

«NESSUNO MAI CONOSCE NESSUNO»
GENERI, COSTANTI E IL PROBLEMA DELL'IDENTITÀ NEL ROMANZO
DEGLI ANNI NOVANTA

Carlo Tirinanzi De Medici

Università di Pisa

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1912-165X>

ABSTRACT

Il saggio ha funzione di panoramica e di ricerca. Disegna un quadro della narrativa italiana degli anni Novanta con particolare riferimento agli esordienti per arrivare a proporre alcune costanti dello spazio letterario del decennio che permangono anche negli anni seguenti. Si individuano cinque famiglie principali (giovane narrativa, pulp/cannibali, *high postmodernism*, narrativa di genere, bassa finzionalità) e cinque costanti: adesione al postmoderno; utilizzo del pop come cultura condivisa; commistione intermediale e velocità; tensione all'immediatezza; interesse per estremo, corpo ed emozioni. Si suggerisce che le scritture degli anni Novanta insistono sul problema dell'identità, letta in termini di scissione o antitesi bloccate o stati borderline.

PAROLE CHIAVE

Narrativa italiana degli anni Novanta; Postmoderno; Generi letterari; Generi del discorso; Psicologia delle masse; Literary Theory.

TITLE

«No One Will Never Know Anyone». Genres, Constants, and the Issue of Identity in the 1990s Italian Novel

ABSTRACT ENG

This paper is both an overview and an original research. It examines the 1990s Italian narrative, with a focus on literary debuts, then proposes some invariants of the decade's literary space which remain active in the subsequent years. I identify five genres (young narratives, pulp/*cannibali*, High postmodernism, genre literature, low fictionality) and five invariants: a postmodern stance; extensive use of pop culture, which forms the new common culture; intermediality and speediness; a desire for immediacy; great value assigned to the «extreme», the body and emotions. It is suggested that Italian narrative of the Nineties is in search of an identity, now conceived as a splitting of the Self or as blocked antitheses, or borderline states.

KEYWORDS

1990s Italian narrative; Postmodern; Literary Genres, Discursive Genres; Mass Psychology; Literary Theory

BIO-BIBLIOGRAFIA

Carlo Tirinanzi De Medici (1982) è ricercatore a tempo determinato in Critica letteraria e Letterature comparate presso l'Università di Pisa. Ha scritto *Il vero e il convenzionale* (Utet, 2012), *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi* (Carocci, 2018, terzo classificato Edinburgh Gadda Prize sezione Under 40, 2019) e sta ultimando un volume sul noir come modo borderline.

Carlo Tirinanzi De Medici, «Nessuno mai conosce nessuno».
Generi, costanti e il problema dell'identità nel romanzo degli anni Novanta,
«inOpera», II, 2, luglio 2024, pp. 39-81.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/24155>

Tra le molte trasformazioni epocali che segnano gli anni Novanta e danno forma al mondo in cui viviamo ancora oggi (crollo dell'Unione sovietica, intensificazione di globalizzazione e finanziarizzazione, ecc.), ve ne sono alcune esclusivamente italiane: tra queste, il crollo della Prima repubblica, la progressiva dismissione di un sistema economico keynesiano e la ridefinizione dello spazio romanzesco. In questo decennio infatti esso prende la fisionomia che, per massima parte, mantiene ancora oggi; in questo decennio si gettano le basi dei problemi che ancora oggi caratterizzano la nostra cultura e la nostra letteratura. Partirò con una ricognizione del panorama editoriale per poi osservare lo spazio romanzesco vero e proprio; infine proporrò alcune costanti formali e alcuni *topoi* spirituali trasversali allo spazio romanzesco che in vario modo rimangono ancora attivi. Infine proverò a mostrare come la narrativa del decennio, anticipando la successiva, rifletta sul problema dell'identità, vista come essenzialmente scissa, prossima a quelli che la psicologia delle masse contemporanee chiama stati borderline, così rivelando la funzione di barometro culturale che spesso ha la letteratura.

1. TRASFORMAZIONI EDITORIALI, ESORDIENTI, ANTOLOGIE, GRUPPI

La fisionomia assunta dal sistema editoriale e dal mercato librario negli anni Novanta è più o meno quella che riconosciamo ancora oggi. La concentrazione in gruppi editoriali iniziata negli anni Ottanta procede e s'intensifica nel nuovo decennio.¹ Tra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta si assiste a un forte calo dei lettori, da cui il tentativo di diffondere maggiormente il prodotto librario, o uscendo fuori dai circuiti tradizionali e sbarcando in edicole e supermercati («i Miti» Mondadori, che offrono bestseller a buon mercato), o puntando a operazioni poco onerose e dunque facilmente remunerative, offrendo classici fuori diritti a basso prezzo (i «Mammut» di Newton Compton), testi brevi a basso prezzo (la collana «Millelire» di StampAlternativa) e, vedremo meglio, puntando su autori esordienti, dunque relativamente economici da mettere sotto contratto. Il tentativo di diversificare l'offerta spiega in buona parte come mai, nonostante il calo nelle vendite, la produzione editoriale aumenta sempre di più fino primi anni Zero.² Tale aumento è sostenuto anche dalla nascita di piccole case editrici, anche per influenza delle esperienze di etichette musicali indipendenti (e della conseguente esplosione di musica

¹ Sull'editoria si vedano almeno: GIAN CARLO FERRETTI, *Il mercato delle lettere. Editoria, informazione e critica libraria in Italia dagli anni cinquanta agli anni novanta*, il Saggiatore, Milano 1994. GIOVANNI RAGONE, *Un secolo di libri*, Einaudi, Torino 1999; ID. (a cura di), *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*, Liguori, Napoli 2005; NICOLA TRANFAGLIA, ALBERTINA VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, Laterza, Roma-Bari 2007; EMANUELE ZINATO, *Editoria e critica*, in ANDREA AFRIBO, EMANUELE ZINATO (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Carocci, Roma 2011; ALBERTO CADIOLI, GIULIANO VIGINI, *Storia dell'editoria in Italia. Dall'Unità a oggi*, Editrice Bibliografica, Milano 2018.

² Si vedano i bollettini annuali dell'Associazione italiana editori, commentati da GIULIANO VIGINI, *L'editoria in tasca. Dati classifiche riflessioni*, Editrice Bibliografica, Milano 2004, pp. 59 ss.

Indie), che spesso puntano su circuiti alternativi (in particolare a Roma, con StampAlternativa e Datanews), ma anche di *spin off* di grandi editori – è il caso di Marco Tropea e l'editrice Interno Giallo che è sì appoggiata da Mondadori ma lavora in modo indipendente –. Questi fenomeni risentono del passaggio, iniziato nei tardi anni Settanta³ e ora definitivo, da editori famigliari a strutture commercial-industriali, e dal «letterato-editore» al manager vero e proprio.⁴ In questo contesto il sistema editoriale si integra «nel flusso multimediale»,⁵ anche tramite acquisizioni da parte di gruppi del settore delle comunicazioni. Risulta evidente che «il futuro delle grandi aziende editoriali è sempre più legato alla gestione di complesse operazioni finanziarie e organizzative e all'ingresso in più settori del mondo della comunicazione».⁶

In un sistema editoriale stirato ai due estremi dalla concentrazione in pochi grandi gruppi e da una moltiplicazione di editori piccoli o minuscoli, dove si lotta per attirare lettori, la tendenza è quella accennata sopra di formare nicchie specializzate che si rivolgono a particolari gruppi di consumatori,⁷ fenomeno particolarmente rilevante quando i lettori calano e tuttavia il pubblico potenziale si amplia e si stratifica.

Nel complesso, questi elementi confermano la compiuta modernizzazione del sistema editoriale italiano già intravista negli anni Ottanta da Vittorio Spinazzola,⁸ nella direzione intuita anche da Ferretti quando parlava dell'««intreccio tra “produttore di merce” e “individualità”» che caratterizzava gli scrittori dei primi anni Ottanta. La differenza è che non serve più un sigillo di «qualità» come valore per accordare mercato e pulsioni elitiste, o meglio questo accordo passa non per il blasone letterario ma per il ricorso a un *pop* il cui peso simbolico è rivalutato (cfr. *infra*).⁹

È l'avvento della democrazia letteraria:¹⁰ che sospinge ai margini fenomeni estremi come la narrativa sperimentale, di ricerca, e rende inattuali opere “totali” o “assolute”

³ Cfr. GIOVANNI RAGONE, *Un secolo di libri*, cit., pp. 220 ss.

⁴ Le definizioni sono di GIAN CARLO FERRETTI, *Il mercato delle lettere*, cit., pp. 312 ss.

⁵ GIOVANNI RAGONE, EMILIANO ILARDI, *L'editoria in quarta generazione*, in IID. (a cura di), *Verso l'editoria digitale. Storia, innovazioni e ibridazioni del sistema editoriale in Italia*, Liguori, Napoli 2023, pp. 1-13. Alla «prima generazione» degli editori protagonisti e alla seconda, a partire dagli anni Settanta, dei funzionari, si passa alla terza (quella multimediale) e si attende la «quarta generazione» cioè il nuovo assetto editoriale che sta progressivamente prendendo forma, nel quale il libro è *uno dei media* destinati dai gruppi editoriali a offrire tale o talaltro contenuto.

⁶ ALBERTO CADIOLI, *Gli intellettuali e le trasformazioni dell'editoria*, «allegoria», 56, 2008, p. 147.

⁷ Cfr. GP [*sic*], *Quanti sono i libri pubblicati in Italia?*, in UFFICIO STUDI DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA EDITORI (a cura di), *Dalla domanda di lettura alla domanda di cultura. Materiali per una discussione*, Associazione Italiana Editori, Milano 2004, p. 13.

⁸ Cfr. VITTORIO SPINAZZOLA, *La modernità letteraria*, il Saggiatore, Milano 2001.

⁹ GIAN CARLO FERRETTI, *Il best seller all'italiana*, Laterza, Roma-Bari 1983, p. 114.

¹⁰ «[...] la standardizzazione delle proposte narrative (anche in generi, potremmo dire) implica la modernità dell'industria editoriale, non la postmodernità della letteratura» (ALBERTO CADIOLI, *La narrativa consumata*, Transeuropa, Massa 1987, p. 33). La solidificazione di un sistema generico, in quanto elemento di mediazione tra autori e pubblico, è segno di «approdo a una modernità compiuta» (VITTORIO SPINAZZOLA, *L'egemonia del romanzo*, il Saggiatore, Milano 2007, p. 31).

come l'idealtipo di Opera modernista, senza necessariamente escluderle dall'orizzonte (nel mercato ogni merce può trovare il suo posto), ma mettendo al centro scritture più accessibili. Di qui alcune collane che sembrano meno ancorate ai canoni letterari passati, come «Stile libero» Einaudi. La presenza dei citati *spin off* di grandi editori conferma che si cerca di diversificare e moltiplicare l'offerta, spesso con intenzioni ben definite (di nuovo, è il caso di Interno giallo che punta su narrativa d'indagine e *crime* e se mai horror). Così l'editoria degli anni Novanta mi pare si muova su due fronti: l'*esordiente*, e il *genere*, all'incrocio di essi nasce il rilievo che hanno adesso le *antologie* e i tentativi di aggregare gli scrittori in *gruppi*. Iniziamo dagli esordienti.

Negli anni Novanta il sistema – editoriale e anche letterario, lo spazio romanzesco insomma – sta cercando una sua configurazione. Moltiplicazione di offerte editoriali, moltiplicazione del pubblico potenziale, ora stratificato e vario, di diverso livello d'istruzione; quindi tentativo di stabilire nicchie diverse adatte a una o l'altra fascia. Il sistema si sta ancora stabilizzando, e dunque gli attori procedono per tentativi. In questo contesto il ricorso agli esordienti è particolarmente rilevante, e riproduce in una situazione per molti versi analoga, di assestamento, quanto avvenuto nei primi anni Ottanta durante l'avvio della ristrutturazione del sistema letterario.¹¹

L'esordiente – e la sua parabola, che spesso ricorda quella di Lucien in *Illusioni perdute* –¹² corrisponde anche all'offerta di novità da parte di un sistema editoriale che cerca d'inseguire la *moda*. È un tratto che spesso viene guardato con sospetto: ma al di là delle *intenzioni*, nella *prassi* è un modo per esplorare punti di vista, possibilità espressive, che talvolta colpiscono nel segno, più spesso cadono nel vuoto, in una dinamica propria della serie di tentativi ed errori che caratterizza i momenti di più forte evoluzione letteraria,¹³ in particolare in società complesse come quella contemporanea.

Quando il pubblico potenziale non è quello omogeneo delle società premoderne, ma si compone di tante monadi o aggregazioni di monadi diverse e tra loro incommensurabili, si battono strade nuove. E l'esordiente, che è *nuovo* per definizione dato che non è ancora conosciuto alla letteratura (dunque risponde alla logica commerciale della moda), in un sistema che cerca un profitto sempre difficile a causa della scarsità numerica del pubblico *reale*, *costa poco*. Quindi l'importanza degli esordienti diventa massima perché

¹¹ Si ricordino i molti “casi” letterari di esordienti: Tondelli ed Eco, poi De Carlo, Del Giudice, oltre a Saltini, Van Straten, Antonaros e molti altri, oggi più o meno dimenticati o sui quali il giudizio critico è mutato anche radicalmente. Il fenomeno prosegue finché il sistema non si assesta più o meno definitivamente, nei primi anni Zero.

¹² Come quello, spesso presi, masticati e sputati una volta passati di moda. Caso estremo e degradato sono stati, per esempio, Paolo Giordano e Silvia Avallone negli anni Zero. In generale sull'esordio letterario vd. LUCA PARESCHI, *La selezione degli inediti di narrativa nel campo editoriale contemporaneo*, «allegoria», XXIV, 65-66, gennaio-dicembre 2012, pp. 214-253.

¹³ Cfr. FRANCO MORETTI, *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino 2000, pp. 86 ss.; CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo*, Carocci, Roma 2018, pp. 28-31 sull'equilibrio punteggiato dell'evoluzione letteraria.

garantisce una serie di possibilità a basso prezzo e la costante presenza di novità. Chi esordisce negli anni Novanta?¹⁴ Perlopiù i nati tra la seconda metà degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, con qualche punta nei primi anni Settanta (Giulio Milani, Nicola Lagioia, Enrico Brizzi), e un gruppo particolarmente nutrito nato tra il 1960 e il 1965. Gli esordienti hanno di solito circa trent'anni (lo stesso vale, un po' paradossalmente, per gli autori di giovane narrativa e per i cannibali). Insomma scampoli di *baby boomers* e i primi esponenti della Generazione X.

Il tentativo di trovare nicchie, di farsi riconoscere dal pubblico, conduce anche a una brandizzazione collettiva. E infatti tra tardi anni Ottanta e primi Novanta prendono forma anche dei quasi-vivai di scrittori: quelli che vengono dall'area tondelliana e dalle sue antologie *Under 25*; quelli di RicercaRE, il gruppo dei «narratori delle riserve» sotto l'ala di Gianni Celati.

