura non programmaticamente sorvegliata, magari comica. Il risultato è una prosa che tiene insieme istanze opposte, armonizzandole con indubbia maestria. Registri diversi possono trovare luogo nella stessa pagina, senza che si creino dissonanze. Si legga questo passo, in cui la pressante attrazione fisica viene descritta in modo non comune:

Invece del nome proprio i corpi gnostici dovrebbero avere una sigla, un *senhal* che andasse al nocciolo della loro lucentezza e fosse nello stesso tempo generico. Mi viene ancora il crac alle ginocchia a pensare com'era bello, ramato, muscolosissimo, piccolino e strafottente. Non più giovane, padre probabilmente di qualche ragazza quindicenne, ma ancora radiante di gagliardia fisica e cinetica, che dal gonfiore dei boxers rossi (molto corti, con lo spacco laterale) si riverberava sull'abbronzatura. (p. 24)

L'oggetto del desiderio è interpretato sulla scorta dello gnosticismo professato dal protagonista, creando un cortocircuito tra schietto realismo ed astrattezza. Il richiamo alla poesia dei trovatori provenzali (il *senhal* è il nome convenzionale usato per adombrare la donna amata) consente due letture opposte (che probabilmente sono entrambe valide, data l'ambiguità tipica della scrittura di Siti): da un lato nobilita, rendendola spirituale, la sessualità, dall'altro sembra suggerire che dietro gli splendori della poesia cortese si possano celare pulsioni non eterree. Notevole che l'elemento crudamente realistico delle dimensioni dell'organo sessuale sia evocato usando la figura retorica dell'enallage (il

gonfiore dei boxers rossi, in luogo di *boxers rossi gonfi*); questo artificio raffinato segue un periodo in cui invece si adotta un'espressione colloquiale («il cràc alle ginocchia»).

In altri casi di sesso si parla invece senza ambagi: «Negli ultimi mesi Ruggero si faceva trombare da un altro: un commesso dal grosso membro e mentalmente ritardato» (p. 532).¹² Entrambe le soluzioni appaiono ben verosimili: nei discorsi e nei pensieri di un intellettuale c'è evidentemente spazio per espressioni di ogni genere, la cui alternanza può rispondere a situazioni e stati d'animo diversi. La mancata uniformità tonale è quindi perfettamente funzionale alla rappresentazione messa in atto da Siti.

Ai territori potenzialmente vastissimi dello stile semplice si possono ricondurre anche molte di quelle scritture che danno un qualche spazio ad elementi che sembrano tipici del parlato (diverso è il caso di vere e proprie immersioni nell'oralità, che verranno discusse nel par. 6). Va tenuta presente una tendenza generale dell'italiano: il progressivo diffondersi del cosiddetto *neostandard*, in cui com'è noto vengono accolti tratti morfologici o sintattici precedentemente ritenuti errati, o comunque relegati ai piani bassi della lingua. Tali tratti sono ben attestati in molti narratori degli anni Novanta;¹³ ma nel prenderne atto è necessario precisare che alla loro presenza nelle scritture narrative non andrebbe attribuita troppa importanza, come invece spesso si fa. Alcuni fenomeni si possono ormai considerare pienamente integrati nell'italiano medio; il presente in luogo del futuro nelle principali, il periodo ipotetico col doppio imperfetto, la dislocazione a sinistra, le realizzazioni meno marcate del *che* polivalente, per esempio, non sono di per sé elementi sufficienti per dar luogo ad una radicale riproduzione del parlato, e il valore di scarto stilistico che conferiscono è piuttosto debole.

3. LA SCOMPARSA DELL'ANTICO

Nel Novecento è rimasta a lungo viva, seppur molto minoritaria, la pratica di impreziosire la prosa romanzesca attraverso il recupero di elementi arcaici. Ancora negli anni Ottanta, si possono citare alcuni libri di ottimo successo (anche di critica): *Rinascimento privato* di Maria Bellonci (1985), *Le menzogne della notte* di Gesualdo Bufalino (1988),¹⁴ e

¹² Si noterà che la descrizione del commesso non risponde ai dettami del politicamente corretto, una categoria sempre apertamente rifiutata da Siti; è un fatto non isolato nel romanzo: per es. «pettorali spremuti tra le braccia, come le mammelle di una negra» (p. 558).

¹³ Cfr. ILARIA BONOMI, *La grammatica del parlato in alcuni scrittori contemporanei*, in AA.VV., *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, Istituto lombardo di Scienze e Lettere, Milano 1997, pp. 167-183.

¹⁴ Il romanzo – in cui l'ambientazione «sullo sfondo d'un stravolto Risorgimento» fa sì che la prosa sia interamente tramata di «Parole in costume d'epoca» (come segnala lo stesso autore nella bandella: cfr. GESUALDO BUFALINO, *Le menzogne della notte*, Bompiani, Milano 1990) – costituisce un'eccezione nella produzione dell'autore. Di norma nei suoi testi, a partire da *Diceria dell'untore* (1981), la componente arcaizzante è prevalente ma non esclusiva, convivendo con elementi opposti, come i neologismi e i tecnicismi.

La grande Eulalia di Paola Capriolo (1988). A partire dagli anni Novanta, questa tendenza appare in netto regresso;¹⁵ probabilmente si è diffusa l'idea (ragionevole) che i lettori siano mediamente poco attrezzati, e quindi potrebbero trovarsi in difficoltà e irritarsi di fronte a parole di cui non conoscono il significato. Gli scrittori che perseguono un ideale di scrittura improntato alla tradizione sfruttano le risorse dell'italiano innalzando il registro attraverso soluzioni lessicali e sintattiche che rimangono pur sempre all'interno dei confini della lingua d'uso.¹⁶ Lo si vede bene nei romanzi che si possono ricondurre all'estetica del *midcult* (che piegano cioè elementi della cultura alta a rappresentazioni *pop*).¹⁷

L'opera che si presta meglio ad esemplificare questa maniera, costituendone la più coerente e anche la più riuscita incarnazione, è *La variante di Lüneburg* (1993), romanzo di grande successo di Paolo Maurensig, che dopo aver pubblicato un libro in gioventù (*I saggi fiori e altri racconti* (1964), avvia nella maturità un'intensa attività di narratore. L'autore si attiene ai principi del *double coding*:¹⁸ la struttura complessa, e la folta presenza di allusioni e criptocitazioni (che rimandano a tutti i possibili distretti della cultura: dai filosofi mitteleuropei ai fumetti)¹⁹ danno ai lettori colti motivo di interesse, mentre la vicenda avvincente, in cui attese e rivelazioni sono dosate perfettamente, soddisfa il palato dei puri appassionati di *fiction*.

La scrittura della *Variante* è molto sorvegliata, e può dare – soprattutto ai lettori ingenui – la sensazione di una forte continuità con la tradizione alta, di cui si conservano in realtà solo elementi “facili”. Il lessico è privo di elementi troppo desueti, ma senza dubbio colto; spesso si coagulano in poche righe molti termini astratti che rimandano alla riflessione filosofica (scelti però tra quelli che non possono mettere in difficoltà le persone scolarizzate), come le voci in *-bile* di questo passo.

Secondo gli insegnamenti che avevamo ricevuto, mio padre restava per me la manifestazione corporea, terrena, di un'incommensurabile gerarchia spirituale: era il primo gradino della nostra fede, la raffigurazione tangibile dell'ineffabile Supremo che, per quanto terribile potesse rivelarsi, si aspettava sempre da me la più assoluta devozione e obbedienza. (p. 97)

¹⁵ Interessante il fatto che la stessa Capriolo, pur rimanendo fedele all'estetica degli esordi, tenda nel tempo a diminuire (fin quasi ad annullarla) la quota di voci antiche.

¹⁶ Elementi propriamente arcaici, negli ultimi trent'anni, si trovano quasi solo come ingrediente di miscele plurilinguistiche, di cui darò conto nell'ultimo paragrafo.

¹⁷ Alla stessa categoria si può ricondurre a buon diritto il caso di Baricco, che però rispetto ad altri scrittori indulge meno all'uso di elementi *rétro*.

¹⁸ La possibilità di far convivere livelli diversi di lettura è teorizzata compiutamente da Umberto Eco, che ne dà una perfetta dimostrazione nel *Nome della rosa* (1980).

¹⁹ Ad essere maligni si può adattare a questo aspetto del romanzo una descrizione di un appartamento che vi è contenuta: «un enorme bric-à-brac, tanti e così eterogenei erano i mobili e i soprammobili rifugiatisi» (p. 54).

Questo passo si presta bene anche ad esemplificare l'andamento sintattico prevalente nel romanzo, che non prevede complesse strutture ipotattiche, ma piccoli turbamenti nell'ordine delle parole. A tale scopo viene usato con grande larghezza l'iperbato, ottenuto nel modo più semplice, attuando un inciso che separa i costituenti della frase (qui il *che* dalla relativa; più spesso il soggetto dal verbo). Quasi sempre, come in questo caso, la soluzione non marcata prevederebbe la collocazione della frase posta in inciso alla fine del periodo. Tutte le scelte stilistiche di Maurensig sembrano rispondere all'obiettivo (pienamente raggiunto, bisogna riconoscere) di dare l'impressione di essere di fronte ad un testo di alta letteratura, ma senza richiedere alcuno sforzo: il romanzo deve potersi mandar giù d'un fiato, col piacere delle letture d'evasione unito alla soddisfazione di aver avuto accesso alla Cultura.

Un diverso filone di narrativa che guarda alla tradizione si potrebbe ascrivere ad una "funzione Morante", che in anni più recenti ha conosciuto un'incarnazione di straordinario successo nella tetralogia dell'*Amica geniale* di Elena Ferrante. Come si è detto per Calvino, si nota che il modello di Morante è perlopiù semplificato e banalizzato. Il libro più rilevante degli anni Novanta è probabilmente *Passaggio in ombra* (1995), romanzo postumo di Mariateresa Di Lascia, che a livello della rappresentazione ha non pochi punti di contatto con *Menzogna e sortilegio*.²⁰ Per quanto riguarda l'assetto linguistico, però, va rilevato che la componente più vistosa del romanzo morantiano – la patina arcaizzante – è ridotta fin quasi a sparire: la tradizione letteraria è più evocata che ripresa. Questa scelta è favorita anche dal fatto che la voce narrante del romanzo, pur simile dal punto di vista della sensibilità e del modo di vedere la vita alla Elisa di *Menzogna e sortilegio*, appartiene comunque ad un tempo diverso (essendo nata durante la Seconda guerra mondiale).