In un'ottica che mischia (lasche) dichiarazioni di poetica, volontà di autopromozione e tentativo di posizionamento sul mercato (offrendo una immagine, se non proprio un *brand*, riconoscibile) e aggregazioni a posteriori, negli anni Novanta si ragiona spesso per gruppi, più o meno organizzati. Così abbiamo da un lato (con poetiche più o meno definite) il Gruppo 93 in poesia e i testé citati «narratori delle riserve», dall'altro le aggregazioni intorno alle scritture di genere (soprattutto giallo-noir: la Scuola dei Duri a Milano, il Neo-noir a Roma, il Gruppo Dieci a Bologna...). Si tratta di rivendicare un *posizionamento* oltre che «una propria alterità, una propria voce e una propria storia».¹⁵ Da più parti (Nanni Balestrini, Generoso Picone, Fulvio Panzeri, in modo più defilato poi Emanuele Trevi con *Istruzioni per l'uso del lupo...*) si auspicano «scambi con una critica in grado, anche “generazionalmente”, di condividere con gli autori una formazione, un gusto, una cultura comuni».¹⁶ Va anche notato che il tentativo di creare gruppi, specie

¹⁴ Gli esordienti più rilevanti da me individuati sono (tra parentesi l'anno di nascita e l'età all'esordio con volume, escludendo la presenza in antologie): Walter Siti (1947, 47); Pino Cacucci (1955, 33); Edoardo Albinati (1956, 33); Eraldo Affinati (1956, 36); Massimo Carlotto (1956, 39); Giampaolo Simi (1956, 41); Eraldo Baldini (1957, 30); Pietro Colaprico (1957, 32); Fabio Giovannini (aka Ivo Scanner, 1958, 25); Antonio Franchini (1958, 34); Carlo Lucarelli (1960, 30); Claudio Camarca (1960, 29); Giosuè Calaciura (1960 38); Marcello Fois (1960,32); Luca Rastello (1961, 37); Andrea G. Pinketts (1961, 30); Andrea Canobbio (1962, 26); Giampiero Rigosi (1962, 33); Romolo Bugaro (1962, 31); Tiziano Scarpa (1963, 33); Massimiliano Governi (1963, 32); Rossana Campo (1963, 29); Tommaso Pincio (1963, 33); Giuseppe Caliceti (1964, 32, anche se a 19 anni aveva pubblicato come *hapax* *La gazza ladra*); Andrea Demarchi (1964, 32); Elena Stancanelli (1964, 34); Sandrone Dazieri (1964, 35); Mauro Covacich (1965, 28); Antonio Pascale (1966, 33); Giuseppe Culicchia (1965, 28); Niccolò Ammanniti (1966, 28); Aldo Nove (1967, 29); Sandro Veronesi (1968, 20); Silvia Ballestra (1969, 22); Matteo Galianzo (1970, 27); Simona Vinci (1970, 27); Isabella Santacroce (1970, 25); Giulio Milani (1971, 27); Enrico Brizzi (1974, 20). Per ragioni di buonsenso ho utilizzato una certa tolleranza nelle date, considerando “esordienti negli anni Novanta” anche coloro che esordiscono nello scampolo degli anni Ottanta (Camarca, Veronesi, Canobbio, Albinati, Mari) e un caso di esordiente nel 2001, Nicola Lagioia.

¹⁵ MONICA JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Cesati, Firenze 2001, p. 233.

¹⁶ ANGELO FERRACUTI, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *Paesaggi italiani*, Transeuropa, Massa 1994, p. 13.

per quanto riguarda la scrittura di genere, è antecedente il decennio: si parte già nel 1980, con la fondazione del gruppo Sigma (che raccoglie venti giallisti italiani) e, nel 1984 per i giallisti del Gruppo 8 (da cui a fine decennio nascerà il Gruppo 13). Verrebbe da dire, per sommi capi: provano a far gruppo perlopiù i nati 1955-1964, cioè i *boomers*, mentre successivamente l'esigenza è meno sentita e le associazioni sono più aleatorie. La mia tesi è che ciò dipenda non da un individualismo più esasperato, ma dall'entrata in funzione di un *altro* sistema aggregativo, quello sovraperonale del genere. Lo si intuisce anche dalla forma delle antologie.

All'incrocio di caccia agli esordienti e tentativi di "gruppificazione" (e a volte di aperta brandizzazione) emerge infatti la centralità delle antologie, dato che spesso i gruppi – reali o desiderati, a volte frutto d'intuizioni (speranze?) critiche – si presentano tramite operazioni antologiche.¹⁷ L'interesse intorno alla serie *Under 25* di Tondelli contribuisce sicuramente alla diffusione di questa forma testuale. Nella prima metà del decennio è appunto il modello tondelliano a dominare: le antologie hanno un piglio descrittivo o di proposta di poetica (*Italiana*, 1991; *Narratori delle riserve*, 1992; *Il pozzo segreto*, 1993; *I nuovi selvaggi*, 1995), a volte furbescamente tematica, capitalizzando sui problemi d'attualità (*Racconti del sabato sera*, 1995), ma anche in questi casi con una forte attenzione per la *letterarietà* dell'operazione (dunque: s'insiste sulla natura apertamente artistica dei testi antologizzati).

Nella seconda metà del decennio proliferano invece in una vera e propria esplosione le antologie di genere: *Cuori elettrici* (1996) vuole essere l'*Antologia essenziale del cyberpunk*; *Saggezza stellare* (1997) segnala nel sottotitolo che raccoglie testi scritti *Nel segno di Lovecraft*; *Nella città proibita* (1997) riguarda l'erotismo visto dalla prospettiva femminile; *Tutti i denti del mostro sono perfetti* (1997) si muove tra fantascienza e horror; *Cuore di Pulp* (1997) punta sull'eccesso e sull'immaginario rilanciato dal film di Quentin Tarantino; *Italian Tabloid* (1997) sull'incrocio, oggi proverbiale, di narrativa *noir* come denuncia dei *Crimini e misfatti dentro il cuore dello Stato*; *Aelia Laelia: un mistero di pietra* (2000) raccoglie *Undici racconti gialli*. La natura delle aggregazioni qui dunque è generica e tematica (come anche in una delle esperienze antologiche più interessanti: *Disertori*, 2000, che raccoglie *Racconti dalla frontiera* dove la frontiera è il Sud Italia). E in un cortocircuito interessante è proprio questa nuova vitalità della forma antologica, originata come si è detto dall'esperienza di Tondelli, a far proseguire la serie *Under 25* a fine anni Novanta, con *Coda*.

Il detonatore di questa nuova fase è sicuramente stato *Gioventù cannibale* (1996), su

¹⁷ Di nuovo, è una scelta che si spiega anche per il minor costo rispetto alla pubblicazione di numerosi romanzi d'esordio. Sulle antologie vd. PAOLO GIOVANNETTI, SARA RE, ALESSANDRO TERRENI, *Per una bibliografia delle antologie letterarie novecentesche*; ALESSANDRO TERRENI, *Le antologie della prosa del Novecento. Ipotesi per un orientamento*, in SERGIO PAUTASSO, PAOLO GIOVANNETTI (a cura di), *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, Pensa Multimedia, Milano 2004, rispettivamente pp. 29-94 e 111-139.

cui si tornerà tra poco, e che si proponeva come antologia dell'horror italiano, ma non sarebbe corretto, come pure è stato fatto, liquidare le esperienze antologiche di genere come mere operazioni commerciali alla ricerca del successo di quel modello. La narrativa di genere si sviluppava da prima sulle antologie: *I delitti del Gruppo 13*, formatosi intorno ai giallisti bolognesi e al loro decano, Lorian Macchiavelli, è del 1991; *Milano giallonera. Racconti inediti della Scuola dei Duri*, organizzata da Andrea G. Pinketts del 1995; i romani Neonoir iniziano a collaborare negli anni Ottanta con l'esperienza della rivista «Foreste sommerse», 1987-1991, e pubblicano le prime antologie intitolate *Neonoir* nel 1994; l'esperienza lovecraftiana confluita nell'antologia del 1997 era iniziata nel 1994).¹⁸

Nel decennio seguente le antologie continueranno a proliferare in chiave generico-tematica, forma in cui viene pensata anche la narrativa impegnata o di denuncia, come quella sul precariato.¹⁹ Ma rispetto agli anni Novanta si assisterà a un *netto calo di esordienti presenti nelle antologie* che invece punteranno su firme note per attirare lettori, o per proporre questi ultimi a potenziali acquirenti. In modo analogo mancano i tentativi di raggruppamento e gli esordienti diventano meno centrali. Come mai? Si possono identificare diverse ragioni esterne, che riguardano la cultura e la società. Il mercato editoriale si stabilizza, certamente, e la divisione categoriale dello spazio romanzesco è assodata, rodada, ben funzionante. L'avvento di Internet produce canali diversi per l'esordio letterario, che non passa più dai *gatekeepers* tradizionali. Da una parte s'inverna l'utopia della *Banca degli inediti* di Datanews, archivio elettronico di tutti gli esordienti che vogliono proporsi²⁰ dall'altro l'utopia della disintermediazione non fa che amplificare il ruolo dei *gatekeepers* (perché per emergere dal *mare magnum* della Rete è necessaria una spinta molto più forte).²¹ In tale contesto l'antologia come proposta di poetica o di autori nuovi perde di importanza, e rimane semmai come vetrina per firme note, o di converso le firme note supportano le vendite dell'antologia. Infine, per il venir meno dei gruppi si potrebbe parlare di una maggiore individualità degli scrittori, in risposta all'espressivismo dilagante che vede negli individui racchiusi in bolle valoriali autonome, gelose della propria specificità. Ma va aggiunta una motivazione *interna* allo spazio letterario, cioè

¹⁸ Nel caso del Neonoir romano, ispirato alla poetica e all'insegnamento cinematografici di Dario Argento, e del Gruppo 13, le esperienze si strutturano e mantengono nel tempo: dal primo discende *Roma Noir*, festival che prosegue per tutti gli anni Zero; dal secondo una serie di antologie che ottengono buon successo (*Giallo nero mistero*, 1995; *delitti sotto l'albero*, 1999; *Capodanno nero*). In altri casi invece le aggregazioni sono più estemporanee e momentanee, come proprio dimostra il caso dei Cannibali.

¹⁹ MONICA JANSEN, INGE LANSLOTS, *Ten Years of Gioventù cannibale: Reflections on the Anthology as a Vehicle for Literary Change*, in GILLIAN ANIA, ANN HALLAMORE CAESAR (a cura di), *Trends in Contemporary Italian Narrative, 1980-2007*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2009, pp. 114-135.

²⁰ CLAUDIO FAUSTI, *Alla ricerca di un immaginario estremista*, in "FORESTE SOMMERSE" (a cura di), *Giorni violenti. Racconti e visioni neonoir*, Datanews, Roma 1995, pp. 7-12.

²¹ Vd. LUCA PARESCHI, *La selezione degli inediti di narrativa nel campo editoriale contemporaneo*, cit.

che proprio negli anni Zero si stabilizza una *koinè* letteraria, una “lingua” narrativa comune, entro la quale gli scrittori si riconoscono rendendo superfluo dover protestare la propria letterarietà in altro modo, come aderendo a gruppi o antologie.²²

Lo scrittore, dunque, per farsi riconoscere come tale, si potrà avvalere tanto del ricorso a una lingua comune quanto alle strutture del genere, che è meno caratterizzante di un gruppo delimitato, ma comunque capace di offrire al pubblico un quadro di riferimento per collocare la figura autoriale.

2. LO SPAZIO ROMANZESCO E IL RUOLO DEI GENERI

Infatti proprio negli anni Novanta si consolida la centralità del genere (romanzesco), che sarà la bussola per orientarsi nello spazio del romanzo. Nella metafora che considera quest'ultimo un territorio, i generi ne sono le divisioni amministrative di medio livello, diciamo le regioni. In confronto, la natura caotica dello spazio romanzesco degli anni Ottanta, caratterizzato da una enorme varietà stilistico-formale – le metafore più usate per descriverla sono quelle appartenenti al campo semantico del frammentario o del labirintico –, mancava di queste divisioni, come se ci si fosse trovati davanti a un'estrema devolution: o i singoli comuni – i singoli romanzi, i singoli autori – o lo stato-nazione del romanzo. Invece il decennio seguente si caratterizza per una divisione in regioni abbastanza facilmente individuabili. La stessa critica ha spesso ragionato in questi termini, in termini di generi o macroaree, anziché tentare sguardi complessivi (tolti i tentativi militanti effettuati in diretta o quasi, nel corso del decennio stesso), il che mi pare sottolinei la funzionalità dei generi per parlare di questo periodo. Mi sembra che le principali aree generiche siano sei: la letteratura giovanile; l'area pulp/cannibale; ciò che chiamerò *High postmodernism*; i sottogeneri romanzeschi di derivazione paraletteraria (fantascienza, giallo, ecc.); la narrativa a bassa finzionalità (non fiction e autofiction); il romanzo storico. L'ultima categoria è utilizzata perlopiù da scrittori che esordiscono nel decennio precedente (con un paio di eccezioni), dunque non pertiene alla presente trattazione.

In generale, queste regioni corrispondono ad altrettanti generi romanzeschi, alcuni ben codificati (il giallo, la fantascienza, il romanzo storico), altri che *si codificano nel corso del decennio*: la letteratura giovanile, quella pulp/cannibale, l'*High postmodernism*, la bassa finzionalità. Sono forme che hanno antecedenti tra gli anni Sessanta e gli Ottanta ma che ora vengono riconosciute come generi, anzitutto entro quello che Jean-Marie Schaeffer chiamerebbe un regime letterario (inerente cioè al modo in cui il pubblico recepisce le opere in quanto appartenenti a un genere), ma anche in un regime autoriale che chiamerei *implicito*, dato che molti autori scrivono, pur non identificando apertamente il genere come tale, rispettando determinate *contraintes* e specificità generiche – quelle che ancora

²² CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 17-18, 193-206.

Schaeffer chiama convenzioni costituenti, che *definiscono* un dato genere, regolatrici, perché *stabiliscono un set di regole da seguire*, e di tradizione, ossia basate sugli antecedenti.²³ Queste nuove codificazioni indicano la produttività e dunque l'attualità del genere come categoria di fondo dello spazio letterario, produttività che si protrae nel primo ventennio degli anni Zero (quando si definiscono narrativa sul precariato, campus novels, biofiction, ecc.).

Due fenomeni sono interessanti in questo quadro: *l'intersezione tra generi* in una medesima opera e *il passaggio* dall'uno all'altro genere tra un'opera e l'altra dello stesso autore. Per la prima questione i generi vengono trattati come «moduli narrativi componibili»²⁴ o codici, da mischiare tra loro ove necessario. Avremo allora romanzi esistenziali o d'amore inclusi in narrative giovanili (*Tutti giù per terra*, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*); documentazione storica o inchieste nel giallo (*Carta bianca*, la serie dell'Alligatore); televisione cronaca pubblicità nell'horror (*Una strana forma di anestesia chiamata morte*), horror o giallo per il racconto di matrice autobiografica (*Tu, sanguinosa infanzia*, *Il gioco dei regni*).²⁵ Rispetto alla situazione degli anni Ottanta descritta da Ceserani (e anche Tani), però, per la maggior parte gli inserti poligenerici avvengono entro una specifica dominante di genere. Mentre ad esempio *Il nome della rosa* era sia romanzo storico sia giallo, la maggior parte dei testi del decennio si presenta come appartenente a un genere. I generi recuperati ora, infatti, non sono solo generi *letterari*, ma anche se non soprattutto *discorsivi* (autobiografia, reportage ecc.) e certo spesso appartenenti ad altri media (cinema, musica, televisione): è la commistione orizzontale che caratterizzerà la narrativa del periodo e quella a seguire (vd. § 3.2). Si potrebbe parlare, ancora con Ceserani, di *modalizzazione* di generi, ma la questione richiederebbe un saggio a parte.

Il secondo aspetto è altrettanto interessante. Molti autori trasmigrano dall'uno all'altro genere: Giallazzo propriamente “cannibale” con l'esordio *Una particolare forma di anestesia* approda al postmodernismo con *Cargo* e poi torna verso l'ipermediatizzazione con la trama fumettistica di *Il mondo è posteggiato in discesa*; Scarpa abbandona il comico-grottesco di *Occhi sulla graticola* e *Amore©*; Mari pur rimanendo coerente a se stesso abbandona i *pastiche* degli inizi e si dedica alla scrittura più latamente autobiografica, Ballestra passa a una scrittura perlopiù non finzionale con punte nel romanzo storico, ecc. Ciò riconferma che i generi sono serbatoi di codici ai quali attingere secondo necessità conformemente a una commistione orizzontale tipica del decennio, ma entrambi i fenomeni (generi come codici *prêt à porter*, compresi i generi discorsivi; passaggio da un genere all'altro) indicano anche una funzione conoscitiva del genere: ogni genere accede a una peculiare visione della realtà

²³ Cfr. JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche, Parma 1992 (ed. or. Seuil, Paris 1989).

²⁴ REMO CESERANI, *Il romanzo sui pattini*, Transeuropa, Massa 1990, p. 93.

²⁵ SILVIA GREATTI, *La scrittura di frontiera: autobiografia e altro ne “Il gioco dei regni” di Clara Sereni*, «Studi novecenteschi», XXXVI, 78, luglio-dicembre 2009, pp. 395-418.

e a seconda di cosa si vuole dire, si sceglie il discorso più pertinente.

Certo bisogna ricordare che i generi sono nicchie merceologiche, per cui la loro pervasività è un ulteriore segno della compiuta modernizzazione del sistema editorial-letterario;²⁶ con essi però si soddisfano le esigenze di un pubblico più stratificato, che probabilmente ha meno tempo da dedicare alla lettura e che ha bisogno di indicazioni chiare sul contenuto e anche su *come leggere i testi*. Perché i generi funzionano non solo come serbatoi di temi e motivi condivisi, ma anche come «quadri concettuali»²⁷ (i cognitivisti oggi parlerebbero di *script*), «istituzioni discorsive»,²⁸ ossia dispositivi di enunciazione o generi del discorso che, foucaultianamente, producono e sono prodotti da modalità specifiche di conoscenza. Le precomprensioni della realtà che i generi del discorso introiettano consentono di farvi riferimento senza esplicitarli, e allo stesso tempo funzionano come tentativo «di astrazione, [...] di classificare lo spazio» esperienziale.²⁹ In tal modo, semplificando e stilizzando la percezione della realtà (privilegiando un aspetto o l'altro di questa) permettono al testo di mediare «problemi altrimenti insolubili».³⁰

Quindi: generi – non solo letterari, ma più in generale discorsivi – come categorie (anche) commerciali che orientano il pubblico, e come sistemi semiotici (codici) da riutilizzare e integrare tra loro, all'interno di un più ampio ricorso a discorsi non letterari o non scritti (cinema, musica, televisione), anche in funzione di una più facile comunicazione di contenuti tra autore e pubblico. Vediamoli più da vicino.

2.1 LA LETTERATURA GIOVANILE

L'area della letteratura giovanile era venuta alla ribalta sul finire degli anni Settanta (grazie a *Boccalone*, *Porci con le ali* e soprattutto *Altri libertini*) in relazione al movimento del Settantasette, che aveva messo sotto i riflettori una comunità giovanile meno comprensibile in base agli schemi interpretativi utilizzati per la generazione del Sessantotto. L'interesse per i giovani e il loro modo di pensare, il loro sistema di valori ecc., permane per tutti i primi anni Ottanta e anche in seguito (*Per dove parte questo treno allegro*, *Gli sdraiati* ecc., nonché molti racconti delle antologie *Under 25*) ma più in sordina. L'esplosione avviene nei primi anni Novanta: con *La guerra degli Antò* di Silvia Ballestra (1991), *In principio erano le mutande* di Rossana Campo (1992), *Tutti giù per terra* di Giuseppe Culicchia (1993), finché il fenomeno viene consacrato dal successo di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Enrico Brizzi (1994).

Dal punto di vista formale questa produzione è legata alle scritture «selvagge» del Settantasette, e risente di una vena sperimentale nella versione mediata dal capostipite

²⁶ Cfr. nota 10.

²⁷ MICHAEL MCKEON, *The Origins of English Novel*, The Johns Hopkins UP, Baltimore 1985, p. 20.

²⁸ DOMINIQUE MAINGUENAU, *Discours et analyse du discours*, Armand Colin, Paris 2021, p. 38.

²⁹ EMILIANO ILARDI, *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Meltemi, Roma 2005, p. 32.

³⁰ *Ibidem*.

(spirituale, almeno) Tondelli (evidentissima in Brizzi). Gergo, frasi frante, paratassi e tanti riferimenti intermediali (film, programmi tv, star, figure di culto, a partire dall'Iguana che dà il titolo al primo libro di Ballestra; tantissima musica),³¹ mirando a descrivere la situazione giovanile dall'interno con un'attenzione particolare per il pop che con questa generazione diventa un modo per *creare identità* e non *descrivere sociologicamente*. E identitaria è la cifra di queste scritture, sin dal radicamento geografico, spesso anche linguistico (alternando gli autori usi regionali dell'italiano e gergo):³² la Bologna di Brizzi e quella dei fuorisiede di Ballestra; la Milano di Rossana Campo; la Torino di Culicchia eccetera. Ma l'identità non vuole mai farsi indagine generazionale («Volevate eh farvi un giro sul pianeta giovani?», rimbrotta i suoi lettori l'ironica narratrice di *La guerra degli Antò*)³³ come accadeva nei modelli individuati da Massimo Arcangeli³⁴ – da *Cani sciolti* di Paris (1973) a *Boccalone* (1978) e ancor più *Porci con le ali* (1976, scritto da Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice e non dai due adolescenti Rocco e Antonia: segno che la generalizzazione sovraperonale richiede una certa distanza). Ora (e così già Tondelli, almeno in parte) si privilegiano identità private, soggettive, individuali.³⁵

Questi testi anticipano piuttosto l'interesse verso marchi, oggetti di consumo, media – pertanto: il pop –. L'impressione di essere davanti a una scrittura generazionale dipende proprio da quest'ultimo: musica,³⁶ marche e media accomunano trasversalmente una generazione, mentre il pop diventa a sua volta fattore identitario. Quindi: pop, e per le scritture giovanili soprattutto musica pop. Brizzi parla apertamente di «scrittura rock», legandosi alla scrittura «emozionale» che propugnava Tondelli. Ma appunto è l'immaginario pop a dominare, cantanti (che appaiono in due titoli: *Compleanno dell'Iguana*, dove l'Iguana è Iggy Pop; e *Jack Frusciante*, storpiatura del chitarrista dei *Red Hot Chili Peppers* John Frusciante, che come si legge nel romanzo lascia il gruppo, appunto), film hollywoodiani o *cult*, cartoni, fumetti, tutto l'armamentario insomma.

³¹ Cfr. ELISABETTA MONDELLO, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta*, il Saggiatore, Milano 2007, pp. 51-52 e *passim*. Sull'argomento vd. inoltre almeno EAD., *L'età difficile. Immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Giulio Perrone, Roma 2016; GIOVANNI RONCHINI, *Il cammino degli "under 25". Percorsi della narrativa italiana negli anni Novanta*, Guaraldi, Rimini 1999; MASSIMO ARCANGELI, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Carocci, Roma 2007; ROBERTO CARNERO, *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*, Bruno Mondadori, Milano 2010.

³² Rarissimo, invece, il dialetto: forse per ragioni anagrafiche, essendo gli autori nati durante la transizione dal dialetto all'italiano come lingua madre (e Ballestra, proveniente da una regione come l'Abruzzo dove persiste il dialetto, lo utilizza più spesso d'altri), forse per distinguersi con le scritture strapaesane o neorealiste.

³³ SILVIA BALLESTRA, *La guerra degli Antò*, Transeuropa, Massa 1992, p. 171.

³⁴ MASSIMO ARCANGELI, *Giovani scrittori, scritture giovani*, cit., pp. 23-28.

³⁵ «Respingo il ruolo del portavoce. La mia, quella che racconto, è un'individualità», dice Brizzi (FULVIO PANZIERI, *Ragazzi tutti rock, slang e letteratura*, «Avvenire», 28 luglio 1994, p. 14).

³⁶ RENATO BARILLI (*È arrivata la terza ondata*, Marsilio, Venezia 2000, p. 81) parla di «audio-sfera».

Sono elementi evidentissimi in tutta la narrativa giovanile, con punte di parossismo come il momento in cui «il vecchio Alex», protagonista di *Jack Frusciante*, va per la prima volta a casa dell'amico Martino e osserva la distanza tra la propria famiglia piccolo-borghese e quella, ben più ricca, dell'amico: «L'arredo del luogo appariva paurosamente simile alla casa della donna che il protagonista ultravivace di *Arancia meccanica* sprangava a morte servendosi del solito cazzo in ceramica: Quadri Antichissimi, Fucili da Caccia Arazzi, la Kollezione Kompleta dei Piatti Blu di Danimarca...». Notare le maiuscole di rispetto, e l'accumulo di oggetti – gli unici identificati sono «i piatti blu» Bing & Grøndahl, un *brand* anche se non si conosce il brand (mentre i quadri, gli arazzi, i fucili, richiedono per essere riconosciuti una *expertise* che il protagonista non ha). La stanza di Martino è piena di oggetti culturali e qui Alex si raccapezza un po' di più. Ciò che emerge è anzitutto la *pienezza*, l'abbondanza (merceologica), paragonata non a caso all'accumulo che si troverebbe in qualche pubblicità: «Piena zeppa di cose come in quella cavolo di pubblicità delle timberland». Al posto dei libri (solo i *Fratelli Karamazov* e i *Quarantanove racconti*), riviste di cinema e di moda («Max» e «Ciak») e soprattutto una collezione di videocassette che «toglieva il fiato». Vi si trovano

tutto Allen, tutto Scorsese, tutto Coppola, tutto Kubrick, tutto l'ultimo Verhoeven, tutto Malle; Kurosawa, il leggendario Aki Kaurismaki, Oliver Stone, Il gigante, Gioventù bruciata, La valle dell'Eden [...]. Martino l'aveva accolto in vestaglia, una sciccheria a scacchi buttata sopra un pigiama di qualche tessuto speciale che il vecchio Alex non aveva inquadrato con esattezza, essendo abituato al denim normale normale dei jeans e al cotone pakistano delle magliette punkeggianti della linea Rock and roll stars: play it loud, wear it proud.³⁷

I film d'essai perlopiù di moda («il leggendario Aki Kaurismaki» ottiene ampio successo con *Leningard Cowboys Go America* del 1989) accanto ai Blockbuster con – comunque – pretese di denuncia se non intellettuali (Verhoeven, Stone...). Alex non conosce «la metà» dei film che possiede Martino (e la cultura prevede possesso, dunque potere d'acquisto), ma di molti ha almeno sentito parlare, riconosce «Max» (rivista per uomini) e «Ciak» (cultura cinematografica massificata). Il pop è conosciuto, anche solo per sentito dire. La descrizione si chiude sulla distanza tra i vestiti raffinati di Martino e quelli di Alex e termina con lo slogan della marca di magliette di quest'ultimo («play it loud, wear it proud»). E il *mediascape* in cui i personaggi sono immersi ovviamente definisce anche il loro immaginario. Quando uno dei protagonisti, Antò Lu Zorru, che era scappato all'estero davanti alla cartolina di arruolamento dall'Esercito, scopre attraverso la trasmissione *Chi l'ha visto?* che si trattava di uno scherzo, si trova ricacciato nell'ordinarietà di una esistenza senza scopo come quella degli altri tre Antò, sente un vuoto improvviso. E la sua fantasia, lo si vede, è infarcita di immaginario mediatico, di clichés:

³⁷ ENRICO BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Transeuropa, Massa 1994, p. 38.

Adesso anche lo spirito da Agente Segreto, tutti i cascami del noir francese anni Quaranta in cui si era ostinatamente involtolato, si staccano dal suo viso come povere pezze bagnate; assurdi, inutili stracci con i quali aveva goffamente tentato di conferire un alone leggendario alla vicenda. Certo, Anto Lu Zorru è salvo, [...] tuttavia, veder sminuito – peggio, perculeggiato – il proprio ruolo di combattente [...] antiamericano [...] gli strazia il petto peggio d'una baionetta avvelenata.³⁸

Ancor più dell'uso dell'italiano regionale, di dialettismi e gerghi, colpisce l'accumulo d'immagini che sembrano tratte da film d'azione o *thriller* politici, oltre che – citati metonimicamente, per indicare l'atmosfera che creano – dai noir. L'identità si fonda su questi elementi massificati, che possono essere solo nominati, ottenendo l'effetto desiderato (esempio di tendenza all'immediatezza e all'olografia: cfr. § 3). In Ballestra queste reminiscenze culturali attraverso cui i protagonisti spesso si osservano e definiscono sono trattate con ironia, segnalando dunque l'ambiguità del fenomeno: ricerca di una identità, ma tramite un immaginario di massa. La rivolta degli Antò, la loro opposizione allo stato di cose, passa per una interiorizzazione di quello stesso stato di cose, che è il linguaggio attraverso cui si pensano, e pensano sé stessi nel mondo. Il che non impedisce uno spazio di rivolta, ma sicuramente getta un'ombra sulla esibita alterità al “sistema” dei protagonisti. C'è una dialettica tra soggettività e massa, tra autenticità e serialità che invece manca in altre opere, dove tra le due posture non si avverte una contraddizione, come ad esempio in *Jack Frusciante*, in molti passaggi dei romanzi “giovanili” di Rossana Campo, anche in *Tutti giù per terra* di Giuseppe Culicchia ecc.