Il registro si mantiene costantemente sostenuto; a tale scopo viene adoperato un lessico che non esce mai dai confini dell'italiano colto, ma è molto selezionato, escludendo sistematicamente parole troppo compromesse con l'impoetico mondo moderno. Ciò è un riflesso dell'evidente tendenza all'antirealismo. La donna che racconta ha un suo modo peculiare di vedere le cose; la sua fantasia costantemente sollecitata si applica a qualsiasi dato dell'esperienza: «Il bisbiglio cresce come un concerto di cicale d'agosto, in un attimo occupa tutta la stanza e io divento un fiore, un albero, un filo d'erba; o forse sono solo la nuda terra che hanno calpestato o l'acqua sorgiva che hanno bevuto» (p. 9); «In questa specie di angelica astrazione, non mi accorgevo di quello che accadeva: la mia mente non coglieva più la ragione delle cose, che cessavano di essere unite, e vagavano perdute nel vuoto» (p. 78); «Le stazioni nascondono i luoghi, pensai, sia quelli dove si giunge che quelli da cui si parte, e li rendono tutti ugualmente irreali» (p. 247).

²⁰ Cfr. PATRIZIA SAMBUCCO, *The Daughter's Body in Morante's "Menzogna e sortilegio" and Di Lascia's "Passaggio in ombra"*, «Forum italicum», XXXIX, 1, 2005, pp. 110-118.

Dal punto di vista sintattico, si nota che anche la prosa di *Passaggio in ombra* ottiene l'innalzamento del tono attraverso fenomeni relativi all'ordine delle parole; in particolare, ospita una grande quantità di iperbati, anche piuttosto marcati come il seguente: «Tuttavia, quanto di superstizioso e irrazionale vive in me, sopraffacendomi, a tratti, come il sintomo di una malattia ciclotimica o come una impressionabilità che si introduce fra me e il mondo, rendendolo nemico ai miei sensi, mi fu instillato goccia a goccia da mia zia Peppina» (p. 167).

Concessioni al linguaggio della tradizione sono largamente prevedibili nei romanzi storici. Un caso in controtendenza è costituito da *Q* (1999), fortunato libro d'esordio del collettivo Luther Blisset, poi noto come Wu Ming, in cui molti dialoghi sono sorprendentemente caratterizzati dall'uso del parlato basso-colloquiale contemporaneo. È difficile capire come possa essere sembrata una buona idea far esprimere i personaggi di un romanzo storico (l'ambientazione è primocinquecentesca) col linguaggio dei *b-movies* americani doppiati. In luogo delle colte criptocitazioni che punteggiavano *Il nome della rosa* (l'archetipo del romanzo storico postmoderno in Italia) si può trovare la battuta di un dozzinale film d'azione come *Arma letale*: «Forse sono troppo vecchio per queste stronzate» (p. 17). Sin dalle prime pagine, ci si imbatte in espressioni che nessuna sospensione dell'incredulità potrebbe rendere accettabili dato il contesto: «Me ne sono chiavate cinque mentre saccheggiavamo la città [...]. Una di quelle troie mi ha anche mezzo staccato un orecchio»; «Le ho tagliato la gola, eccheccazzo!»; «c'era solo da spargargli dietro la schiena e infilarli come piccioni» (p. 10). Un dialogo come il seguente sarebbe ipercharacterizzato anche se inserito in un racconto sulla banda della Magliana:

- Vado a pisciare. Lasciatemi un goccio di quella roba...
- Ehi, Kurt, vedi di andarla a fare fuori portata, che non voglio dormire con la puzza del tuo piscio sotto il naso!
- Sei così sbronzo che non ti accorgeresti neanche se ti cagassi sulla faccia...
- Vaffanculo, stronzo! (p. 11)

Naturalmente, un certo grado di anacronismo linguistico è inevitabile nei romanzi storici: servirsi solo del lessico già in uso nel periodo in cui si ambienta la narrazione è quasi impossibile; e d'altronde, nessun lettore tiene a portata di mano un vocabolario per controllare quando sono entrate in uso le parole che incontra. Ma è fondamentale evitare espressioni che saltino agli occhi come il famigerato orologio al polso di un legionario nel film *Scipione l'Africano*.²¹

²¹ È stato detto che in *Q* si è «lasciata da parte [...] qualsiasi tentazione mimetica e ci si è concentrati sulla "traduzione" degli eventi, in maniera tale da restituire con un'efficacia congeniale al lettore medio la concitazione, la violenza, la rozzezza» (MARCO AMICI, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, «Bollettino di italianistica», III 1, 2006, p. 191). Bisogna intendersi su chi risponda alla definizione di «lettore medio»: la sensazione è che il pubblico a cui gli autori si rivolgono principalmente sia costituito non da persone avvezze alle opere letterarie, ma dagli appassionati dei generi

A rendere più indigeribile un libro che con una scrittura efficace sarebbe potuto essere di valore (data la buona funzionalità della macchina narrativa), il narrato indulge spesso in una prosa di fattura scolastica, in cui si procede ad un ammiccamento all'antico attraverso gli strumenti più banali, come in questo passo (in cui si noteranno *vergare e lande*, in luogo degli ordinari *scrivere e terre*): «Mentre vergo queste righe i mercenari dei principi si accingono a debellare gli ultimi fuochi della più grande rivolta che queste lande abbiano mai conosciuto» (p. 125).

4. GLI SCONFINAMENTI NELL'EXTRALETTERARIETÀ

Negli anni Novanta non si riscontrano testi narrativi che si riallaccino direttamente alle esperienze avanguardistiche. Nondimeno si può dire che è ben viva una tendenza a cercare una soluzione di continuità rispetto alla tradizione. Il procedimento più importante sperimentato a questo scopo è l'immissione nella prosa di elementi di provenienza extraletteraria, anche in dosi massicce. Il fenomeno lega strettamente i piani dei contenuti e delle forme: da un lato, si estende a dismisura il catalogo dei *realia* che possono essere oggetto di rappresentazione, dall'altro la scrittura letteraria si apre alla contaminazione delle componenti dei più diversi linguaggi del mondo moderno.²²

Uno dei libri che meglio incarna questo genere di scrittura è la raccolta di racconti *Woobinda* (1996; due anni dopo esce una versione accresciuta, col titolo *Superwoobinda*), folgorante esordio di Aldo Nove. I personaggi che di volta in volta prendono la parola appartengono a vari strati sociolinguistici: parecchi sembrano scarsamente scolarizzati (il loro parlato ospita i fenomeni immancabili nell'italiano popolare, dal tema sospeso alle concordanze a senso), mentre altri mostrano un saldo controllo dell'italiano; ma tutti appartengono ad un'umanità inquietante, che ricorda gli ultracorpi di Don Siegel, o i morti viventi di George Romero. Quella di cui dà conto Nove appare come una mutazione antropologica. I protagonisti dei racconti hanno la mente invasa dalle trasmissioni della televisione commerciale: non si limitano a citare spot pubblicitari e programmi popolari, ma ne sono influenzati a un punto tale che i loro pensieri e percezioni risultano totalmente alterati (per cui la realtà è molto meno reale di ciò che passa in televisione, e quindi le esperienze sono ben più intense se filtrate dallo schermo: ad esempio, un ragazzo che passeggia tra le macerie e i cadaveri dopo un attentato prova sì tristezza, «ma

di consumo, per i quali libri, fumetti e film sono solo prodotti di intrattenimento, e lo stile non è semplicemente una categoria pertinente.

²² A suo tempo ho proposto per questo genere di narrativa l'etichetta *antitradizionale*, che dovrebbe nelle mie intenzioni segnalare l'opposizione alle pratiche tradizionali, ma senza richiamare il concetto di avanguardia (cfr. LUIGI MATT, *Narrativa*, cit., pp. 121-122). Poco convincente il tentativo di arruolare un gran numero di scrittori sotto le bandiere di una *terza ondata* avanguardistica compiutamente attuato da RENATO BARILLI, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Testo & Immagine, Torino 2000; va detto peraltro che nell'affrontare i singoli autori Barilli offre spesso letture molto acute.

meno che guardando la televisione, perché alla televisione tutto sembra più vero, i collegamenti sono immediati, la strage ti entra in casa all'improvviso»: p. 28).

Ad esemplificare questo fenomeno, e insieme a dare un'idea del tono straniante prevalente nel libro, si presta bene un passo in cui viene squadernata una sequenza pubblicitaria inserita in uno dei primi rudimentali *reality show* della televisione commerciale, sequenza che si innesta inopinatamente nel racconto in prima persona di un ignaro partecipante alla trasmissione, che appare letteralmente posseduto:

siamo a *Complotto di famiglia* mi ha detto la puttana cazzo me ne frega sei a *Complotto di famiglia* calmati Eugenio quel programma con Alberto Castagna con Raffaella Trotta quella che dice ci vediamo tra un attimo un istante solo a tra poco tra un istante *Bellissima* se sei alta almeno un metro e settanta taglia 42 puoi partecipare a *Bellissima* dalla baia di Gabicci [*sic*] Cottonella slip il vino Ronco si strappa così ogni volta che premi la merenda con formaggio e frutta latte Plasmon senza coloranti con formaggio e frutta Pronto legno pulito con sapone e detergente pulisce a fondo le superfici in legno senza risciacquare allacciati la cintura ragazzo guarda dove siamo sembra l'Egitto siete a Gardaland le mie scarpe che bello sono Sanagens hanno il plantare in farmacia da Vichy per combattere la cellulite non girate a vuoto 144.11.429 quella figa di Sanremo non la Koll quell'altra quella bionda che corre in mutande tra i palazzi volume d'effetto senza ferretto in prima TV per i Filmissimi Harrison Ford prossimamente su Canale 5. (pp. 11-12)

In queste righe è riportato lo *stream of consciousness* di chi una coscienza non l'ha più, sostituita da stimoli esterni che non sono sottoposti ad alcuna elaborazione personale.

Due tratti formali molto visibili in *Woobinda* sono perfettamente coerenti con quanto detto sin qui: l'*incipit* è di norma ricalcato sulle autopresentazioni di certi programmi *trash*, in cui si elencano nome, età e segno zodiacale: «Sono una ragazza di ventisette anni. Mi chiamo Stefania e sono Ariete cuspide Toro» (p. 17); si ha spesso un finale *interruptus* (persino lasciando a metà una parola), come se il lettore (o meglio lo spettatore), stanco di ascoltare la storia raccontata, facesse *zapping* per cercare qualcos'altro che possa attirare il suo interesse («Lo spiego in modo approfondito in *Protag*»: p. 129).

La lettura stilistica della cosiddetta *Trilogia dello spavento* di Isabella Santacroce, costituita dai romanzi *Fluo* (1995), *Destroy* (1996) e *Luminal* (1998) mette in luce una complessità di cui raramente i critici si sono accorti.²³ Di là dal giudizio di valore, va riconosciuta la marcata originalità della scrittura di un'autrice che peraltro è propensa a sperimentare soluzioni via via diverse, in accordo all'idea «che sia la storia a scegliere il linguaggio con cui vuole essere raccontata e non viceversa».²⁴

²³ Per un'analisi formale rimando a LUIGI MATT, *Percorsi stilistici di Isabella Santacroce*, «Lingua Italiana d'Oggi», V, 2008, pp. 243-265.

²⁴ Così la stessa autrice in una brevissima intervista (in SEBASTIANO TRIULZI, *Due domande a Isabella Santacroce*, «L'Espresso», 30 marzo 2006).

Si possono evidenziare le caratteristiche salienti della prima Santacroce esemplificando da *Fluo*. Dal punto di vista lessicale, il sistematico allontanamento dalla lingua della tradizione viene perseguito attraverso lo sfruttamento di risorse diverse: espressioni del linguaggio giovanile (*da sballo, flippaggio, lumatine*); anglicismi che però, nella gran parte dei casi, non sono davvero in uso nell'italiano degli anni Novanta, neanche tra i ragazzi (*family, house, old man*); elativi fantasiosi costruiti con *super-* o *stra-* (*superavanguardia, strasbattendosene*); accorciamenti di parole (*preserva* 'preservativi', *spaccia* 'spacciatore', *strobo* 'luce stroboscopica'); parasintetici estemporanei (*incollato, ingelatato, sbevicchia*); fusioni di termini uniti per mezzo di un trattino, sia nella sequenza determinante + determinato (*libido-raptus, ero-shopping, sadico-bimbi*) sia in quella contraria (*parole-confidenza, soldi-elemosina, storie-nausea*); elementi disfemici, tra turpiloquio e politicamente scorretto, volentieri ammassati nella stessa frase («Salutiamo puttane austriache in body luccicanti e negre grasse e fiorate dalle labbra giganti e il culo enorme che battono in gruppo ridendo»: p. 71).

Le varie componenti del lessico di Santacroce trovano luogo molto spesso in lunghi periodi asintattici, che scontano assenza di connettivi e penuria di segni di interpunzione, sortendo un effetto frastornante sul lettore:

Senza dirci nulla noi magrissime in ascensore sigillate tra l'ottone, strette nel nero aderente di abiti da bambola da fottere dall'inquieto guardare accendiamo una prima Gitane passeggiando una volta in strada sopra tacchi alti e sottili e pelle diafana con occhi che brillano illuminati dalle luci ancora in alto a sorvegliare noi per mano come in un video degli Suede dentro metro londinesi piastrellate alla moda da macello ci sentiamo respirando aria che sa di niente se vuoi e labbra che colano dal troppo rossetto mettetele dentro le nostre labbra ferme per secondi rimaniamo prima di salire sul solito taxi che ci porterà come tutte le notti che dio ha inventato prima al KT e poi al Select. (p. 13)

Ma sin dalla prima pagina del libro l'inferno linguistico lascia ogni tanto intravedere la luce di una figuratività che cerca a suo modo il bello, svelando il «romanticismo esasperato e decadente della giovane protagonista»: ²⁵ «Attraverso il vetro la terza luna di giugno galleggia nel buio come una medusa luminosa avvolta dall'acqua» (p. 11); «vicino a noi i fiori notturni si riempiono di buio» (p. 61).

Questa coesistenza di registri diversi è stata vista da molti come un'incoerenza di Santacroce, con quella confusione tra autore e voce narrante che per incredibile che sembri è tutt'altro che inconsueta in certa critica (la stessa che magari ostenta il rifiuto per qualsiasi metodo considerabile "scientifico", tra cui ovviamente gli strumenti della narrazione, che permetterebbero di inquadrare correttamente i testi). L'incoerenza è una caratteristica tipica dei pensieri adolescenziali che evidentemente Santacroce raffigura

²⁵ STEFANIA LUCAMANTE, *Isabella Santacroce*, Cadmo, Firenze 2002, p. 60.

in modo del tutto consapevole. Da questo punto di vista si può parlare di una componente di verosimiglianza nel riprodurre il parlato giovanile. Quest'ultimo è però sottoposto ad un processo di ipercaratterizzazione; ciò consiglia di distinguere la *Trilogia dello spavento* da altri testi degli anni Novanta in cui invece prende vita una versione più "moderata" della narrativa generazionale.

5. IL «PIANETA GIOVANI»

La rappresentazione dei giovani come caratterizzati non solo da istanze incompatibili con quelle delle generazioni precedenti, ma anche (o soprattutto) da un linguaggio ricco di elementi nuovi, che di fatto risponde a motivazioni analoghe a quelle dei gerghi (creare un idioletto fortemente identitario, di difficile comprensione per altri gruppi, nella fattispecie il mondo degli adulti) si manifesta nella letteratura italiana dapprima timidamente negli anni Cinquanta, poi con più decisione (e *vis polemica*) dalla metà degli anni Settanta. Nell'ultimo decennio del Novecento, il fenomeno diviene comunissimo e dà luogo a parecchi libri interessanti.²⁶

Tra gli esiti migliori ci sono senza dubbio i primi libri di Silvia Ballestra; notevoli in particolare i due romanzi brevi poi raccolti in *Il disastro degli Antò*.²⁷ L'autrice, poco più che ventenne, dà prova di una notevole consapevolezza, che le permette di evitare le molte ingenuità che spesso affliggono la narrativa generazionale. Il fatto che quest'ultima rischi di diventare un genere di moda, con tutte le banalizzazioni che ciò comporta, viene ironicamente esplicitato in uno dei tanti "appelli al lettore" disseminati nel testo: «Desideravate fare un giro, eh, nel pianeta giovani? Magari sì, magari sì, immagino» (p. 171).

Con la sfrontatezza che connota la voce narrante dei suoi libri, Ballestra intitola il primo capitolo dell'epopea tragicomica degli Antò *Un'adolescenza pescarese*, facendo evidentemente il verso all'*Infanzia berlinese* di Walter Benjamin. *La via per Berlino* si può leggere come una parodia del *Bildungsroman*, genere impossibile da riattualizzare seriamente in tempi che non consentono più di rappresentare i conflitti (con la famiglia o la società, oppure interiori) se non in tono minore. I ragazzi messi in scena sono alla ricerca di un loro posto nel mondo, com'è stato sin dalla notte dei tempi; ma il confronto con le difficoltà della vita e il desiderio di prendere le distanze dalla generazione dei padri sono ora privati di dignità tragica, e vengono interpretati attraverso la lente dell'ironia. Allo scopo, viene spesso adottato uno stile caratterizzato dalla compresenza degli opposti (come si conviene a quella che l'autrice definisce una *buriniade*, termine che costituisce

²⁶ È indubbia l'importanza del modello di Pier Vittorio Tondelli, in particolare di *Altri libertini* (cfr. ELISABETTA MONDELLO, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci televisione nella narrativa degli anni novanta*, il Saggiatore, Milano 2007).

²⁷ *La via per Berlino*, compreso nella raccolta d'esordio di Ballestra *Compleanno dell'Iguana* (1991); *La guerra degli Antò* (1992), uscito autonomamente.

un pregevole ircocervo): espressioni di registro alto evocano giocosamente una dimensione epica che poi viene bruscamente smentita da elementi colloquiali, popolari o dialettali. Ecco ad esempio come viene rappresentata la tempesta ormonale del protagonista, che sfrutta la condizione di ripetente per impressionare le ragazze più piccole:

Il fulgido luglio precedente Antò Lu Purk si era diplomato con uno strepitoso quarantotto sessantesimi al liceo artistico Duca degli Abruzzi di Montesilvano: gli aveva giovato tagliare i ponti con la vecchia classe, recitare il ruolo di veterano della nuova. È facile immaginare quanto fosse aumentato il suo *charme*, fra i polli giovani dell'ex quarta effe. Poi, per un paio di mesi lui si era persino fidanzato con tale Dea di Teramo, il cognome nessuno lo ricorda. Comunque furono settimane all'insegna del romanticismo più appiccicoso, perché questa Dea era bõna da morire, un palmo e passa più alta di Lu Purk, mora, occhi verdi, portamento elastico da ballerina sudamericana. Un'autentica selvaggia. E finché l'amore era durato, Antò Lu Purk era sempre ridotto uno straccio, sbavava proprio. (pp. 26-27)

Ballestra, dichiaratamente influenzata dalle esperienze di Arbasino e Tondelli, offre nei primi libri una sua versione originale del «sound del linguaggio parlato» (secondo una formula coniata dal primo nell'*Anonimo lombardo*, poi fatta propria dal secondo); rispetto ad altre scritture giovanili dello stesso periodo, salta agli occhi la presenza del dialetto, che si affianca agli elementi più prevedibili, come ad esempio gli anglicismi (appartenenti soprattutto a due ambiti tipicamente importanti per i ragazzi: il cinema e la musica). È la stessa autrice a trovare un'etichetta efficace – nel suo voluto carattere dimesso – per la lingua dei suoi libri: *anglopescarese*. Gli elementi di questo idioletto si trovano soprattutto nei dialoghi, ma a tratti compaiono anche nel racconto. Le tragicomiche avventure di Lu Purk e dei suoi sodali vengono riferire da una voce narrante che ha un rapporto con i personaggi rappresentati studiamente ambiguo: per lo più sembra esserne molto lontana, posta su un piano superiore, ma in qualche passaggio rivelatore si dimostra invece provenire dal medesimo ambiente, anzi essere parte del gruppo di ragazzi messo in scena (come una sorella maggiore o un'amica più assennata). Coerentemente, anche il registro adoperato è tutt'altro che stabile: si passa disinvoltamente da un tono da trattato antropologico alle movenze d'una chiacchierata tra amici, non senza l'apparizione qua e là di «alcune “schegge impazzite” di “letterarietà”»;²⁸ eppure la voce della narratrice rimane sempre la stessa: è quella, perfettamente verosimile, di una giovane colta, pur se proveniente da un ambiente popolare, di fine Novecento.