2.2 PULP E CANNIBALI

La seconda metà della contraddizione, ossia il tentativo di statuire un'identità impossibile perché integralmente collettivizzata nel flusso mediatico del villaggio globale, è ciò che emerge negli scrittori dell'estremo, pulp e/o cannibali – qui vedremo che la tensione è tra il ricorso all'estremo della violenza come segno d'una unicità irriducibile, e la totale dispersività nei modi narrativi dei media di massa. Parto dai cannibali per arrivare al pulp, cercando di mostrare la contiguità tra i due.³⁹

Come noto si parla di “cannibali” per via dell'antologia einaudiana curata da Daniele Brolli, *Gioventù cannibale* (1996), che si presentava come un' *Antologia dell'horror estremo*. Di qui l'etichetta viene utilizzata per aggregarvi opere e autori che pur non facendo parte dell'antologia risuonavano con le direttrici tematico-stilistiche di questa (emblematico il caso di Tiziano Scarpa con *Occhi sulla graticola* e i racconti di *Amore©*): eccesso stilistico,

³⁸ SILVIA BALLESTRA, *La guerra degli Antò*, cit., p. 166.

³⁹ Su quest'area vd. MARINO SINIBALDI, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli, Roma 1997; FULVIO PEZZAROSSA, *C'era una volta il Pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, CLUEB, Bologna 1999; STEFANIA LUCAMANTE (a cura di), *Italian Pulp Fiction: The New Narrative of the “Giovani Cannibali” Writers*, Associated UP, London 2001; ELISABETTA MONDELLO, *In principio fu Tondelli*, cit.

sovrabbondanza di riferimenti mediatici, insistenza sulla corporeità e/o sulla violenza come espressione di questa corporeità, immaginario altrettanto eccessivo che risuona con quello di Quentin Tarantino e in particolare di *Pulp Fiction* (1994), ricorso a generi privi di blasone (come l'horror), tentativo di svecchiamento del letterario tramite (ancora) l'eccesso o l'inserimento di porzioni d'immaginario basse o degradate, o pop, che fanno parte del quotidiano e non più attraverso la novità assoluta (dunque non il *Make it new!* di Ezra Pound). Da questo punto di vista il gruppo romano del pulp, che tecnicamente nasce in contrasto con i cannibali (tacciati di falsa coscienza, contro la "vera" natura alternativa del pulp) non è poi diverso da quello cannibale.

L'associazione tra pulp e cannibali è facilitata dalla constatazione che il riferimento all'horror dichiarato in *Gioventù cannibale* viene disatteso da pressoché tutti gli autori coinvolti: si parla di violenze efferate, certo, ma spesso manca del tutto qualsivoglia struttura tipica dell'horror: il sovrannaturale, anzitutto, il riferimento a creature mostruose (Frankenstein, Dracula, per fare alcuni esempi) o demoniche, il ricorso al *topos* della fine del mondo (*La notte dei morti viventi*), e semmai si avvicinano all'horror-thriller di *Psycho* o a certi film di Dario Argento (*Suspiria*), ma con una vena più propria degli *slasher* (nei quali è proprio il delitto efferato al centro: *Non aprite quella porta*, ad esempio). Anche nelle prove successive molti autori pulp e cannibali s'ispireranno più a questo immaginario: Elena Stancanelli in *Benzina* riscrive *Thelma & Louise* in chiave romana, la crudezza di certi protagonisti di Gializzo o del primo Ammaniti ricorda quella dei protagonisti di *Natural Born Killers*, su su fino all'Ellis di *American Psycho* che è piuttosto esplicitamente richiamato, tra gli altri, da Isabella Santacroce.⁴⁰ Immaginario mediatico e violenza, dunque, due poli di questa area. In Santacroce la violenza sulle giovani protagoniste della trilogia *Fluo*, *Destroy*, *Luminal* si accompagna a ambientazioni internazionali, non luoghi (così viene caratterizzata anche la Riccione dove è ambientato il primo volume) che ricordano quelli attraversati dai protagonisti di tanti film o sceneggiati televisivi.

In Nove troviamo due violenze a confronto: quella esacerbata dell'osceno, dell'abiezione morale dei delitti irragionevoli perché con moventi talmente ridicoli da essere senza movente, delle psicosi diffuse dei suoi protagonisti; quella operata dai mass media che instillano bisogni ma ancora più inculcano sistemi valoriali distorti, inquinando l'immaginario e deformando i rapporti sociali che si modellano su quelli stereotipati delle trasmissioni televisive, e occultando la trasformazione delle persone stesse in merci grazie alla falsa coscienza (così in *Puerto Plata market* il protagonista va, di fatto, in Repubblica Dominicana per comprare una moglie, senza rendersi conto di cosa stia davvero facendo).⁴¹ Al centro del testo è proprio l'immaginario mediatico, coi clichés televisivi o

⁴⁰ Manca a tutt'oggi una disamina dell'influenza di Ellis su questa narrativa, che a una prima occhiata sembra piuttosto pervasiva.

⁴¹ Non così diversa, da questo punto di vista, la riflessione di Walter Siti in *Troppi paradisi* sulla realtà depotenziata dei talk show e dei reality, anche se appunto lì c'è ampio spazio saggistico, qui c'è

cinematografici, producendo un effetto in primo luogo straniante: attraverso lo stile si esacerba la presenza di un filtro distorto tra narrato e narrazione, e così si fa osservare un aspetto che tutti viviamo senza percepirlo (l'influenza dei mass media e della televisione in particolare). Questa doppia natura costituisce una paradossale identità senza identità, come spiega Nove:

Il mio scopo dichiarato era appunto quello di riportare il ritmo dello zapping in letteratura, scrivere televisivamente, ciò che è breve, veloce, spezzato. È stato un misto di scelta letteraria e di... come dire... gratificante comodità, perché così si vive e così si parla.⁴²

«Così si parla» – e si pensa: i modi di dire ripresi dalla televisione che puntellano i suoi racconti sono «vuoti però significativi, drammaticamente efficaci» a descrivere un panorama che è il nostro, che è quello dell'Italia degli anni Novanta e allo stesso tempo mette in luce l'artificialità di questo panorama, la virtualità del reale insomma, un cortocircuito che colpisce anche le tragedie oramai mediatizzate, come quella di Vermicino.

«È forse la cosa più importante, avere qualcosa da ricordare come Vermicino».⁴³ È l'appartenenza all'evento mediatico che fornisce stabilità all'Io, è lo sguardo altrui insomma, mediato dalla televisione, che stabilisce il soggetto. È, come dice il narratore, «qualcosa di solido», addirittura «la storia». Rispetto alla forza mitopoietica dello stesso episodio quando a narrarlo è Giuseppe Genna in *Dies irae*, qui Vermicino viene visto sì come matrice o allegoria di un modo di essere divenuto comune, ma anche depotenziato nel suo essere un numero tra i molti del circo mediatico. E come tale il narratore stesso lo percepisce: «Vermicino era un programma davvero spontaneo. Non come certi programmi di adesso, ad esempio *Perdonami* di Mengacci, dove è già successo che hanno ammazzato veramente, ma non era come a V».⁴⁴ La chiusa sulla parola interrotta mima lo zapping di chi cambia canale, e sottolinea come per il narratore non ci sia distacco riflessivo. Vermicino, per lui, non è la televisione che mangia la realtà, il paragone con un programma antenato dei moderni talk show non è né sminuente la tragedia né volutamente polemico, è un paragone solo *constativo*, che prende atto che la realtà è solo quella televisiva e tra una edizione straordinaria o un talk non c'è soluzione di continuità.

I personaggi di Nove non riescono a capire cosa non vada, come un narcisista o un

la descrizione dall'interno (l'omodiegesi è la voce più usata dalle scritture pulp) senza spazio per un narratore giudicante e consapevole che indirizzi la lettura e rivesta il male d'una impalcatura moralistica. Appunto l'esagerazione delle situazioni fino alla caricatura splatter o gore serve allo straniamento e alla conseguente riflessione che si vogliono indurre nel lettore. Come spesso accade, penso anche a Ellis o a Houellebecq, i più esagitati scrittori della malvagità e del degrado non sono semplici voyeurs, ma i più accaniti moralisti (questa ultima riflessione è nata dai numerosi confronti con Federica Barboni, per i quali la ringrazio).

⁴² CLAUDIA BONADONNA, *Now Generation. Aldo Nove*, «Pulp» 2, 1996, p. 28.

⁴³ ALDO NOVE, *Superwoobinda*, Einaudi, Torino 2006, p. 46.

⁴⁴ *Ibidem*.

borderline che non capisce perché qualcuno se la prende con lui per le azioni sbagliate che ha compiuto. Chi provasse a dirgli: mi hai ferito, ti sei comportato male, si troverebbe davanti a meccanismi di difesa primaria che estroflettono il senso di colpa e lo proiettano sull'altro impedendo una validazione empatica: se mi dici che sono stato cattivo può essere solo per farmi male ferirmi torturarmi dato che la possibilità di commettere azioni sbagliate senza essere malvagio non si dà; il male può solo essere nascosto negato proiettato appunto, perché altrimenti occuperebbe tutta la scena. In modo analogo, se mi dici che Vermicino non è un talk, stai spostando l'attenzione in una zona cieca, uno scotoma della mia esistenza. Nove rivela la sua capacità nell'ironia impassibile che si crea nella distanza tra il pensiero valoriale distorto, al limite (borderline) dello psicotico, di chi ormai è piombato in quel mondo e chi (il lettore, si spera) da fuori ancora è capace di un esame di realtà.

2.3 HIGH POSTMODERNISM

Il recupero dell'immaginario pop, di massa, caratterizza anche l'esordio di diversi autori che per molti versi riprendono la grande narrativa postmodernista americana, quella che – in analogia con la produzione modernista “alta” – potremmo chiamare dell'*High Postmodernism*: i romanzi degli anni Ottanta di Don DeLillo (*Libra*, *Rumore bianco*, *I nomi*) e Philip Roth (la quadrilogia pseudo-autobiografica che inizia con *La controvita* e procede fino a *Patrimonio*; la constatazione che l'ideale modernista è terminato di *Zuckerman Bound*); Thomas Pynchon e, più in basso, James Ellroy (caro anche all'area della narrativa “di genere”) compiono operazioni per certi versi simili a quelle di autori italiani degli anni Novanta: Michele Mari che programmaticamente mischia cultura alta e popolare; la memoria letteraria che infesta il protagonista di *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj* (ancora più apertamente legato a certi stilemi postmodernisti, a partire dal peso dell'immaginario mediatico e dalla indistinzione di immaginario e realtà, sarà il successivo *Occidente per principianti*, 2004), i miti della cultura di massa che attraversano le opere di Tommaso Pincio... Il cambiamento di sguardo sul postmodernismo è sottolineato anche da un elemento editoriale: a partire dai primi anni Novanta gli *High postmodernists* americani passano ai grandi editori: Ellis, dopo essere stato introdotto da Pironti, con *American Psycho* approda a Bompiani e successivamente a Einaudi; DeLillo da Pironti (*Rumore bianco*, *Libra*, *I nomi*, *Running Dog*, *Giocatori*) e Leonardo (*Mao II*) con un passaggio al Saggiatore (*Great Jones Street*) arriva a Einaudi con *Underworld*; Roth passa a Einaudi con la trilogia americana.

Rispetto all'area pulp/cannibale, quella di cui si parla ora è più attenta a utilizzare l'immaginario pop al secondo grado (tutto Pincio, Lagioia, la Pia Pera di *Diario di Lo* che riscrive *Lolita* dal punto di vista di quest'ultima; *Venite venite B52* di Veronesi; *Cargo* di Galiazzo, *La cartoonizzazione dell'Occidente* di Giulio Milani), o lo mette in aperta tensione con la cultura alta (Lagioia, Mari, Canobbio con *Traslochi* che si rifà all'ultimo

Calvino...). Se è vero che anche le letterature giovanile e pulp utilizzavano massicciamente la cultura *highbrow*⁴⁵ questa funzionava più come blasono legittimante, come dire: “L’autore di questo romanzo non è uno sprovveduto”. A dispetto di molte interpretazioni critiche e anche dell’autocommento autoriale, credo rientri nell’*High postmodernism* anche uno scrittore vocalmente anti-postmodernista come Antonio Moresco che ovviamente reinterpreta a modo proprio i fondamenti della cultura in cui, comunque, è immerso: con *Gli esordi*, raccolta molto acida di rifiuti editoriali e critici, Moresco inizia a costruire la sua figura autoriale — l’escluso, il genio incompreso, con un’alternanza narcisistica di vittimismo e grandiosità. Tale figura prenderà piede poi nel suo primo romanzo, *Gli esordi* (1998), segnalando una destrutturazione del confine reale-finzionale e inoltre accumulando riferimenti alla cultura alta della quale si evidenzia l’impossibilità di sopravvivenza nell’oggi.

L’*High postmodernism* italiano, come il suo omologo anglosassone, recupera la tradizione letteraria in un’ottica strutturalmente, e spesso come dichiarazione di poetica, in contiguità tra le due culture — tradizionale e pop —. Così evidentemente in Michele Mari, sin dall’esordio con *Di bestia in bestia*, dove le reminiscenze del racconto fantastico ottocentesco si fondono con situazioni tra il thriller e l’horror, e ancor più in *Io venìa pien d’angoscia a rimirarti*, con la memoria leopardiana intersecata con l’horror anni Cinquanta di lupi mannari, e poi con maggior forza nella produzione dei tardi anni Novanta di *Tu, sanguinosa infanzia*. Con la classica struttura antitetica (caos e cosmo, razionale e irrazionale, apollineo e dionisiaco ecc.) della sua narrativa, il soggetto del racconto si tende tra un sostrato culturale di massa — i romanzi di fantascienza, la musica rock, ecc. — e le tendenze più elitistiche dell’uomo di cultura, ma questa tensione non si configura come un’opposizione tra io giovane e io adulto ma semmai come ulteriore configurazione del divario tra istanza razionale, superegotica, e irrazionale, pulsionale, tra vitalità (bestiale) e sterilità (intellettuale), anche.

In *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj*, esordio di Nicola Lagioia, due relazioni fantasmatiche attraversano il romanzo: quella con l’ex fidanzata Giulia, che vorrebbe tornare con il protagonista e gli chiede di andarla a prendere in stazione; quella con Tolstoj, trasferitosi nella Roma contemporanea e in procinto di scrivere un altro romanzo (ne dà diverse descrizioni, ognuna simile a romanzi celebri appartenenti al lungo modernismo⁴⁶ che va dalla seconda metà dell’Ottocento al Novecento, con significativa esclusione dello sperimentalismo più recente). Ma nonostante i numerosi tentativi il protagonista non

⁴⁵ Le scritture giovanili «Sembrano quasi soffrire di una coazione alla nota bibliografica da tesi di laurea o da tema scolastico: citano sempre i loro autori, seguendo il modello del “vecchio Alex” di Brizzi che infarcisce le pagine di richiami a Cummings, Baudelaire, Stephen King, Caulfield, al “vecchio Burgess” e alla “vecchia Jane”» (ELISABETTA MONDELLO, *In principio fu Tondelli*, cit., p. 22).