Il libro appartenente al filone della narrativa giovanile che ha avuto il maggiore successo (più di pubblico che di critica) è *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1994) di Enrico Brizzi; tra tutti i romanzi appartenenti alla stessa tendenza è non il migliore dal punto di vista letterario, ma probabilmente il più efficace nel rendere con precisione il mondo

²⁸ GIOVANNI RONCHINI, *Il cammino degli “under 25”. Percorsi della narrativa italiana degli anni Novanta*, Guaraldi, Rimini 1999, p. 158

descritto. Vi si trova «una piccola, inesauribile enciclopedia di gusti e tic delle nuove generazioni» negli anni Novanta.²⁹

Il punto di forza di *Jack Frusciante* è l'equilibrio tra due aspetti che solo una visione superficiale può ritenere inconciliabili: la tendenza al patetismo e la propensione per l'ironia. Alla scrittura di Brizzi (all'uscita del libro non ancora ventenne) alcuni critici hanno imputato una certa ingenuità adolescenziale. A riguardo, vale quanto notato già per Santacroce: non bisogna confondere i piani; appare evidente che una rappresentazione dell'ingenuità non è una necessariamente una rappresentazione ingenua. È da notare il fatto che *tardoadolescenziale* è una parola-chiave del testo: l'aggettivo è usato evidentemente come consapevole chiave di lettura dei comportamenti e dei pensieri del protagonista, che vengono per lo più riportati dal narratore, appartenente allo stesso mondo ideale (viene presentato come un «conoscente del vecchio Alex³⁰ e persona informata dei fatti»: p. 7). Inequivocabile in tal senso l'*incipit*:

Presto sarebbe volato via pure quello stupido febbraio e il vecchio Alex si sentiva profondamente infelice ma in modo distaccato, come se la sua vita appartenesse – sensazione fin troppo tipica e cruda ne convengo – a qualcun altro

ma non ghignate, per favore, poiché all'epoca il vecchio Alex non aveva ancora compiuto diciott'anni e in quei giorni il cielo di Bologna era espressivo come un blocco di ghisa sorda e da simili espressività non avreste potuto aspettarvi nulla d'esaltante, neppure uno di quei bei temporaloni definitivi che lavano le strade e da quasi due settimane la città giaceva tramortita sotto una pioggia esangue senza nome. (p. 7)

Una schedatura delle componenti del linguaggio giovanile presenti in *Jack Frusciante* restituisce pressoché per intero le possibili fattispecie:³¹ a cominciare da certe grafie come *kazzo* e *kranio*, e proseguendo con parole quali *fare fuga* 'marinare la scuola', *profii*, *tipa* 'ragazza', *sfigato*; per non parlare del ricorso frequentissimo al turpiloquio. Ben si attagliano alla creatività tipica del parlato dei ragazzi i numerosi nomignoli (come per i genitori, o meglio i *parens*, il noioso *Cancelliere* e la rigidissima *Mutter*), e certe invenzioni giocose come *imbrandarsi* 'possedere sessualmente', *ravanabile* 'che ha un corpo che vien voglia di toccare', *pseudoculo* 'relativa fortuna', *puttansuora* 'ragazza che alterna dal punto di vista sessuale comportamenti opposti', *semifloppare* 'rimediare un parziale insuccesso'. Direttamente a *Porci con le ali*³² sembra rimandare una sequenza come *madri-stronze-truccate-con-la gonna-corta*.

²⁹ FILIPPO LA PORTA, *La nuova narrativa italiana*, cit., p. 78.

³⁰ L'uso scherzoso di *vecchio* per un adolescente è un ovvio richiamo al Salinger di *The catcher in the rye*.

³¹ Per una rassegna, cfr. ANNA COMODI, *Tratti lessicali e morfosintattici del parlar giovane in "Jack Frusciante e uscito dal gruppo" di Enrico Brizzi*, Guerra, Perugia 1998.

³² Dove questo modulo è impiegato varie volte, come notato da MASSIMO ARCANGELI, *Giovani scrittori, scritture giovani*, cit., pp. 32-33.

L'ottica giovanile non comporta peraltro un'adozione esclusiva di movenze basso-colloquiali, dato che il personaggio rappresentato è un liceale di discreta cultura, che ha nel suo repertorio forme latine o forestierismi, che usa giocosamente. Non mancano inoltre elementi propri di un lessico intellettuale, come ad esempio *onnicomprendivo*, *imper-scrutabile*, *autocondizionarmi*. Coerentemente, la sintassi è perlopiù aderente alle consuetudini dell'italiano colto. Non è un caso che il vecchio Alex abbia nel campo della narrativa italiana due numi tutelari: accanto al prevedibile Tondelli compare Andrea De Carlo, che a suo tempo ha esordito con un romanzo quanto mai calviniano (*Treno di panna*). La volontà e la capacità di armonizzazione istanze diverse permettono a Brizzi di trovare uno stile che per quanto composto di elementi in sé tutt'altro che inediti ha una sua indubbia originalità.

6. I MONOLOGHI DEI MARGINALI

Esiste un filone narrativo, che procede da oltre mezzo secolo, incentrato sulla rappresentazione tragicomica di personaggi *marginali*: intendendo con quest'etichetta non coloro che scontano l'emarginazione socioeconomica (oggetto privilegiato dei romanzi realisti), ma i mattoidi, i non integrati nello stile di vita borghese a causa di un'irriducibile incompatibilità psicologica ed esistenziale, condizione che spesso, pur oggettivamente foriera di guai di ogni genere, appare a suo modo felice, portatrice com'è di un'istanza di libertà. I capisaldi di questa tendenza sono la forte presenza di elementi comici (di norma però miscelati con buone dosi di amarezza) e la ricerca di una scrittura che riproduca o almeno evochi il parlato informale. Il padre putativo, riconosciuto come tale da quasi tutti gli scrittori che si dedicano a questo tipo di narrativa, è il Gianni Celati dei primi libri: *Le comiche* (1971) e *Le avventure di Guizzardi* (1972). Si può parlare di una vera e propria ondata della narrativa della marginalità che si manifesta nel corso degli anni Novanta.³³

Parecchie somiglianze con lo stile del primo Celati hanno i romanzi di Rossana Campo, soprattutto quello d'esordio, *In principio erano le mutande* (1992). La voce narrante appartiene ad una ragazza che non trova un suo posto nel mondo, ed è costretta a fronteggiare una perenne, quasi metafisica *sfiga* (vera e propria parola chiave del libro). Il racconto è concitato e privo di pianificazione: la protagonista parla senza inibizioni, felicemente priva di freni morali o grammaticali. Molte delle principali caratteristiche linguistiche della narrazione emergono bene dalla lettura dell'*incipit*:

³³ Va ricordato un altro scrittore che appare come un fratello maggiore dei giovani narratori degli anni Novanta: Ermanno Cavazzoni, che a partire da *Il poema dei lunatici* (1987) ha sviluppato con grande coerenza un'idea di letteratura come rappresentazione di esistenze alternative alla cosiddetta normalità.

Dunque, la storia comincerebbe così. Che io sono lì che sto per tornarmene a casa con le mie borse della spesa non pesanti e poi fa caldo e c'è tutta la puzza del vicolo che sale si espande e si diffonde, poi vedo una con qualcosa attaccato alla schiena che si sbraccia e essendo lei molto scura e essendo io abituata alle donne africane mie vicine di casa qui nel vicolo mi pare di riconoscere Akofa e la saluto e tiro dritta perché nessuna voglia di parlare e poi devo correre a casa a pensare subito a chi chiedere prestito per restituire i soldi all'amico Luca che ormai mi telefona tre volte al giorno per riavere le sue trecentomila lire.

I miei trecento sacchi, dice lui così.

Allora infilo la chiave nel portone che mi dimentico sempre che invece si può aprire anche con un calcione e questa Akofa, che poi lo scoprirete subito non è lei, mi tira una manata fortissima sul culo e anche mi strizza leggermente una tetta come usa ogni volta. Mi giro e allora sapete chi è? La mia amica del cuore Giovanna! Sparita tre mesi fa per recarsi in Africa come una grande esploratrice a indagare il suo rapporto con la terra africana e la negritudine in generale. (p. 11)

Schematizzando si possono notare: i moduli propri di una narrazione orale, dall'esplicito rivolgersi al pubblico, anche con interrogative ed esclamazioni, al segnale discorsivo *dunque* usato all'inizio, come per rompere il ghiaccio; la sintassi che procede soprattutto per aggiunte progressive di frasi legate con i mezzi più elementari (*e, poi, il che* polivalente); la riduzione ai minimi termini della punteggiatura; l'uso di parole basse (*culo, tetta*), o gergali (*sacchi*); la tendenza – vero e proprio carattere distintivo della scrittura di Campo – all'uso di frasi ellittiche, «che sacrificano elementi lessicali la cui assenza non pregiudica il senso»,³⁴ nella fattispecie l'articolo («chiedere prestito») e addirittura il verbo, come capita spessissimo nel romanzo («tiro dritta perché nessuna voglia di parlare»). Aggiungendo a questi fenomeni la «spinta molto forte alla sostituzione del congiuntivo con l'indicativo»,³⁵ si ha un quadro attendibile del tipo di scrittura all'opera nel romanzo.