⁴⁶ L’idea di una lunga fase di transizione verso il Modernismo è di GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011 e di PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell’insignificante*, Artemide, Roma 2016.

riuscirà mai a raggiungere Giulia, Tolstoj non riuscirà mai a riscrivere *Guerra e pace* in chiave modernista, eliminando come vorrebbe i nuclei della trama, Vronskij e gli altri, e lasciando solo inserti tutti slegati in una sorta di *cut-up*.

Sembra che entrambi, fidanzata e autore, siano prodotti allucinatori dovuti alla dipendenza da eroina del protagonista e dal suo tentativo di disintossicarsi. E il passato è un'intossicazione, appunto, il romanzo ottocentesco, di trama, è impossibile (bisogna «sbarazzarsi di Tolstoj», appunto) e l'innovazione non è più valore in sé (come era nel canone del proibito adorniano). L'immaginario del protagonista è infestato dai modelli artistico-letterari sperimentali (Miller, Breton, Cage, Duchamp, e significativamente il più "moderno" degli ottocenteschi, Stendhal)⁴⁷ che risultano però inutili. La tradizione non può essere dialetticamente superata, e dunque non può nemmeno permanere come negazione, a differenza di quanto accadeva in quella fase di modernizzazione incompleta che fu il Modernismo.⁴⁸ Si può solo tenere lì come un ritratto di famiglia appeso alla parete, sapendo che incombe su di noi, sulle nostre parole, come appunto il fantasma di Tolstoj. Il libro si apriva con un riferimento all'istanza creativa della memoria, la madeleine di Proust, e però nello «spettacolo» (si noti il termine, indice di teatralità, pubblicità di quello che dovrebbe essere un evento privato) del gustarla «finalmente non c'è nulla a cui possa rimandare tranne a se stesso. [...] Nessuna felicità che non derivi dal *qui e ora*».⁴⁹

Al di là delle evidenti divergenze di stile, così anche in Tommaso Pincio. Nella sua scrittura si nota «una vasta area, anzi meglio una "Zona", in cui ogni cosa, dalla Fallingwater House di Frank Lloyd Wright ai numerosi esemplari di sesso femminile, è portata alla sparizione, e dove il tasso di mimetismo in rapporto ai *realia* tende invariabilmente a zero».⁵⁰ A dominare è l'immaginario culturale, spesso posto al centro della scena, in particolare in *Lo spazio sfinito* (2000), dove personaggi celebri della controcultura anni Sessanta, costante punto di riferimento di Pincio, sono i protagonisti; ma si pensi anche al Kurt Cobain continuamente evocato in *Un amore dell'altro mondo* (2002). Pure, a confermare il senso d'irrealtà sono le biografie e le azioni dei personaggi stessi, che non corrispondono minimamente a quelle attuali: finzione costruita su finzioni, sull'immaginario culturale avantpop, quella di Pincio è senza dubbio una «iperfinzione»⁵¹ che (non

⁴⁷ Sulla modernità di Stendhal vd. FEDERICO BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, pp. 175-187.

⁴⁸ Cfr. FREDRIC JAMESON, *Una modernità singolare*, Le Monnier, Firenze 2004 (ed. or. Verso, London-New York 2002).

⁴⁹ NICOLA LAGIOIA, *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj*, Minimum Fax, Roma 2001, p. 92.

⁵⁰ FILIPPO PENNACCHIO, *Tommaso Pincio, "Cinacittà"*, in PAOLO GIOVANNETTI (a cura di), *Raccontare dopo Gomorra. La recente narrativa italiana in undici opere (2007-2011)*, Unicopli, Milano 2011, p. 38.

⁵¹ Cfr. ANTONIO LORETO, *Narrazione e avvertenza. Lo sfinito nell'iperfinzione di Tommaso Pincio e l'infinito nell'autofinzione di Walter Siti*, in FABRIZIO BONDI et al. (a cura di), *2: Ricerche e riflessioni sul tema della coppia*, Pacini Fazzi, Pisa 2016, pp. 199-212.

troppo paradossalmente) nega l'autonomia dell'atto letterario "al primo grado" e lo collega allo spazio caotico del reale, dal quale cerca di fuoriuscire proprio intensificando il dato letterario (e dunque: per isolare il letterario, esso va amplificato nei suoi caratteri primari).⁵²

E proprio questa natura parassitaria della pratica della scrittura rivela la necessità di confrontarsi con quella realtà tanto rimossa. Pincio lo fa tramite lo spostamento, i dispositivi antirealistici che al prezzo (per alcuni non indifferente) di tagliare i ponti con ogni rappresentazione più o meno diretta, permette però di accedere alle strutture profonde: la soggettività dimidiata, perché attraversata lacanianamente da «linee di finzione» o perché moltiplicata (particolarmente evidente in *M.*); il distacco tra costruzione mediatica, immagine pubblica, e necessità individuali (*Un amore dell'altro mondo*); soprattutto la ripresa e lo stravolgimento di moduli narrativi pertrattati dall'industria culturale (la fantascienza di *M.*, il viaggio on the road in *Lo spazio sfinito*; la biografia delle celebrità in *Un amore dell'altro mondo...*). Pur mandando «affanculo la Storia»,⁵³ dunque, Pincio tenta di indicare, se anche non di uscirne, la coltre di messaggi, il delilliano «rumore bianco» che ci circonda, ed è forse l'autore italiano (insieme a Nove e al Lagioia di *Occidente per principianti*, nel quale però l'effetto è perturbato da un moralismo e un esplicito senso di insoddisfazione per lo stato di cose) che più si avvicina all'obiettivo postmodernista di rappresentare un mondo in cui hanno fatto il loro ingresso nuove modalità di rappresentazione. Non è un'irrealtà che punta al mistico,⁵⁴ all'ineffabilità d'una conoscenza che può darsi solo come rivelazione — poetica semmai prossima a un altro autore-masticatutto come Giuseppe Genna, che però matura nel decennio seguente. Come si legge nell'avvertenza di *La ragazza che non era lei* (2005), «la realtà non è di questo mondo». ⁵⁵ Quest'ultimo è invece lo «spazio sfinito» composto di figure di carta, irreali:

[...] tutti erano spariti, nella voragine del buio che è la stessa voragine del silenzio, dello spazio che non ha più posto perché non ce la fa più. La sfinitezza di tutte le cose. [...] la voragine di quando lo spazio è così sfinito che non c'è più un posto

⁵² «Il fatto che i personaggi siano celebri rende più palese la falsificazione, e il fatto che le vicende raccontate siano private indica che Pincio non vuole tanto distorcere la storia, la "realtà", quanto fuoriuscirne» (ivi, p. 203). Loreto insiste sulla fuoriuscita. A me interessa invece mettere in luce come per arrivare a tale fuoriuscita sia necessario intensificare i tratti finzionali, il che implicitamente sottolinea come la letteratura d'invenzione quando è "al primo grado" sia vista come invischiata in quello spazio caotico. Qui oltre alla differenza rispetto ai dogmi modernisti (e neo-modernisti, direi) si mette in luce come la vulgata di un postmodernismo ripiegato su se stesso, che vede nel linguaggio una prigionia e nella letteratura una via di fuga dalle contraddizioni del reale sia almeno in parte da correggere.

⁵³ TOMMASO PINCIO, *Lo spazio sfinito*, Fanucci, Roma 2000, pp. 67-68.

⁵⁴ Così s'interroga GIANLUIGI SIMONETTI, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, «allegoria», 57, 2007, p. 107 (confluito poi senza grandi modifiche in ID., *La letteratura circostante*, il Mulino, Bologna 2018).

⁵⁵ TOMMASO PINCIO, *La ragazza che non era lei*, Einaudi, Torino 2005, p. 2.

dove andare e tu non hai la forza nemmeno di alzare lo sguardo per vedere se ci sono mai veramente state le Stelle lassù.⁵⁶

Tutto è già accaduto; tutto è collegato, e dunque la novità è impossibile; la palingenesi è mera utopia: «Cos'è che impedisce alle cose di accadere semplicemente, di capitare e poi sparire nel dimenticatoio? Cos'è che tiene tutto legato, che rimette insieme le cose, che le fa ritornare come maledizioni incancellabili? Cos'è questa ingegneria che incastra tutto?». ⁵⁷ Allora non si tratta di rivoluzionare, ma anzitutto di comprendere i meccanismi profondi (l'immaginario collettivo, il ruolo delle merci e del mercato, ecc.), un tempo si sarebbe detto la struttura del modo di produzione contemporaneo, del nostro sistema d'esistenza.

2.4 NARRATIVA DI GENERE (E UN PO' DI ROMANZO STORICO)

Se l'*High postmodernism* tematizza il contrasto tra culture alta e di massa, l'emersione dei generi testimonia almeno in parte una rivalutazione di forme che venivano considerate strutturalmente antiletterarie, come i romanzi di genere e le scritture seriali. Si è già detto del ruolo del genere come contenitore di script che riducono il carico cognitivo. Più il dispositivo narrativo è familiare, meno impegno verrà richiesto al lettore per intuirne gli sviluppi. Di nuovo osserviamo la doppia faccia del genere, perché in tal modo non solo si libera spazio cognitivo, ma si attira la massa di lettori pigri garantendo vendite. E allo stesso tempo esponendoli a visioni del mondo, controstorie, talvolta aperte denunce. *Delectando docere*, in un certo senso — anche per questo siamo agli antipodi della letteratura alta moderna, che rifiuta i dispositivi di controllo moralistici.⁵⁸

Così si assiste al recupero dei generi meno letterari (l'*horror* che dovrebbe stare alla base dei Cannibali); oppure dei generi che pur essendo stati per decenni anti-letterari, come il giallo, sono stati oggetto di recupero e decostruzione da parte della letteratura alta (i nomi sono ovviamente Gadda, Dürrenmatt e compagnia). Ma in questo ultimo caso — come vedremo sulla scorta di Daniele Giglioli — il genere è recuperato nella sua versione più “compatta”, narrativamente più chiusa e solida, senza le aperture epistemologiche gaddiane. Per questo si può dire che anche il giallo è adesso utilizzato nella forma *meno letteraria* possibile. Esempio è il caso di Tabucchi: da gialli destrutturati (*Notturmo indiano*, *Il filo dell'orizzonte*) a gialli apparentemente più solidi (*La testa perduta di Damasceno Monteiro*).

La storia e il romanzo storico entrano negli esordienti più in forma mista, insieme ad altri generi e spesso generi popolari — così i gialli storici di Lucarelli, così nella serie para-fantascientifica di Eymerich — o come dispositivi per una narrazione dal sapore postmoderno: *Q* di Luther Blissett e il successivo *54* del medesimo collettivo, sotto il

⁵⁶ ID., *Lo spazio sfinito*, cit., pp. 143-144.

⁵⁷ ID., *M.*, Cronopio, Napoli 1999 (ed. or. Messa, Roma 1996), p. 62.

⁵⁸ Cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 133-146.

nome di Wu Ming, ad esempio. Ma – significativamente – ciò accade più verso la fine del decennio che all’inizio, segno che il romanzo storico è troppo compromesso con la narrativa *mainstream*, con la tradizione letteraria, con l’*humus* del decennio precedente dove il genere del romanzo storico era un blasone letterario utile a garantire agli autori una patente di letterarietà quando si avvicinavano a un genere, il romanzo e in specie quello “ben fatto”, che ancora era guardato con forte sospetto. Dunque per essere utilizzato richiede un periodo di decantazione.

Resta qui sottotraccia la rilevanza del comico-umoristico, più che come genere come impronta di spirito, *modo*: così in *Branchie* o in molti racconti di Nove, così in *Fonderia Italighisa*, così nei gialli di Pinketts. E utilizzato non tanto per depotenziare o semplicemente divertire, ma piuttosto come sistema di esplosione e messa in luce delle contraddizioni. Questo avviene in Stefano Benni, forse il più sottovalutato autore del decennio (insieme a Galiasso e ad Evangelisti), che mischia fantascienza, umorismo, comico e grottesco per delineare affreschi del presente tutt’altro che innocenti, o d’evasione. Il mondo devastato di *Terra!*, che poi torna sotto forma di pseudo-dittatura in *La compagnia dei Celestini*, mostra l’esaurimento dell’opzione politica su cui si era costruito l’Occidente del Dopoguerra; in *Spiriti* la denuncia dei bombardamenti selvaggi sulla Jugoslavia diventa condizione ontologica di un intero mondo in procinto di consumarsi definitivamente.

Si è già accennato al genere più diffuso del decennio, il cui successo crescerà ulteriormente in seguito, il giallo. Seguirne le evoluzioni nel dettaglio significherebbe scrivere un libro,⁵⁹ quindi mi limito a stabilire alcuni elementi interessanti ai fini della presente trattazione: la natura “ben fatta” della struttura narrativa dei gialli; l’intersezione con la narrativa documentaria; l’essenziale pessimismo di queste forme. Come si è osservato, la tendenza è verso una narrazione costruita in modo coerente, completa. Il romanzo di genere, giallo compreso, tende a costruzioni narrative “ben fatte”, aristotelicamente concluse, con parti legate e ben motivate che richiamano un andamento necessario (*tò anankaion*, con Aristotele appunto) del racconto: necessario per ragioni interne, ma anche in senso finalistico — «doveva andare così».⁶⁰ E “così” vuol dire: nel modo tragico del delitto, e anche senza conseguenze per i colpevoli. Senza giustizia poetica. I romanzi di Lucarelli, come quelli di Carlotto, mostrano un universo dominato dalla violenza e dall’interesse personale che, se esercitati dalle classi dominanti, non vengono quasi mai

⁵⁹ Nella sterminata bibliografia sul giallo rimando solo a GIUSEPPE PETRONIO, *Sulle tracce del giallo*, Gamberetti, Roma 2000; LUCA CROVI, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Marsilio, Venezia 2002; LUCA TELÒ, MARCO SANGIORGI (a cura di), *Il giallo italiano come nuovo romanzo sociale*, Longo, Ravenna 2004; ALESSANDRO PERISSINOTTO, *La società dell’indagine*, Bompiani, Milano 2008; MARCO AMICI, *La narrativa a tema criminale*, in CLAUDIA BOSCOLO, STEFANO JOSSA (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2014, pp. 129-197.