La messa in forma dell'oralità spontanea rimarrà sempre la cifra stilistica di Campo. Lo si vede bene in *Mai sentita così bene* (1995), romanzo interamente costruito sulle chiacchiere di un gruppo di amiche, in cui vengono attuati vari procedimenti per ottenere una resa più efficace delle conversazioni a ruota libera, come le maiuscole o le intensificazioni vocaliche (solitamente rinforzate da punti interrogativi o esclamativi) per riprodurre pronunce enfatiche (*SCAPPATA DI CASA!*, *MARIA BUONA?*, *Po-overoooo*, *Madooon-naaa!!!!*), le onomatopее che imitano certe emissioni sonore (*Fff*, *Sch*, *sch*), la mimesi di una sorta di balbettio emotivo (*b-be'...*, *ch-che cosa?*), e persino le brusche interruzioni che si verificano quando dialogando ci si dà sulla voce: «Voglio dire, insiste la Nadia, sul serio te le vivi così bene le tue storie extrac... / Ah no, eh, non dire quella parola che la odio» (p. 102).

³⁴ MASSIMO ARCANGELI, *Giovani scrittori, scritture giovani*, cit., p. 106.

³⁵ MARCO BERISSO, *Livelli linguistici e soluzioni stilistiche*, cit., p. 497.

Tra il 1995 e il 1997 viene pubblicata la rivista «Il semplice», in cui accanto a Celati e Cavazzoni si raccolgono scrittori di generazioni successive, tutti uniti da una decisa lontananza dalla prosa “ben fatta”, in luogo della quale si valorizza l'importanza della contaminazione con gli elementi tipici dell'oralità: Daniele Benati, Ugo Cornia, Paolo Morelli, Maurizio Salabelle. Idealmente collegata a quell'esperienza è la scrittura di Paolo Nori, che esordisce nel 1999 con *Le cose non sono le cose*, e nello stesso anno raggiunge una buona visibilità con *Bassotuba non c'è*. Sin dal primo libro l'autore persegue con tetragona coerenza l'adesione totale allo “scrivere come si parla”, atteggiamento che non abbandonerà mai nel corso della sua torrenziale produzione letteraria.³⁶

Il problema della lingua è centrale nei romanzi di Nori, come appare evidente guardando alla frequenza e alla varietà dei procedimenti metalinguistici attuati. Spigolando da *Bassotuba*, si riscontra che di volta in volta la voce narrante (che viene naturale vedere come un doppio dell'autore) manifesta interesse per i dialetti o per le varietà regionali dell'italiano: «Mi diceva Non mi aiuti, non pulisci mai, non vai mai a fare la spesa, non porti mai giù il sacco del rusco. Lei è di Modena, dice rusco. Noi di Parma diciamo rudo. La spazzatura, vogliamo dire» (p. 68); prende le distanze da espressioni che non gli piacciono, segnalandole esplicitamente: «Gli insegnanti hanno questa mania che parlano sempre dell'insegnamento. Ogni tre frasi dicono una parola che dev'essere una parola che gli piace molto, Pedagogico» (p. 67), oppure usandole accompagnate da una formula distanziante: «Oggi lancio una stampa, come si dice» (p. 146); chiosa termini triviali: «Mi tasta lo sventrapapere, il cazzo, sarebbe» (p. 120), o tecnici: «Inizio a leggere un saggio. Mediazione catalografica, c'è scritto. Significa i cataloghi» (p. 148); dà vita a giochi di vario genere: «nella mia testa le [*sic*] parola Tradurre è spesso seguita dalla locuzione C'è tempo» (p. 96).

Una schedatura dei romanzi di Nori restituisce pressoché integralmente la grammatica del parlato (dal *ci* attualizzante alle concordanze a senso, dalle ridondanze pronominali agli usi devianti di *che*);³⁷ basti qui documentare la varietà degli anacoluti rintracciabili: «Ero diventato cordiale e piacevole, parlarli insieme» (p. 12); «Queste conversazioni, si può anche far senza, nella mia vita» (p. 22); «Comunque, questo fatto di abitare da solo, si dimagrisce abbastanza bene» (p. 65); «Ma questa scrittura, me ne potrà mai fregare un cazzo, di scrivere tanto?» (p. 86); «si sta bene, fare il proprio dovere» (p. 89); «Lei mi dice che ci ha pensato, oggi, tornare con me» (p. 109); «Lui, il suo mestiere, è essere gradevole» (p. 122); «Io, quando ero piccolo, mi si slacciavano le scarpe continuamente» (p. 126); «gli ha detto che la Tac cerebrale non c'è niente, è in salute» (p. 133); «Io, le persone buonissime, non ho fiducia» (p. 152).

³⁶ Per un'analisi dei primi libri rimando a LUIGI MATT, *Avventure e disavventure della lingua: la narrativa di Paolo Nori*, «Lingua Italiana d'Oggi», II, 2005, pp. 113-141.

³⁷ Il mancato ossequio per le norme grammaticali viene programmaticamente esibito sin dall'*incipit*: «Io sono quello che non ce la faccio» (p. 11).

Che la riproduzione credibile dell'oralità sia la stella polare della scrittura di Nori emerge sin dagli usi interpuntori, evidentemente tarati sulla sola funzione ritmico-prosodica, a scapito della funzione logico-sintattica. È così normale che si trovi una virgola tra elementi che la norma non consente di separare: «E di me, non si fida» (p. 113); «Ho chiamato io, gli scrittori» (p. 170).

Di là dai singoli fenomeni, va detto che la resa dell'oralità nei romanzi di Nori è straordinariamente efficace (come dimostrano le frequenti letture pubbliche tenute dall'autore); si legga questo breve passo, in cui un andamento svagato e nevrotico è ottenuto con alcuni mezzi che in *Bassotuba* sono sfruttati sistematicamente: le dislocazioni, le ripetizioni lessicali, l'uso di *che* come generico collegamento interperiodale:

Allora tutti quelli che scrivono, gli scrittori, scrivono per caso. Che loro, figurati, non ci pensano neanche, a scrivere. Poi dopo, una notte, hanno scritto una lettera alla fidanzata. Che la fidanzata, agli scrittori, gli dava il suo corpo, non la sua anima. Gli scrittori ci restavano male. Allora, per farsi dare anche l'anima, gli scrittori pensavano di scrivergli una lettera, alla fidanzata. Allora, in una notte, si facevano prendere dal trasporto, scrivevano una lettera di centosessanta pagine. (p. 113)

7. LA RINASCITA DEI DIALETTI

Il fenomeno probabilmente più rilevante della narrativa degli anni Novanta è il ritorno sulla scena dei dialetti, che per oltre vent'anni ne erano rimasti esclusi (pochissime le eccezioni, tutte di fatto appartenenti all'area della cosiddetta *scrittura selvaggia*). Nel 1989 escono *Volevo i pantaloni* di Lara Cardella e *Croniche epafaniche* di Francesco Guccini. Nel primo, divenuto rapidamente un caso editoriale e di costume, scampoli di siciliano vengono utilizzati nel modo più banale, per rappresentare meccanicamente la marginalità sociale (e oltretutto le poche battute sono tradotte a piè di pagina, con l'ovvio effetto di depotenziarle). Molto più interessante il secondo: Guccini riprende le soluzioni sperimentate da Meneghello in *Libera nos a Malo*, usando il dialetto con funzione allo stesso tempo nostalgica e ironica. Negli anni successivi si registra una grande espansione della «neodialettalità»,³⁸ che lascia tracce in testi di orientamento molto diverso. In questo paragrafo segnalerò alcuni casi di scrittura in cui il dialetto non è una componente tra le altre, ma quella fondamentale.

Un fattore decisivo per l'espansione dell'uso dei dialetti nel romanzo è senza dubbio l'enorme fortuna dei libri del siciliano Andrea Camilleri, in particolare quelli appartenenti al ciclo del commissario Montalbano.³⁹ Di là dal giudizio di valore che si voglia

³⁸ L'etichetta è stata coniata da GIUSEPPE ANTONELLI, *Lingua ipermedia*, cit., p. 98, nel quadro di una disamina dei vari effetti che è possibile raggiungere attraverso l'uso di elementi linguistici locali.

³⁹ Dopo alcuni libri passati quasi del tutto inosservati – *Il corso delle cose* (1978), *Un filo di fumo* (1980), *La strage dimenticata* (1984), *La stagione dalla caccia* (1992) – Camilleri conosce uno straordinario successo a partire dal 1994, con *La forma dell'acqua*, il romanzo in cui per la prima volta compare

dare sulla sua scrittura (i giudizi dei critici a riguardo sono molto discordanti), è impossibile non riconoscere l'influenza sulla narrativa successiva, e persino sul linguaggio comune (in cui si sono diffuse alcune parole ricorrenti, grazie soprattutto agli sceneggiati televisivi tratti dai suoi romanzi). In opere che dimostrano la capacità (piuttosto rara) di coniugare istanze stilistiche *lato sensu* sperimentali e gusto per le narrazioni di stampo popolare, Camilleri arriverà nel tempo a creare di fatto una lingua che non corrisponde precisamente ad alcun uso reale pur attingendo dalla concreta pratica linguistica siciliana (colta nella sua variabilità geografica, socioculturale e in alcuni casi anche storica). Nei romanzi degli anni Novanta si riscontra un italiano punteggiato da elementi dialettali, mentre per la seconda fase della narrativa camilleriana, che inizia da *Il re di Girgenti* (2001), converrà parlare di un vero e proprio ibrido siculo-italiano (per il quale viene spesso usato il nome *vigatese*: Vigàta è il paese di fantasia, ma in realtà doppio di Porto Empedocle, in cui sono ambientate le sue narrazioni).