⁶⁰ DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 47, da dove è ripresa anche l’osservazione sull’aristotelismo delle trame.

puniti. Da questo punto di vista si capisce come l'inserimento di stilemi *noir* (emblematico in *Almost blue* di Lucarelli, per esempio), contribuisce certo a un *blurring* che complica il quadro e lo confonde (i buoni non sono più buoni, i cattivi non sono solo cattivi; i misteri non tutti si risolvono, qualche filo resta pendente), ma non finisce per destrutturare la solidità dell'impianto narrativo giallo, e se mai ne sfumi i confini. Il giallo non è, come ai tempi di Krakauer, un dispositivo illuminista che sancisce la primazia della Ragione pura (Sherlock Holmes), ma cerca di descrivere una realtà al fondo marcia, talvolta annegando tutto e tutti in un liberatorio «sono tutti uguali», cioè incoerenti, cattivi. Viene messa in scena una denuncia senza speranza che sia raccolta, insomma, per mostrare le magagne del tempo presente (e, nel caso di gialli storici come la serie del commissario De Luca, le radici di queste magagne). In questo ambito occupano sempre più spazio generi discorsivi non finzionali come inserti documentari, inchieste, lacerti storiografici, diventando esplicito il legame tra giallo e denuncia e impegno, qualcosa che travalicherà il decennio diventando sempre più produttivo.

La vitalità di queste scritture è sottolineata dall'acquisizione dei suoi moduli narrativi nella produzione non-finzionale e «di denuncia».⁶¹ Ma non mancano, sebbene tendano presto ad esaurirsi, forme d'indagine differenti: la «scuola dei duri» milanese tende più a un racconto caricaturale che si avvicina a certe posizioni cannibali, ma a dominare il panorama del giallo è già il tentativo di raccontare un mondo dominato dalla violenza e dalla sopraffazione, al contrario del pulp senza ipercitazionismo mediale.⁶²

2.5 BASSA FINZIONALITÀ

Dal massimo di finzione – la narrativa di genere, con le sue *contraintes* – che però “apre” grazie allo scavo documentale alla realtà, al massimo di veridicità che però smonta se stessa, rivelando la presenza di più o meno ampie sacche, o isolotti, finzionali.

Narrativa d'indagine e a bassa finzionalità sono i due poli che resteranno presenti per tutto il decennio seguente (ha osservato acutamente Giglioli), testimoniando una dicotomia tra costruzione narrativa apertamente e consapevolmente convenzionalista e una che punta a dare l'illusione di veridicità del narrato,⁶³ dove però entrambe tendono a destrutturare i propri confini aletici e ontologici. L'elisione del confine tra reale e finzionale, del resto, s'intravedeva già nella *Guerra degli Antò* con i suoi ampi inserti meta-

⁶¹ Su questo si veda l'informatissimo libro di LUCIA FAIENZA, *Dal nero al vero*, Mimesis, Milano 2020.

⁶² Meglio, il citazionismo rimane, ma è meno esibito e spesso interno al genere (così il riferimento parodico all'ispettore Callahan nella serie dell'ispettore Coliandro, ad esempio, o quello serio alla protagonista del *Silenzio degli innocenti* per l'ispettore Grazia Negro).

⁶³ CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Veridicità e effetto di vero. L'universalismo della prosa in Walter Siti*, in HANNA SERKOWSKA (a cura di), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa 2011, pp. 163-174; ID., *Il vero e il convenzionale*, cit.

narrativi, per cui l'autrice stessa si presenta sulla scena, tendendo a far collassare la distinzione reale-finzionale.⁶⁴

Il taglio di questo intervento non consente una discussione, pur necessaria, sulle definizioni dei termini utilizzati. Mi limiterò a dire che per non fiction considero le opere che ricostruiscono fatti o situazioni realmente accadute, utilizzando un taglio narrativo e con una tendenza più o meno consapevole alla narrazione *letteraria* (altro elemento potenzialmente problematico), perché prodotte da autori che gravitano o vogliono gravitare intorno alla letteratura-letteratura (Veronesi, Covacich, Franchini, ecc.), o perché costruite in modo da offrire un di più di senso (per mezzo di strutture formali, come le diadi che compongono *La guerra in casa*,⁶⁵ la suddivisione tematica di *La città distratta*). Per autofiction intendo tutte quelle scritture dove alla coincidenza tra autore, narratore e protagonista si affianca una discrasia rispetto a ciò che davvero è accaduto o è legittimo supporre sia accaduto, che ci siano o meno aperte dichiarazioni a riguardo. La bassa finzionalità è l'ombrello sotto cui raccogliere entrambe, e riguarda quelle scritture che (come appunto nonfiction e autofiction) fanno vistosamente coincidere mondo narrativo e mondo attuale (dunque il narrato si svolgerebbe in un mondo narrativo che è il mondo attuale in cui viviamo noi), presentando però degli scarti più o meno evidenti che lasciano incerti sullo statuto del mondo narrativo (identico o diverso da quello attuale?). Problema, dunque *ontologico* e non *epistemologico*. All'interno di quest'area gli scambi tra generi (tratti autofittivi nei reportage, tratti documentari nell'autofinzione...) sono frequenti.

Va rilevato che la dominante del decennio interna alla bassa finzionalità è la non fiction, talvolta appunto con elementi più o meno autofinzionali (*Maggio selvaggio*). Di autofinzioni davvero interessanti se ne contano tre: i due volumi di Siti (*Scuola di nudo e Un dolore normale*), *Rondini sul filo* di Mari.⁶⁶ Dunque in questa sede, per ragioni di spazio,

⁶⁴ GIOVANNI RONCHINI, *Il cammino degli "under 25"*, cit., pp. 172-173. Su quest'area vd. almeno STEFANIA RICCIARDI, *Le forme narrative della non fiction*, Firenze, Cesati 2006; EAD., *Gli artifici della non fiction*, Cesati, Firenze 2011; RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi 2014; CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Fatti, politica, fantasia*, «Between», V, 10, 2015, pp. 1-27; ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Impostori! Verità e menzogna nel romanzo contemporaneo*, «Odradek», II, 1, 2016, pp. 51-88; LORENZO MARCHESE, *Storiografie parallele*, Quodlibet, Macerata 2019. Un inquadramento del problema perlopiù attraverso casi di studio, relativo al decennio seguente ma con spunti utili per pensare alla bassa finzionalità anche negli anni Novanta, è in HANNA SERKOWSKA (a cura di), *Finzione cronaca realtà*, cit. Più in generale vd. CLOTILDE BERTONI, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma 2007; DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma*, cit.; RICCARDO CASTELLANA (a cura di), *Fiction e non fiction*, Carocci, Roma 2021, RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *Che cos'è la non fiction*, Carocci, Roma 2023.

⁶⁵ Cfr. CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 177 ss.

⁶⁶ LORENZO MARCHESE (*L'io possibile*, Transeuropa, Massa 2015) ritiene che il romanzo di Mari non sia un'autofinzione poiché non è esplicito il contrasto tra dichiarazioni di veridicità e patente falsità del racconto (per l'autore, si dà autofinzione quando c'è un aperto paradosso nel piano aletico, o meglio forse una trattazione ossimorica di quest'ultimo) e perché non vi è presente alcunché di dichiaratamente falso. In realtà un quadro che compare al centro del volume, in posizione dunque

mi concentrerò sulla nonfiction. Mi sembra possibile distinguere due fasi di fioritura della bassa finzionalità in questo decennio: una all'inizio e una alla fine degli anni Novanta, con una sorta di inabissamento a metà decennio.

Al primo gruppo appartengono *Occhio per occhio* e *Cronache italiane* (1992 entrambi) di Sandro Veronesi, *L'eredità* di Gianfranco Bettin (1992), *L'ultima lezione* di Ermanno Rea (1992) *Storie di pazzi e di normali* di Mauro Covacich (1993), *Vecchi* di Sandra Petrignani (1994), *Sarajevo Maybe* ancora di Bettin (1994), *Mistero napoletano* di Rea (1995). Qui l'attenzione per il "fuori", sotto forma di avvenimenti tragici ma anche di esplorazioni di realtà marginali (i manicomi, le case di riposo) è centrale. La sociologia spiccia (un mondo che si trasforma radicalmente, sconvolgimenti geopolitici e politici) spiega fino a un certo punto questo fuori, e viene vista dagli autori se mai più come base di partenza per una indagine che finisce per fondersi con l'esibita letterarietà che caratterizzava la produzione narrativa degli anni Ottanta, quando il romanzo occupa anche in Italia il centro dello spazio letterario e c'è bisogno di costruirsi un blasone. Ora quel blasone si sta dando per assodato, mentre altri media divengono centrali, e quindi la narrativa tende per così dire ad attaccare, a mostrare le proprie armi nel confronto diretto con altri media. Si tratta di opere nelle quali il tema ha una rilevanza anzitutto in sé, dove l'autore vuole esplorare di una situazione attuale che ha sì risvolti più generali, direi trascendentali, nel definire lo spirito di un'epoca o di un gruppo (come i ricchi debosciati di *L'eredità* da cui esce appunto il protagonista, Piero Maso, o l'Italia degli anni Sessanta in *Mistero napoletano*). Il letterario qui fiorisce in funzione di quell'evento, del tentativo di comprendere quella storia, secondo una lezione che direi sciasciana: la letteratura è la sola che riesce ad apprendere la storia agli uomini insomma.

Nel secondo gruppo (*La guerra in casa* di Luca Rastello, 1998, *Maggio selvaggio* di Edoardo Albinati, *La città distratta* di Antonio Pascale, entrambi del 1999, *L'abusivo* di Antonio Franchini, 2001) la letteratura diventa una chiave interpretativa propria, e l'avvenimento che si racconta rimanda anzitutto alle capacità conoscitive del letterario in quanto tale, un po' come in *L'Avversario* di Emmanuel Carrère la ricostruzione narrativa, con i suoi giochi di duplicazione tra il narratore e il protagonista Romand, i suoi andirivieni temporali e spaziali, finisce per situare ciò che conta (perché Romand ha fatto ciò che ha fatto) *al di là* del puro dato fattuale, in uno spazio che è in traducibile dal linguaggio mimetico-narrativo: la mimesis ha le proprie verità che possono essere espresse solo in quella forma.⁶⁷ Ciò è evidente nella giustapposizione di narrazione centrata sul singolo

forte, non esiste, come ha fatto notare Mari in alcune interviste (cfr. CARLO MAZZA GALANTI, *Michele Mari*, Cadmo, Firenze 2011).

⁶⁷ Si veda una lettera che Carrère scrive a Romand: «A differenza di quanto pensavo all'inizio, il problema che mi si pone non sono le informazioni, ma devo trovare una collocazione rispetto alla sua storia. Quando ho iniziato il lavoro, credevo di poter eludere il problema cucendo insieme tutti i pezzi che conoscevo e sforzandomi di restare obiettivo. Ma l'obiettività in una vicenda come questa è mera illusione» (EMMANUEL CARRÈRE, *L'Avversario*, Einaudi, Torino 2000, p. 149). Su questo cfr. PAOLO TAMASSIA, *Documento e finzione nel romanzo: il caso dell'«Adversaire» di Emmanuel Carrère*, in MASSIMO

e *resumé* storico-giornalistici di *La guerra in casa*, e nella teorizzazione della tecnica del muro a secco come principio della scrittura (appunto, affiancamento di elementi di natura diversa, per cui alla fine il tutto-libro è maggiore della somma delle parti-documenti) di *L'abusivo*.

La mia impressione è che nella fase centrale del decennio il polo iper-finzionale (pulp, cannibale, ecc.) abbia sopravanzato quello basso-finzionale, contribuendo però a una riflessione più attenta sulle basi epistemologiche di quest'ultimo: il successo della fiction, insomma, spinge in qualche modo a riflettere sui privilegi di questa e porta a una consapevolezza maggiore della funzione che essa ha o può avere anche in costruzioni narrative non finzionali. Chiaramente la distinzione cronologica è talmente stretta da avere più che altro un valore polarizzante, che privilegia didatticamente il cambiamento. La non-fiction si continua a scrivere, come mostra *Campo del sangue* di Eraldo Affinati (1997), che comunque sembra più coerente con la prima fase illustrata sopra — è un reportage del viaggio del protagonista che si insiste sulla necessità della letteratura per comprendere la Shoah. Per il resto, mi sembra che l'influenza dell'area pop sia molto evidente, per esempio in *Fattacci* di Cerami (1997, in piena esplosione pulp), che riprende sì fatti di cronaca reali ma li cinematografizza, con personaggi e temi a tratti macchietistici, che sembrano usciti, a discapito della gravità degli eventi, dalla commedia all'italiana e con «una scrittura funzionale all'effetto voluto, che va al sodo, che si sa provvisoria, interessata a dipingere un carattere»⁶⁸ bilanciata da un eccessivo investimento allegorico, che fa dei quattro casi trattati quattro emblemi del malessere. Una tensione (estremizzazione della natura artefatta del racconto; eccesso di senso) che è più legata appunto alla dimensione pop e cannibale.

Ora si evidenziano meglio due piani: quello astratto delle «verità inaccettabili» dell'opera, e quello della loro realizzazione concreta, fattuale.⁶⁹ L'indagine (*L'abusivo*) si alterna alla forma-diario (*Maggio selvaggio*), al reportage vero e proprio (*La città distratta*) e all'inchiesta che ricostruisce “da vicino”, tramite lo sguardo e le voci dei protagonisti, la guerra nell'ex Jugoslavia (*La guerra in casa*): sono alla fine le diverse configurazioni possibili della non fiction, ma appunto il tentativo di *avvicinarsi* che accomuna tutti i narratori di questi testi, un avvicinarsi all'evento, un tentativo di sollevare il velo del clamore mediatico, finisce per la constatazione che c'è sempre una *distanza*, il filtro della narrazione insomma, che obbliga a ripensare il racconto non in termini di: cosa è successo?, ma piuttosto di: cosa significa?, e ancor più di: come posso *rendere significativa* e

RIZZANTE *et al.*, *Finzione e documento nel romanzo*, Editrice Università di Trento, Trento 2008, pp. 141-150; ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Impostori!*, cit., pp. 61-68. Ancora, secondo STEFANIA RICCIARDI (*Gli artifici della non fiction*, cit., p. 30) in Albinati si tende a non “chiudere” del tutto il racconto, anche a livello di struttura narrativa (che gira un po' a vuoto, infatti): «L'autore ama adescare il lettore suscitando in lui una curiosità che non è mai soddisfatta appieno».

⁶⁸ FILIPPO LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, nuova ed. ampliata, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 250.

⁶⁹ RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero*, cit., pp. 104 ss. e *passim*.

significativo ciò che è successo? Di qui un certo gusto metanarrativo, soprattutto in Franchini e Albinati, tutt'altro che gratuito, ma connesso alla necessità di fare della scrittura un impegno, riflettendo sui presupposti di questa.

3. LE COSTANTI DI UN DECENNIO

Questa la geografia della narrativa esordiente negli anni Novanta. Ma più che un regesto e una mappatura, sembra interessante mettere in luce gli elementi ricorrenti, che compongono quelli che Maria Corti chiamerebbe *topoi* spirituali, del periodo, e che aggregano ciò che apparentemente è molto distante. Le direttrici di fondo, le architravi su cui le opere si costruiscono, insomma. Mi pare si possano raggruppare in due aree, una che è visibile anche più in superficie, tralignando in temi tecniche motivi, mosse stilistiche comuni, e una più profonda, meno esplicita ma altrettanto pervasiva.