La fortuna di Camilleri dimostra che è possibile immettere dosi massicce di dialetto ottenendo una prosa di grande efficacia espressiva – in particolare, come è logico, nel registro comico –, e senza rinunciare alla leggibilità. Per quanto riguarda il secondo aspetto, va detto che la riuscita dell'operazione si deve in parte alla relativa vicinanza che il siciliano scritto mantiene con l'italiano, ma soprattutto ad un'accorta strategia, che prevede espedienti diversi. Nei primi romanzi, si fa spesso seguire un termine dialettale certamente ignoto alla larghissima maggioranza dei lettori da un'espressione equivalente in italiano (un es. dal *Ladro di merendine*, 1996: «Vivo con mia figlia Luigina che è schetta, non è maritata»: p. 26); ma tale procedimento, giudicato troppo meccanico dallo stesso autore, verrà presto abbandonato. Un accorgimento più riuscito, perché non esplicito, prevede l'inserimento dei sicilianismi in contesti che ne rendano intuibile il significato, o almeno il campo semantico di appartenenza: nell'*incipit* della *Forma dell'acqua* («una nuvolaglia bassa e densa cummigliava completamente il cielo come se fosse stato tirato un telone grigio da cornicione a cornicione»: p. 9) il significato del verbo *cummigliare*, certamente sconosciuto ai lettori non siciliani, risulta chiarissimo grazie al soggetto («una nuvolaglia») e all'oggetto («il cielo»), ed è poi ulteriormente illustrato dal paragone successivo: può essere solo 'coprire, nascondere'. L'autore si affida spesso al solido principio del *repetita iuvant*: molte parole dialettali, grazie alla loro alta ricorsività nei suoi romanzi sono divenute familiari ai lettori; è il caso, per portare solo qualche esempio, di *astutare* 'spegnere', *babbiare* 'scherzare', *cabasisi* 'testicoli', *camurria* 'grande seccatura', *gana* 'voglia', *nico* 'piccolo', *picciliddro* 'bambino', *scanto* 'paura', *taliare* 'guardare'.

il commissario Montalbano; successivamente l'autore (ormai anziano) dimostra una non comune prolificità, pubblicando più di cento volumi. Per un profilo rimando a LUIGI MATT, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, in *Quaderni camilleriani 12. Parole, musica (e immagini)*, a cura di Duilio Caocci, Giuseppe Marci, Maria Elena Ruggerini, Grafiche Ghiani, Cagliari 2020, pp. 39-93.

Il puro regesto degli elementi linguistici, naturalmente, non rende giustizia ad una prosa che può accontentare sia il lettore comune, data la perfetta scorrevolezza, sia il critico formale, che trova materiale adattissimo a ricognizioni puntuali. Ecco allora un esempio tratto dalla *Stagione della caccia*, in cui si può cogliere l'andamento tipico delle pagine del primo Camilleri:

Dopo le spiegazioni si sentì calare sonno: salutò Pirrotta che sarebbe partito all'alba e che avrebbe dormito nella stalla per non portare incommodo alle due femmine, e si ritirò nella sua camera. Stette una picca assittato davanti alla finestra a farsi una pipata e poi, con le palpebre che gli facevano pampinella, si coricò. Come un colpo di magarià, appena in posizione orizzontale, il sonno gli passò. Per ore si votò e si svotò con le lenzuola intorcinate attorno al corpo bagnato di sudore, poi si fece persuaso che l'unica era mettersi daccapo alla finestra a taliare la stella del mattino. Sentì Pirrotta che nella stalla sellava la mula e partiva. Aspettò che la luce dell'alba gli facesse travedere la linea del mare e si ricoricò, gli occhi sgriddrati, le mani incrociate darrè la nuca. Così lo trovò Trisina che gli si stinnicchiò allato e cominciò a baciare fra i peli dell'ascella. (p. 62)

In poche righe si trovano raccolte più di dieci forme o locuzioni siciliane: *incommodo*, *una picca* 'un poco', *assittato* 'seduto', *a pampinella* '(occhi) semichiusi', *magarià* 'incantesimo', *si votò e si svotò* 'si voltò e rivoltò', *intorcinate* 'attorcigliate', *si fece persuaso* 'si convinse', *taliare* 'guardare', *sgriddrati* 'spalancati', *darrè* 'dietro', *si stinnicchiò* 'si stese'. Come si vede, si hanno perlopiù sicilianismi lessicali; solo in un paio di casi si tratta di puri dialettismi fonetici, vale a dire forme che differiscono dalle corrispondenti italiane unicamente per la pronuncia (*incommodo*, *votò*, oltre a *Trisina*, che essendo un nome proprio va considerato a parte; in *svotò* c'è anche un diverso prefisso: *s-* in luogo di *ri-*).

Nel 1997 esordisce col romanzo *Collodoro* il sardo Salvatore Niffoi, destinato ad un momento di notevole fortuna nel decennio successivo. L'operazione compiuta dall'autore barbaricino riprende la caratteristica di fondo della scrittura di Camilleri: l'inserimento nella prosa di una grande quantità di sardismi – lessicali e sintattici – è attuato in modo da non pregiudicare, la comprensibilità del testo per i lettori non sardofoni. Per esempio, in questo passo di *Il viaggio degli inganni* (1999) sono contenuti nomi di piante facilmente identificabili come tali (e non è un gran problema che nessun lettore non sardo capisca esattamente di quali specie si tratti): «Oropische, Oropische, paese insonne e senza tempo, dove il caliche 'e muro e il pistiori non curano le insidie degli anni, e i cani rognosi mangiano il muschio morbido e dolce dei presepi e lo vomitano negli altari» (p. 142).

Va però detto che le finalità espressive dei due autori sono completamente diverse. Nello scrittore sardo, infatti, manca completamente la ricerca della comicità, fondamentale nel romanziere siciliano; l'impiego di forme locali serve nei suoi testi ad evocare il mondo in cui l'autore, che in tutte le interviste rivendica con orgoglio la propria identità sarda, si riconosce: una Barbagia «intrisa di magia, religiosità, onore, vendetta ma anche

rispetto per la natura».⁴⁰ Inoltre, la scrittura di Niffoi, pur non priva di elementi espressivi “d’autore”, come certe neoformazioni, ha senza dubbio anche un intento mimetico, prendendo come principale riferimento un’oralità geograficamente e storicamente determinata, di cui si riproducono molti degli aspetti caratteristici. Questi ultimi, in parecchi casi, appartengono anche all’italiano regionale, di cui a tratti si fornisce una resa piuttosto precisa.

L’enfatizzazione continua dei soli aspetti arcaici della vita barbaricina porta fatalmente la narrativa di Niffoi a conseguire quello che si potrebbe definire un *effetto-folklore*, ciò che peraltro è verosimilmente alla base del successo raggiunto da alcuni suoi libri: la Sardegna descritta è esattamente come la vogliono immaginare molti lettori. Il paese immaginario di Oropische, in cui sono ambientati i romanzi di Niffoi, è avvolto da un’aura mitica (significativa l’espressione «senza tempo» del passo citato in precedenza). Vi dominano – come si conviene all’immagine stereotipata dei sardi – sentimenti estremi e atteggiamenti quasi ferini; la violenza e la corporeità più cruda sono continuamente tematizzate. Anche il fatto che di molti dei sardismi usati sia agevole individuare il campo semantico d’appartenenza ma rimanga oscuro il significato preciso è funzionale: il lettore ritrova così quel senso del mistero che in questo genere di rappresentazioni della Sardegna non può mancare.⁴¹

Se nei libri Camilleri e in Niffoi è evidente la piena valorizzazione del dialetto, vissuto come una componente della cultura che è fondamentale salvare, in *Westwood dee-jay* (1998), romanzo d’esordio di Marco Franzoso, si ha l’affermazione di una dialettalità che rompe qualsiasi legame con la tradizione. Il dialetto veneto è colto nelle realizzazioni giovanili, mescolato «con l’italiano standardizzato che accoglie l’inglese pubblicitario, quello tecnico di Internet, il gergo della moda e della televisione».⁴² In molte pagine, inoltre, prende vita il *discgioichese*,⁴³ vale a dire un idioletto pretenzioso che si vorrebbe creativo, ma in realtà banalissimo, pieno di elementi della lingua di plastica.

La chiave di lettura del testo è offerta dal sottotitolo, che naturalmente può essere interpretato solo come antifrastico: *Miracolo del Nord-est*. La rappresentazione delle sorti

⁴⁰ LAURA NIEDDU, *La rappresentazione dell’oralità sarda in “Collodoro” di Salvatore Niffoi*, «Bollettino di studi sardi», III, 2010, pp. 145-154.

⁴¹ Una via completamente diversa è stata mostrata nel 1996 dallo straordinario racconto *Bellas Mariposas*, il testamento narrativo di Sergio Atzeni, in cui viene forse raggiunto il massimo grado possibile di verosimiglianza nel rappresentare un parlato regionale. La Sardegna lì descritta è la Cagliari delle periferie degradate, in cui vive la protagonista ragazzina, una delle voci narranti più credibili degli anni Novanta (rimando a LUIGI MATT, *La «mescolanza spuria degli idiomi»: “Bellas mariposas” di Sergio Atzeni*, «Nae», VI, 20, 2007, pp. 43-47).

⁴² SAVERIA CHEMOTTI, *Il «limes e la casa degli specchi». La nuova narrativa veneta*, Il Poligrafo, Padova 1999, p. 151.

⁴³ La definizione è stata coniata da EDOARDO SANGUINETI, *Cannibali e no*, intervista a cura di Marco Berisso, in NANNI BALESTRINI, RENATO BARILLI (a cura di), *Narrative invaders!*, Costa & Nolan, Genova 1997, p. 118, a proposito di *Fonderia Italghisa* di Caliceti.

magnifiche e progressive del cosiddetto nord-est produttivo costituisce un filone piuttosto fiorente della narrativa dell'ultimo trentennio.⁴⁴ Tra le componenti messe a fuoco nei romanzi c'è spesso la lingua; nel romanzo di Franzoso quest'ultima prende il ruolo di protagonista. Un precedente dell'operazione qui messa in atto potrebbe essere individuato nel *Calzolaio di Vigevano*; nel suo capolavoro Mastronardi lega strettamente la miseria intellettuale e morale dei personaggi all'uso di una lingua povera, colonizzata dagli stereotipi.