Al primo gruppo pertengono il ricorso al pop, la commistione orizzontale (inter- e transmediale soprattutto), il gusto per l'estremo e per la velocità. Al secondo la ricerca di immediatezza, il ricorso a corporeità e ad emotività e soprattutto la ricerca costante di una identità, che raramente si configura in aperta riflessione *su*, e più spesso è la messinscena della ricerca *di* questa identità. I diversi tratti sono legati e non in modo univoco: per esempio la ricerca d'immediatezza presiede l'utilizzo della velocità, il ricorso all'estremo come tentativo di agganciare ciò che non è simbolizzabile o grammaticalizzabile, la convocazione costante di corpi e emozioni come mezzi di conoscenza, che bypassano la mediazione necessaria dell'intelletto cosciente e razionale. Il ruolo del pop implica anche la commistione orizzontale, la velocità stessa e il ricorso all'estremo. Ciò che pare interessante è che queste direttrici profonde, così come buona parte del sistema dei generi sviluppatosi negli anni Novanta rimarranno attive, e anzi in certi casi si rafforzeranno, negli anni Zero e nei Dieci. Partiamo da un tratto che a prima vista accomuna tutte queste linee di sviluppo.

3.1 POSTMODERNO

Queste caratteristiche profonde sembrano infatti tutte pertinenti al postmoderno, inteso come modo culturale secondo la distinzione proposta da Ceserani tra una postmodernità come epoca storica, un postmoderno come portato culturale, e un postmodernismo come corrente letteraria. Prima, però, una premessa doverosa. Non si tratta di mettere una etichetta, o infilare un decennio in una scatola:⁷⁰ piuttosto, si tratta di osservare che un insieme di tratti, tendenze, modi di vedere il mondo e di scriverne, si legano insieme e permettono di vedere le somiglianze. Dunque non si vuole tanto attaccare a questo o quell'autore il cartellino del postmoderno, quanto vedere come l'*humus* comune da cui

⁷⁰ Ringrazio Gianni Maffei per il dialogo in cui con la sua implacabile, cortese, lucida intelligenza refrattaria alle frasi fatte, mi ha permesso di chiarire anzitutto a me stesso questo aspetto.

gli autori emergono – di qui la presenza di costanti trasversali che legano insieme grossa parte della produzione del decennio – è per molti versi simile.

Abbiamo già visto numerosi indizi che lasciavano aleggiare la parola “postmoderno” sul decennio: il recupero dei generi, l’immaginazione intermediale e il sovraccarico citazionistico che finisce per mostrare la letteratura per ciò che è, ossia un costrutto finzionale, inquinato come la nostra vita dai simulacri massmediatici, la messa in scacco della distinzione reale/finzionale propria delle scritture a bassa finzionalità,⁷¹ l’arrivo di un romanzo propriamente postmodernista, l’offuscamento della distinzione tra alto e basso, il massiccio ricorso all’ironia⁷² sono infatti tutte spie che fanno pensare a un vero e proprio sbarco del postmoderno in Italia.

D’altra parte il ricorso alla cultura di massa e ai prestiti orizzontali, l’insistenza sull’attualità mediatico-merceologica, sono un rovescio di quell’indebolimento della temporalità che Jameson vedeva nella crisi di stili (e dunque di piani storici) differenti.⁷³ E Sinibaldi ha osservato che l’«estremo» cui ricorrono cannibali e Pulp ha molto a che fare con l’«intensità» jamesoniana, per cui è necessario amplificare e intensificare all’estremo i valori e gli avvenimenti, affinché riacquistino una significanza e “buchino” la coltre dell’assuefazione.⁷⁴

Da questo punto di vista, dunque, sarebbe opportuno *posticipare* l’avvento vero e proprio del postmoderno in Italia agli anni Novanta:⁷⁵ laddove nel decennio precedente ci sono stati autori che con tale logica culturale potevano avere, per intuizione e lungimiranza, «analogie di posizione» (come le chiama Mazzoni) o fungevano da *passseurs* di idee (Eco, secondo Pischedda, un “giovane” come Tondelli e il suo *Rimini*). Insomma gli anni Ottanta se mai *preparano* il terreno al postmoderno, che probabilmente è già in auge in altri ambiti culturali («Battute argute di architetti postmoderni», scrive Guccini in *Siggnora Bovary*, 1987) anche contigui alla letteratura, come la televisione o il cinema o la musica, ma non pienamente attivo in ambito letterario dove infatti i romanzieri – lo si è accennato prima – tentavano di accumulare capitale simbolico tramite blasoni letterari,

⁷¹ Sulla confusione dei piani aletici e dello statuto ontologico in questa letteratura è sempre essenziale LUBOMIR DOLEŽEL, *Possible Worlds of Fiction and History. The Postmodern Stage*, The Johns Hopkins UP, Baltimora 2010.

⁷² Sulla funzione molteplice dell’ironia ha scritto a lungo, e in modo assai convincente, LINDA HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, London 1988, dove si sottolinea come la narrativa postmodernista utilizzi questa macrofigura retorica per evitare tanto un realismo feticizzato e reificato, che dunque ha perso la sua forza euristica, quanto la perdita di ogni prospettiva sul mondo, e dunque la certificazione d’una incapacità di interpretare il reale in una qualche chiave (il che, se si vuole, è alla base del realismo).

⁷³ Cfr. FREDRIC JAMESON, *Postmodernismo*, Fazi, Roma 2010 (ed. or. Duke UP, Durham 1991).

⁷⁴ MARINO SINIBALDI, *Pulp*, cit., p. 44.

⁷⁵ I primi esempi si attestano nello scorcio del decennio precedente, e significativamente sono riconducibili a operazioni di stampo generico, in specie poliziesco. Forse per interferenza col modello echiano, appaiono, tra gli altri, *La troga* di Giampaolo Rugarli, *Procedura* di Salvatore Mannuzzu e, su una base solo latamente investigativa, *Luoghi naturali* di Mario Fortunato (1988).

appoggiandosi alla *tradizione*: ripresa massiccia del romanzo storico, ricerca di modelli letterari come Vassalli con *La notte della cometa*, ecc.⁷⁶ Del medesimo avviso è Pierpaolo Antonello, che acutamente lega l'avvento “pieno” del postmodernismo all'affacciarsi di una nuova generazione di scrittori (quella di cui ci siamo occupati qui):

Mentre la narrativa di un autore come Calvino (classificato tra i campioni del post-moderno, soprattutto nel contesto critico anglosassone) muoveva da premesse filosofiche di impianto squisitamente moderno (un certo razionalismo illuminista, il marxismo) [...] le nuove forme di scrittura come quella dei «giovani cannibali» rivelano invece la loro completa adesione a una sensibilità post-moderna, semplicemente perché generazionalmente sono *nati all'interno di essa*, cioè all'interno di una cultura e di un'epoca storiche in cui mercificazione e spettacolarizzazione avevano di fatto già trasformato molte delle nostre categorie epistemiche e estetiche, in una sempre maggiore conformazione dei linguaggi.⁷⁷

Ciò ovviamente obbligherebbe a ripensare determinate visioni storico-critiche almeno per una messa a punto cronologica, a maggior ragione se anche le costanti che attraversano il campo rimandano a un contesto postmoderno, come accade: il pop, la contaminazione orizzontale segnalano l'elisione di alto e basso e il recupero di forme popolari, come la velocità narrativa; velocità narrativa, immediatezza, corporeità e attenzione alle emozioni (le «intensità» di Jameson) richiamano un indebolimento dei nessi sintattici (e cronologici) che porta a una “presentificazione” del narrato, in accordo, di nuovo, con Jameson. Ma vediamo nel dettaglio queste costanti.

3.2 COSTANTI FORMALI E LA NUOVA CULTURA UMANISTICA

Le costanti che hanno un diretto risvolto formale sono *pop*, *commistione orizzontale*, *velocità*. Si è già visto come il pop entri più o meno in tutti i generi trattati, e come ci entri in modo massiccio, tratto che permarrà nel decennio successivo. Tuttavia rispetto alla narrativa seguente quella degli anni Novanta mette fortemente in risalto questi aspetti: attraverso una *moltiplicazione* di elementi pop (l'orizzonte culturale dei romanzi di Pinocchio, o quello dei protagonisti della giovane narrativa) o una loro *intensificazione* (l'accumulo cinematografico-fumettistico di *Branchie*; il finale *horror* di “L'orrore dei giardinetti” di Mari, in *Tu, sanguinosa infanzia*): è come mettere un cartello luminoso per indicare questo immaginario, e così implicitamente segnalarne la rilevanza. Che succede? Si ricordi che il grosso degli scrittori di cui si parla sono nati negli anni Sessanta. Dunque gli esordienti del decennio sono cresciuti a contatto con la televisione e il cinema di Hollywood, con i fumetti e i cartoni animati. Tutto ciò entra nel loro orizzonte culturale, a

⁷⁶ CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit, pp. 37-42; sul romanzo storico vd. MARGHERITA GANERI, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Manni, Lecce 1999.

⁷⁷ PIERPAOLO ANTONELLO, *Il pasto nudo. Cannibalismi postmoderni e antropologie del corpo*, «Contemporanea», 2, 2004, p. 127.

differenza delle generazioni precedenti. In un certo senso l'insistenza parossistica su questo punto serve a segnalare *lo scarto rispetto alla generazione precedente*. Si tratta di un mutamento radicale nell'immaginario collettivo: il pop finisce per occupare il centro di quella che Guido Mazzoni ha chiamato la «nuova cultura umanistica». ⁷⁸

Anche il ricorso al genere può essere letto in questa chiave, in quanto segnala massiccio ricircolo di discorsi “già sentiti”, ossia già noti al pubblico. Da un lato tramite l'indicazione generica si offre al pubblico un prodotto riconoscibile, ma dall'altro utilizzando un repertorio in certo senso formulare, situazioni e/o figure attanziali stilizzate e riconoscibili, il genere instaura un legame con la tradizione e col pubblico che quella tradizione riconosce. Da questo punto di vista si ricorre ai generi, *mutatis mutandis*, come in epoca premoderna si ricorreva alle storie fondative per giustificare l'atto mimetico presso il pubblico. ⁷⁹ Si sfrutta il «piacere pigro» (Eco) della ripetizione per agganciare il lettore, con finalità certo *anche* commerciali, ma non necessariamente *solo* commerciali perché così si stabilisce un *senso di comunità* con i lettori che conoscono e apprezzano il tal genere. L'immaginario pop è subito chiaro al lettore – al lettore coevo –, ⁸⁰ e dunque garantisce una intesa, una connessione autore-pubblico. Appunto, una cultura condivisa.

Rispetto alla definizione posteriore di Simonetti, il quale parla invece di «cultura postumanistica», ⁸¹ quella di Mazzoni ha il pregio di non subordinare i nuovi assetti dell'immaginario ai precedenti, e di non creare un legame pressoché inesistente tra i due, laddove la cultura umanistica “classica” e quella nuova si sono formate in due situazioni affatto diverse: l'una è espressione di una cultura verticistica ed elitaria, che utilizzava (anche in situazioni socialmente meno omogenee come l'Inghilterra del Settecento, rispetto, per esempio, alla Francia del Seicento) una serie di riferimenti culturali per stabilire una egemonia; l'altra nasce in un mondo dove le masse possiedono tempo libero e una alfabetizzazione di base che permette loro di fruire prodotti culturali in modo indipendente dal giudizio dei *gatekeepers*; l'una si rifà a un modello omogeneo e fondativo di un ordine (anche) sociale, e presuppone (almeno in teoria) la possibilità di accedere alle

⁷⁸ GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2004, p. 229.

⁷⁹ ID., *Teoria del romanzo*, cit., pp. 172-173. Mi spiego meglio: finché racconto la storia di Achille, o riprendo Achille in un contesto parzialmente diverso il diritto al racconto è implicito nel valore sociale, collettivo e storico di questo argomento. In modo analogo è il valore sociale e collettivo che un racconto ha essendo già sentito (lasciando da parte la necessaria dialettica tra novità e ripetizione che è presente in queste pratiche) che autorizza a riprenderlo e modificarlo.

⁸⁰ Il senso di trovarsi di fronte a libri datati che spesso si percepisce leggendo la narrativa del decennio (così di recente parlando di *Woobinda* FABRIZIO SPINELLI, “*Woobinda*” di Aldo Nove ha resistito alla prova del tempo?, «Rivista Studio», 7 marzo 2024 <www.rivistastudio.com/woobinda-aldo-nove/> (u.c. 05.06.2024) deriva da questo, dalla differenza dei riferimenti culturali. Per leggere *Superwoobinda*, con i rimandi ai «lotti» delle televendite, a personaggi e programmi televisivi e alle frasi formulari con cui i narratori-protagonisti si presentano ai lettori, riprese dai quiz dell'epoca, o Branchie con l'immaginario da film d'azione anni Ottanta, o *La guerra degli Antò* e l'adorazione dei protagonisti per le trasmissioni d'approfondimento di Rai 3 ma non meno con i riferimenti all'attualità come la Guerra del Golfo, servirebbe un fitto commento al testo.

⁸¹ Cfr. GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit., p. 47.

élites (culturali, almeno) leggendo *tous les livres*; l'altra è molteplice, orizzontale, scomposta in sottoaree o bolle che non necessariamente si parlano. La definizione di Simonetti è gravata da una nostalgia del passato che implica un giudizio di valore, per quanto dissimulato sotto un'apparentemente neutralità equanime verso la descrizione del «circo-stante».⁸²

Dunque, emerge nell'immaginario letterario la nuova cultura umanistica. Successivamente, quando ormai questa nuova cultura sarà data per acquisita, il suo utilizzo potrà prescindere da eccessive sottolineature.

Tratto caratteristico di questa nuova cultura più che l'elisione (dei confini) è la *commistione*: verticale, per cui a opere e forme *masscult* si affiancano riferimenti alla cultura "alta" ma di massa (classici scolastici come Leopardi o Dante, oppure fuori dal canone scolastico, ma *evergreen* come Baudelaire, o scrittori stranieri del secondo Novecento), e orizzontale,⁸³ inter- e transmediale: immagini, parole, stilemi, ma anche situazioni narrative (in senso stanzeliano)⁸⁴ e veri e propri motivi, ciò che secondo Pullini⁸⁵ è la principale «acquisizione positiva» della narrativa del decennio.⁸⁶

Sull'offuscamento della differenza tra alto e basso, tra culture *high* e *lowbrow* e tra *mass* e *midcult*, sarebbe da rivedere la terminologia di McLuhan: questi scriveva negli anni Sessanta del Novecento, quando una letteratura di ricerca era ancora centrale anche in un mercato già avanzato come quello statunitense (si pensi al successo di un lungo flusso di coscienza come *Lamento di Portnoy* di Roth), così la sua tripartizione non sembra rendere conto dello stato che lo spazio letterario assume quando gli scossoni che ha

⁸² Infatti Simonetti insiste molto su due aspetti antitetici della sua ricognizione, per certi versi mettendo in scena una formazione di compromesso: da una parte la volontà di mappare e descrivere ciò che si legge oggi, al di là del canone critico invalso; dall'altra la rivendicazione di giudizi di valore su quelle opere. Come a dire, Sì, io mi occupo di cose illeggibili, e lo rivendico, però so che sono illeggibili, *sono uno dei vostri!* Cfr. la risposta piccata (sin dal titolo) ad alcune critiche, specie quelle che insistono sul mancato giudizio di valore, in GIANLUIGI SIMONETTI, *Chi non vuole capire. Una replica*, «Le parole e le cose 2», 5 aprile 2023, <www.leparoleelecose.it/?p=46563> (u.c. 05.06.2024).