La pochezza del mondo rappresentato – in cui allignano sia il protagonista, sia la voce narrante, che condividono una *Weltanschauung* incentrata sulla distinzione tra ciò che è o può diventare *de tendensa* e la rimanente, insignificante realtà – emerge con tutta evidenza sin dall'*incipit*, in cui viene proposta un'improbabile apologia della discoteca come luogo centrale di una cultura finalmente moderna:

L'è in discoteca che miglioni, ripeto, miglioni de giovani, in 'sti ani de ribelión contra le convención, s'incontra e se confronta.

Le piste devéntano generatrici e incubatrici de fenomeni de moda e fenomeni d'avanguardia che viene sempre più aprofonditi e studiati da giornalisti e stilisti. Parché noi rifiutémò in modo asoluto quea cultura, ziocane!, appartenente ai ani otànta, quea cultura de vestirse sempre a scatola chiusa! [...]

Finalmente la discoteca, nata come tempio d'un divertimento anca un atimino disimpegna' e superfiziale – d'una cultura del divertirse soprattutto come imàgine – se sta a confermare, envece, come 'na struttura che fa cultura e incide sul costume de noi giovani. (p. 13)

L'amara comicità del libro prende vita efficacemente soprattutto quando la voce narrante, incline a pensieri molto più tradizionalisti di quanto non vorrebbe far credere, giunge paradossalmente a farsi paladina di posizioni quasi puriste, deplorando il modo di parlare delle ragazzine di oggi, «le frasi divegnùe poverissime, senza verbi, quasi, i pronomi confussi, el linguaggio, la nostra cara madre, tratata come 'na fogna, rusco, scoazza...» (p. 85). E in effetti in tutto il romanzo si avverte un'aspirazione, ovviamente frustrata, a bellezza, cultura, sincerità nei rapporti umani, aspirazione che, espressa com'è attraverso un linguaggio che appiattisce qualsiasi idea, mostra la sua tragicomica inconsistenza.

8. FORME DI PLURILINGUISMO

Questa rassegna non sarebbe completa se non si desse conto di un orientamento stilistico molto minoritario, ma che contro ogni logica di mercato resiste negli anni Novanta (e

⁴⁴ Vale la pena di ricordare almeno un libro uscito nello stesso anno del romanzo di Franzoso: *La buona e brava gente della nazione* di Romolo Bugaro, che del vuoto di idee ed etica di un certo mondo benestante offre una versione tragica.

ancora oggi, anche se spesso viene dato per morto): l'espressivismo incentrato su tecniche che possono essere paragonate a quelle della grande tradizione plurilinguista novecentesca. Si tratta di una tendenza generale, più che di una precisa modalità stilistica; in altre parole, ogni autore ne dà necessariamente un'interpretazione personale, non esistendo un modello preciso che si possa davvero seguire (anche se alcune soluzioni possono essere piuttosto diffuse).

Michele Mari è lo scrittore delle ultime generazioni che meglio incarna un ideale estetico manierista:⁴⁵ ogni sua pagina appare frutto di un lavoro strenuo sulla forma, intesa come l'essenza della letteratura, in aperto spregio di qualsiasi compromissione con la realtà. Dopo aver esordito con *Di bestia in bestia* (1989), in cui dà una sua interpretazione felicemente fuori tempo massimo del romanzo gotico, Mari raggiunge un ottimo successo di critica negli anni Novanta, sperimentando soluzioni di volta in volta diverse. In due libri è centrale l'arcaismo linguistico, recuperato con funzioni lontanissime tra loro. In *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990) viene mimata la scrittura primo-ottocentesca (il romanzo riproduce un immaginario diario del fratello di Giacomo Leopardi, che racconta una storia di vampiri). *Filologia dell'anfibio* (1995) è un *Diario militare* (così il sottotitolo) in cui viene riattualizzato un procedimento tipico della prosa di due padri putativi di Mari, Gadda e Manganelli: l'impiego di uno stile molto elevato per rappresentare una realtà miserabile (l'anno di naja), con effetti di contrasto che rispondono alla ricerca di una dolente comicità.

Marcatamente plurilinguista è la prosa di *La stiva e l'abisso* (1991), forse il libro di Mari più ostico per il lettore comune, costruita attraverso la «centrifugazione di tutte le risorse, di tutte le componenti possibili della lingua antica e [...] anche regionale, moderna, per rappresentare una realtà estremamente disarticolata».⁴⁶ Il romanzo mescola elementi della narrativa ottocentesca d'avventure alla Stevenson con altri che sembrano evocare certa trattatistica cinque-secentesca (non senza suggestioni dai bestiari medievali). La voce narrante appartiene a Torquemada, capitano costretto all'inazione dalla cancrena che lo divora e dalla bonaccia che blocca a lungo la sua nave; com'è stato notato, tale condizione quasi certamente «allude all'immagine dello scrittore o dell'intellettuale appartato ed escluso dal commercio mondano, incarnata da molti personaggi di Mari».⁴⁷

⁴⁵ Uso naturalmente quest'etichetta in accezione descrittiva, senza quella connotazione negativa, o meglio demonizzante, che le danno moltissimi critici italiani, fautori delle scritture *autentiche, sincere, necessarie, urgenti* (tutti aggettivi che possono applicarsi sensatamente ai diari adolescenziali, non ai testi letterari). Come ogni tendenza, anche il manierismo può dare esiti variabili a seconda di come venga interpretato (nel caso di Mari, a mio giudizio, in modo eccellente).

⁴⁶ LUCA SERIANNI, *Il caos ordinato della prosa di Michele Mari*, in VALERIA DELLA VALLE (a cura di), *Parola di scrittore*, cit., p. 150.

⁴⁷ CARLO MAZZA GALANTI, *La stiva e l'abisso e l'epica. La narrativa marinaresca secondo Michele Mari*, «Il tascabile», 27 aprile 2018 <www.iltascabile.com/letterature/la-stiva-abisso-epica/> (u.c. 21.06.2024).

Chiuso in cabina, il capitano viaggia con la mente, e dà sfogo ad una sorta di furia nomenclatoria (del terribile inquisitore con cui condivide il nome ha la curiosità, ma non la ferocia); ne nascono pagine in cui domina l'accumulo verbale, conseguito ammassando volentieri materiali lessicali preziosi, che sembrano ipostatizzare i bauli di gemme e monete antiche tipicissimi dell'immaginario dei romanzi marinareschi. Come in ogni tesoro che si rispetti, non mancano le perle false, che però possono avere smercio in certi porti malfamati. Ecco ad esempio un catalogo di pesci in cui neppure un elemento appartiene all'italiano moderno:

Il mare non ha più segreti per me, e non ho bisogno di vederlo per sapere quando è azzurro intenso, appena increspato dalla brezza radente (condizione ideale pei conzi e i gaudiosi, e per gli altri pesci di vasta mole), e quando è grigio come lo stagno, e le onde scorrono senza far spuma, come fossero d'olio (nelle reti, allora, incappano branchi di minuscoli pselli, e i graziosi rosadi); o quando è verde, e l'occhio riesce a frugarlo per parecchie braccia e in profondo, ed è inutile gettare la rete; o quando è biancastro perché l'onda si frange in un fiore di schiuma, e sembra che sotto qualcosa ribolla, e si prendono le sòggole, e i flessuosi dorimbi, tutte le specie eleganti. (pp. 9-10)

Solo la consultazione dei dizionari storici permette di appurare che non si tratta, come chiunque sarebbe portato a ritenere, di nomi un tempo in uso nel linguaggio ittologico, bensì di invenzioni d'autore, pseudoarcaismi con i quali vengono ingannati i lettori, in pieno accordo con quella visione della «letteratura come menzogna» apertamente professata da Mari.

Nel 1994 esce *Il Bastardo di Mautàna*, con cui Silvana Grasso apre la sua produzione narrativa, che si manterrà nel tempo sempre di buon livello (ma ottenendo riconoscimenti inferiori ai meriti).⁴⁸ Per avere un'idea dello scatenato espressivismo della narratrice siciliana si può leggere una descrizione posta in apertura del romanzo probabilmente più riuscito, *l'Albero di Giuda* (1997):

Il tramonto all'orizzonte insanguava il cielo intonato di luce e precipitava sulla Villa assieme a uno stormo di rondoni e agli escrementi che gli assioli seminavano dalle vecchie sequoie.

Era una di quelle sere di giugno fresche ventilate con sboffi qua e là di nuvolette cinerine. Si sentiva lo scampanello dei grilli sparsi per la timpa, e un freddo soffio di vento che ogni sera alle cinque in punto arrampicava dal mare tra secchi cespugli di roverella e un vecchio oleastro, dove una famigliola di gufi singhiozzava aspettando il tramonto.

[...] Di sotto tra aggruppate genziane e l'incantazione dell'erica, il mare. Dalla Villa Comunale, che sorgeva proprio sullo strapiombo della timpa, se ne sentiva

⁴⁸ Ma va detto che a nessun altro autore oggi vivente è stato dedicato uno studio stilistico altrettanto ampio e approfondito della monografia di MARINA CASTIGLIONE, *L'incesto della parola. Lingua e scrittura in Silvana Grasso*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 2009.

il respiro di quel mare ora accigliato ora timoroso con sbuffi di spume azzurrine che lucentavano da sempre i piccoli scogli ingrommati di muschio e d'alga. (p. 3)

La quantità di elementi che esorbitano dalla medietà stilistica raccolti in poche righe è davvero notevole. Per quanto riguarda il lessico si mescolano aulicismi (*cinerino*, *incantazione*), regionalismi (*timpa* 'dirupo'), termini poco o per nulla comuni (*aggruppate*, *ingrommati*, *insanguare*), neoformazioni (*lucentavano*; si tratta di un marchio di fabbrica di Grasso: il verbo torna infatti in tutti i suoi libri). Da notare anche *oleastro*, variante rara di *olivastro*, e *arrampicava*, costruito senza pronomi (com'è più comune). Fittissima la trama delle figure retoriche: si hanno metafore («il cielo intonacato», «sboffi [...] di nuvolette», «lo scampanello dei grilli»); personificazioni («una famigliola di gufi singhiozzava», «il respiro di quel mare ora accigliato ora timoroso»); un'enallage («l'incantazione dell'erica», in luogo di «l'erica incantata»). Nel romanzo Castiglione ha individuato occorrenze di molte altre figure (sia di parola sia di pensiero): onomatopea, epanalessi, anafora, paronomasia, poliptoto, chiasmo, antitesi, ossimoro, paradosso, climax, enumerazione, similitudine.

Di libro in libro, la scrittura di Grasso mostra un'intensificazione della componente dialettale, mentre rimane sempre rilevante la quota di voci letterarie. La *coniunctio oppositorum* tra lessico aulico e dialettismi rientra nella più generale tendenza di Grasso a tenere insieme il tragico e il grottesco, che ha anche altre ricadute formali: «l'alternanza tra brutalità espressionista e momenti lirici, la commistione tra strutture sintattiche dell'oralità e costruzioni paratattiche più complesse».⁴⁹ Il fatto è che la vita, per come viene rappresentata in questi romanzi, prende a seconda dei momenti tutti i possibili toni, dalla tragedia alla farsa. Il protagonista dell'*Albero*, intellettuale frustrato, nella sua testa ospita insieme ragionamenti colti e pulsioni incontrollate:

I suoi pensieri del nord erano: anima logos thumòs cogitazione...

Quelli del sud (pensieri s'intende): minghia sugaminghia stutacannili (posizione erotica che vede la donna soprastante l'uomo) corna futtutina (amplesso) al Cata-ratta li lasciava.

Come emerge da questo brevissimo passo, nell'*Albero di Giuda* i sicilianismi sono a volte accompagnati da chiose poste tra parentesi. Di norma, si tenderebbe a giudicare tale procedimento come un'ingenuità stilistica;⁵⁰ ma va detto che accanto ad annotazioni per così dire di servizio, come «a fondospunnàto (senza limite)», «ferribotto (traghetto)», se ne trovano altre che incrementano l'espressività. Le chiose possono essere introdotte da una formula latina: «a mortesubitanea (etiam in tutta fretta)»; o usare come traduttore

⁴⁹ MARINA CASTIGLIONE, *L'incesto della parola*, cit., p. 13

⁵⁰ Tanto più che «la reale necessità di queste traduzioni non è sempre chiara, di certo non è superiore a quella che potrebbero richiedere altri termini che appaiono in altri contesti e che invece non risultano glossati» (ivi, p. 208).

un termine non comune: «ripizzàro (accomodatuccio)». Nel caso di *stutacannili*, si rende con freddezza burocratica la crudezza dell'immagine, con ovvio esito comico (se riferito a persona, *soprastante* indica di norma chi ha una funzione di responsabilità). Di là da questo fenomeno, va detto che gli inserti metalinguistici sono uno strumento a cui l'autrice ricorre volentieri.

BIBLIOGRAFIA

- MARCO AMICI, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, «Bollettino di italianistica», III, 1, 2006, pp. 185-207.
- GIUSEPPE ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Manni, Lecce 2006.
- MASSIMO ARCANGELI, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Carocci, Roma 2007.
- SILVIA BALLESTRA, *Il disastro degli Antò*, Baldini & Castoldi, Milano 1997.
- MARIO BARENGHI, *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*, Marcos Y Marcos, Milano 1999.
- ALESSANDRO BARICCO, *Castelli di rabbia*, Bompiani, Milano 1994.
- RENATO BARILLI, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Testo & Immagine, Torino 2000.
- ALFONSO BERARDINELLI, *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Marsilio, Padova 2011.
- MARCO BERISSO, *Livelli linguistici e soluzioni stilistiche. Sondaggi sulla nuova narrativa italiana 1991-1998*, «Lingua e stile», XXV, 2000, pp. 471-484.
- LUTHER BLISSET, *Q*, Mondadori, Milano 2002.
- ILARIA BONOMI, *La grammatica del parlato in alcuni scrittori contemporanei*, in *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, Istituto lombardo di Scienze e Lettere, Milano 1997, pp. 167-183.
- ENRICO BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Mondadori, Milano 1996.
- GESUALDO BUFALINO, *Le menzogne della notte*, Bompiani, Milano 1990.
- ANDREA CAMILLERI, *La stagione della caccia*, Sellerio, Palermo 1992.
- ID., *La forma dell'acqua*, Sellerio, Palermo 1995.
- ID., *Il ladro di merendine*, Sellerio, Palermo 1996.
- ROSSANA CAMPO, *In principio erano le mutande*, Feltrinelli, Milano 1994.
- EAD., *Mai sentita così bene*, Feltrinelli, Milano 1996.
- MARINA CASTIGLIONE, *L'incesto della parola. Lingua e scrittura in Silvana Grasso*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 2009.
- SAVERIA CHEMOTTI, *Il «limes e la casa degli specchi». La nuova narrativa veneta*, Il Poligrafo, Padova 1999.
- ANNA COMODI, *Tratti lessicali e morfosintattici del parlar giovane in "Jack Frusciante è uscito dal gruppo" di Enrico Brizzi*, Guerra, Perugia 1998.
- VALERIA DELLA VALLE (a cura di), *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, minimum fax, Roma 1997.

- EAD., *Tendenze linguistiche della narrativa di fine secolo*, in ELISABETTA MONDELLO (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Meltemi, Roma 2004, pp. 39-63.
- MARIATERESA DI LASCIA, *Passaggio in ombra*, Feltrinelli, Milano 2011.
- GIORGIO FICARA, *Lettere non italiane. Considerazioni su una letteratura interrotta*, Bompiani, Milano 2016.
- MARCO FRANZOSO, *Westwood dee-jay*, Baldini & Castoldi, Milano 1998.
- SILVANA GRASSO, *L'albero di Giuda*, Einaudi, Torino 1997.
- FILIPPO LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- STEFANIA LUCAMANTE, *Isabella Santacroce*, Cadmo, Firenze 2002.
- CARLO LUCARELLI, *Almost blue*, Einaudi, Torino 1997.
- MICHELE MARI, *La stiva e l'abisso*, Einaudi, Torino 2018.
- LUIGI MATT, *Avventure e disavventure della lingua: la narrativa di Paolo Nori*, «Lingua Italiana d'Oggi», II, 2005, pp. 113-141.
- ID., *La «mescolanza spuria degli idiomi»: "Bellas mariposas" di Sergio Atzeni*, «Nae», VI, 20, 2007, pp. 43-47.
- ID., *Appunti sparsi sulla narrativa italiana cosiddetta cannibale (o pulp)*, «Nuova corrente», LV, 142, 2008, pp. 277-314.
- ID., *Percorsi stilistici di Isabella Santacroce*, «Lingua Italiana d'Oggi», V, 2008, pp. 243-265.
- ID., *Narrativa*, in ANDREA AFRIBO, EMANUELE ZINATO (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Carocci, Roma 2011, pp. 119-180.
- ID., *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, in *Quaderni camilleriani 12. Parole, musica (e immagini)*, a cura di Duilio Caocci, Giuseppe Marci, Maria Elena Ruggerini, Grafiche Ghiani, Cagliari 2020, pp. 39-93.
- ID., *Narratori italiani del Duemila. Scritti di stilistica militante*, Meltemi, Milano 2021.
- PAOLO MAURENSIG, *La variante di Lüneburg*, Adelphi, Milano 2005.
- ELISABETTA MONDELLO, *In principio fu Tondelli Letteratura, merci televisione nella narrativa degli anni novanta*, il Saggiatore, Milano 2007.
- LAURA NIEDDU, *La rappresentazione dell'oralità sarda in "Collodoro" di Salvatore Niffoi*, «Bollettino di studi sardi», III, 2010, pp. 145-154.
- SALVATORE NIFFOI, *Il viaggio degli inganni*, Ilisso, Nuoro 1999.
- PAOLO NORI, *Bassotuba non c'è*, DeriveApprodi, Roma 1999.
- ALDO NOVE, *Superwoobinda*, Einaudi, Torino 1998.
- ANDREA G. PINKETTS, *Io, non io, anche lui*, Feltrinelli, Milano 1996.
- GIOVANNI RONCHINI, *Il cammino degli "under 25". Percorsi della narrativa italiana degli anni Novanta*, Guaraldi, Rimini 1999.
- PATRIZIA SAMBUCCO, *The Daughter's Body in Morante's "Menzogna e sortilegio" and Di Lascia's "Passaggio in ombra"*, «Forum italicum», XXXIX, 1, 2005, pp. 110-118.
- EDOARDO SANGUINETI, *Cannibali e no*, intervista a cura di Marco Berisso, in NANNI BALESTRINI, RENATO BARILLI (a cura di), *Narrative invaders!*, Costa & Nolan, Genova 1997, pp. 116-127.
- ISABELLA SANTACROCE, *Fluo*, Feltrinelli, Milano 1999.
- LUCA SERIANNI, *Il caos ordinato della prosa di Michele Mari*, in VALERIA DELLA VALLE (a cura di), *Parola di scrittore*, cit., pp. 148-158.

WALTER SITI, *Scuola di nudo*, Einaudi, Torino 1994.

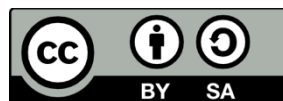
SUSANNA TAMARO, *Va' dove ti porta il cuore*, Baldi & Castoldi, Milano 1997.

ENRICO TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997.

SEBASTIANO TRIULZI, *Due domande a Isabella Santacroce*, «L'Espresso», 30 marzo 2006.

SITOGRAFIA

CARLO MAZZA GALANTI, *La stiva e l'abisso e l'epica. La narrativa marinaresca secondo Michele Mari*, «Il tascabile», 27 aprile 2018 <www.iltascabile.com/letterature/la-stiva-abisso-epica/> (u.c. 21.06.2024).



Share alike 4.0 International License