⁸³ Elemento notato pressoché "in diretta": si veda ad esempio quanto scrive ERMANNO PACCAGNINI (*Disarmonie di voci letterarie*, «Il Sole 24 Ore», 8 giugno 1997, p. 24): «[...] il background culturale è mutato e anche labile, frutto spesso di letture casuali e alternative a quelle imposte da una classe insegnante ormai a sua volta non proprio così tanto culturalizzata: bevute inconsuete, anarchiche e disparate che affiancano Carver e i CCCP a Dante, Leopardi, Cicerone, D'Arzo». L'uso di una cultura "alta" massificata è evidenziato da tutti i principali autori che si occupano di questo periodo.

⁸⁴ Cfr. FRANZ STANZEL, *A Theory of Narrative*, Cambridge UP, Cambridge 1986. Un esempio lampante di situazione che trasforma in via orizzontale è il passaggio di forme narrative cinematografiche in letteratura e, più di recente, quella inversa di forme romanzesche nelle serie TV (cfr. EMANUELA PIGA BRUNI, *Romanzo e serie TV. Critica sintomatica dei finali*, Pacini, Pisa 2018).

⁸⁵ GIORGIO PULLINI, *Tra poesia e cronaca: le «maschere» del romanzo italiano di fine secolo*, «Studi novecenteschi», XXVII, 59, 2000, p. 236.

⁸⁶ Sul ruolo dei media nella narrativa di questo periodo va letto PAOLO GIOVANNETTI, *Retorica dei media. Elettrico, elettronico, digitale nella letteratura italiana*, Unicopli, Milano 2004; si veda inoltre ELISABETTA MONDELLO, *In principio fu Tondelli*, cit.

identificato si sono placati e il panorama si è stabilizzato. Pare più interessante parlare di *no-brow*,⁸⁷ una categoria che appunto non riconosce una distinzione netta tra alto e basso, massificato e di nicchia. Tali differenze pertengono più a diverse percentuali degli stessi ingredienti (un po' di cultura letteraria, un po' di filosofia, un po' di cinema, un po' di tv...). In quest'ottica si può vedere anche il rifiuto della letterarietà come blasone culturale e fonte di capitale simbolico che aveva caratterizzato il decennio precedente.

Data la natura intrinsecamente transmediale del pop, del resto, la sua centralità non può non implicare una serie di prestiti intermediali che caratterizzano anzitutto le forme letterarie e in particolare narrative, che per la prima volta si trovano a competere con altri sistemi discorsivi e mediali da una posizione di svantaggio. Queste trasmissioni da un medium all'altro sono anche certamente frutto del *decentramento* della letteratura nel campo culturale, tematizzato da Lagioia nella figura di Tolstoj, e pochi anni dopo da Michele Mari, specie in *Tutto il ferro della torre Eiffel* e in *Rosso Floyd: cultura alta degradata nel primo; cultura popolare innalzata a mito nel secondo*.

Ma non è solo una constatazione d'insufficienza letteraria: se i nati tra il '45 e il '60 (Siti, Moresco, Mari. Affinati, Franchini) certificano a malincuore l'esaurimento del letterario classico, recuperandone la lezione modernista pur mediata dall'immaginario pop, ma mantenendo un senso delle proporzioni, i nati negli anni Sessanta non percepiscono un vero e proprio salto tra letteratura e cultura pop (di qui anche i riferimenti alla, e i prestiti dalla, letteratura di massa).

Parzialmente derivato proprio da questa commistione orizzontale è l'ultimo tratto formale della narrativa del decennio, la velocità, che mi pare debba essere messa in subordine agli altri aspetti, e non al vertice.⁸⁸ Narrativa, per un passo sincopato, e per la «frammentazione dei piani narrativi in unità molto piccole»⁸⁹ come nei micro-racconti di *Superwoobinda*. Ma velocità anche come modo per sorprendere, spiazzare, agganciare il lettore. Uno degli incipit più brillanti della narrativa italiana, il «Salve suini! Come andiamo a figa?», che apre *Fonderia Italghisa*, sottolinea la funzione della velocità nel tenere alta la suspense, laddove quest'ultima ha sostituito altre forme di romanzesco (Mazzoni).

In effetti nel trattare l'argomento, Simonetti sembra dimenticare che narrative «veloci», o di suspense, con tanto di *cliffhangers*, in forme lunghe o lunghissime erano già proprie dei romanzi dell'Ottocento (da Sue a Hugo) e che la commistione di lunghezza e

⁸⁷ Cfr. JOHN SEABROOK, *Nowbrow*, Knopf, New York 2000.

⁸⁸ Collega i due esplicitamente FULVIO SENARDI, *Pulp*, cit., pp. 20 ss. La primazia della velocità narrativa, è proposta da GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit. Il tratto era già stato precedentemente evidenziato da altri: oltre a Senardi e Pullini, Mondello, Antonelli dal punto di vista linguistico, La Porta, e contemporaneamente a Simonetti Sinibaldi, insiste su questo aspetto anche WALTER SITI, *Il tempo veloce del romanzo contemporaneo*, in ALBERTO CASADEI (a cura di), *Spazi e confini del romanzo: narrative tra Novecento e Duemila*, Pendragon, Bologna 2002, pp. 261-265.

⁸⁹ GIORGIO PULLINI, *Tra poesia e cronaca*, cit., p. 232.

romanzesco per avvicinare il lettore risale al romanzo cavalleresco, specie all'*Orlando furioso* — il che sottolinea dunque anzitutto la volontà degli scrittori di parlare a un pubblico ampio, d'intrattenere (esattamente come già facevano Ariosto Sue Hugo ecc.), e la progressiva sostituzione di un tempo lungo di lettura con uno breve.

E non si tratta solo di un elemento tipico della narrativa giovanile, pulp, o in generale più *pop*: si riscontra un simile ricorso alla velocità in molta non-fiction, come nella storia principale dell'*Abusivo*, un'indagine sincopata che accumula dati e scene; o nell'uso di «immagini-movimento» che accelerano il tempo narrativo in *Maggio selvaggio*.⁹⁰ Dunque narrare veloci per non perdere tempo e per non farlo perdere, non solo come strategia commerciale, ma cognitiva. In un mondo sovraccarico d'informazioni arrivare dritti al punto, sostituire una informazione con un'altra, è un modo anche per garantire una fruizione intellettuale più rapida.

3.3 I TOPOI SPIRITUALI: IMMEDIATEZZA, ESTREMO, CORPO, EMOZIONI

I tratti profondi che caratterizzano il decennio invece sono: tensione verso l'immediatezza, ricorso all'estremo, centralità del corpo e delle emozioni. Ricapitoliamo: pop e commistione orizzontale come immaginario culturale condiviso che non necessita spiegazioni ed è subito comprensibile così da far correre la lettura, al pari della commistione orizzontale e della velocità narrativa. Una scrittura veloce che arrivi dritta al punto, non richieda i tempi lunghi della riflessione e si offra come trasposizione apparentemente istantanea, sincronica, e dunque *meno mediata* possibile, coerentemente con un *bisogno d'immediatezza* che caratterizza l'etere concettuale contemporaneo, e che infatti permarrà amplificata nei decenni seguenti. L'immediatezza, molto più della velocità che di questa è una espressione, presiede la narrativa (e forse la cultura stessa) degli anni Novanta e seguenti.

“Immediatezza” significa tentativo di accedere alla Cosa-in-sé, al Reale che sfugge al linguaggio, in un mondo ipermediatizzato. E il ricorso ai mass media non fa nemmeno problema: se il reale è composto oramai (anche) di immagini, di simulacri, rappresentarli significa, un po' paradossalmente forse, essere realistici.⁹¹ D'altra parte il ricorso al formulaico, ai generi, apparentemente sottolinea la *mediazione* cui è sottoposta la storia nel momento della sua messa in racconto. Non c'è un accesso diretto al reale, tutto passa per un filtro che è la scrittura (questa è la lezione vulgata del postmoderno). Pure, se si ricorda quanto si è detto sul ricorso ai generi come a *script* cognitivi, si nota come in tal senso l'uso di stilemi e temi formulari al contrario permette di non doverci riflettere troppo, di offrire una interpretazione della realtà senza che questa interpretazione sia

⁹⁰ L'applicazione del costrutto di GILLES DELEUZE (*L'image-mouvement*, Seuil, Paris 1983) ad Albinati è di STEFANIA RICCIARDI, *Le forme narrative della non fiction*, cit., pp. 137-147; cfr. EAD., *Gli artifici della non fiction*, cit., pp. 27 ss.

⁹¹ Cfr. TIMOTHY BEWES, *The Novel as an Absence: Lukács and the Event of Postmodern Fiction*, «Novel», XXXVIII, 1, 2004, pp. 5-20.

visibile in quanto tale, lavorando dunque in direzione d'una ricercata immediatezza (per la bassa finzionalità questo tentativo d'immediatezza è assai più evidente, strutturale direi).

Dove la mediazione emerge è nelle figure di pensiero, in particolare nell'ironia, che caratterizza buona parte della scrittura del decennio. L'enunciato ironico è irriducibile alla sua valenza letterale, e richiede quello sì un di più di riflessione per districarsi tra i significati possibili di una figura intrinsecamente ambigua. Che nel corso del decennio seguente l'ironia perda di prestigio segnala che negli anni Novanta la tensione all'immediatezza stava ancora prendendo forma e successivamente diventa invece centrale. Immediatezza, anche come interpretazione preconfezionata, come ad esempio in *Troppi paradisi* dove Siti racchiuderà l'azione tra parentesi facendola precedere, nel corpo del testo, dall'interpretazione di quella medesima azione.⁹²

Rifiutare la mediazione, si diceva, e cercare di arrivare, per così dire, alla cosa in sé, al nocciolo duro di ciò che è, spesso nella forma paradossale d'un tentativo di mettere in scena ciò che a rigore non si dovrebbe riuscire a mettere in scena, l'*estremo*: estremizzazione tematica, che si può sussumere nel *troppe*, in tutte le sue forme. Troppo sangue (l'osceno), ma anche troppe citazioni, troppa memoria mediatica, troppa memoria letteraria. Estremizzazione, oscenità formale: troppa velocità, troppa sincronicità culturale. E più in generale, estremo come ciò che non è simbolizzabile, ciò che «non ha segni che lo indichino direttamente» e perciò «genera senza sosta un supplemento di discorso, immaginario, ideologia», «un performativo, un enunciato che produce ciò che dice»⁹³ e cerca di colmare la distanza che si è creata tra noi e la realtà quando questa ha finito per coincidere con la sua rappresentazione; che perciò cerca di accedere al Reale che, a rigore, è anch'esso non simbolizzabile.⁹⁴

Il percorso generalizzante qui delineato è anche un percorso storico: l'estremo da perlopiù tematico (violenza, sangue, esagerazioni) diverrà in primo luogo formale: la narrativa nel decennio seguente tenderà a polarizzarsi tra romanzo-romanzo e bassa finzionalità, laddove in entrambi i poli le marche finzionali e non finzionali verranno appunto estremizzate, e le stesse marche di realismo diverranno formulari, secondo l'antica *Stiltrennung* in chiave comica, basso-corporea.⁹⁵ Da un lato, dunque, estremo – e violenza – come tentativo di bucare la coltre simulacrale che ci ricopre, di riacquistare un contatto con la realtà (anche nella forma del tentativo di vincere la desensitizza-

⁹² Un approfondimento di questi elementi, dal rifiuto della mediazione all'emersione di una ermeneutica «olografica», mi permetto di rimandare a CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Effetti di profondità e illusioni olografiche. Letteratura, teoria e borderline dopo il sospetto*, «Status Quaestionis», 26, 2024, pp. 329-356.

⁹³ DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma*, cit., pp. 14-15.

⁹⁴ Ivi, pp. 16-17.

⁹⁵ ID., *Come farebbe Auerbach? Realismo postmoderno e separazione degli stili*, «Moderna» XI, 1-2, 2009, pp. 190-203.

zione cui ci portano i media). Dall'altro, però, la violenza è immagine estrema del mercato, segno che tutto è ridotto a merce e feticizzato:

Il mondo oggettuale [...] lascia la 'carne', la 'nuda vita', e quindi l'aggressività e la violenza, libere di fluttuare indisciplinate sino ad assumere forme estreme. Se la struttura etica è quella merceologica, il corpo-merce non può che essere consumato [...]. Il corpo, attraverso la sua violazione continua, viene disarticolato, reciso, consumato.⁹⁶

Così, prosegue Antonello, questo corpo violentato diventa «il residuo feticistico dell'oggettualità merceologica». L'estremo, il ricorso a quanto non è grammaticalizzabile come l'osceno, segnala la tipica antiteticità concettuale contemporanea, incapace di sintesi: sintomo di una condizione deplorabile e tentativo di uscirvi.

La violenza si consustanzia nel corpo, e pertanto è anche un modo per «mettere in relazione i corpi tra di loro» e superare l'alienazione intrinseca del tardo capitalismo.⁹⁷ Alienazione, anche, da una realtà che i simulacri hanno derealizzato: in Nove il corpo, smaterializzatosi nell'immagine televisiva, è il centro assente attorno al quale gravitano i racconti.⁹⁸ Come dice il Nonno: «preferisco il sangue, il sudore, il lavoro fisico. Almeno nel lavoro fisico c'è una dinamica del corpo che mi piace, un senso di realtà più preciso, percepibile».⁹⁹ Se il contatto con il Reale è ciò che si cerca, un modo per ottenerlo è evitare ciò che non può accoglierlo (il simbolo, il percorso razionale) e agganciarsi a ciò che di più immediato abbiamo: il corpo e le sensazioni fisiche, o le emozioni. Così in questo periodo prende forma l'interesse per la corporeità e l'emotività che caratterizza anche gli anni seguenti. Già Mario Barenghi, parlando dei Cannibali, sottolineava la «coazione monomaniaca alla stimolazione sensoriale» di quelle scritture,¹⁰⁰ mentre Sinibaldi rileva «una vera e propria estetica del corpo, dei suoi mutamenti e delle sue estrinsecazioni»,¹⁰¹ evidenziando come questo sia il tratto più caratteristico (e innovativo) della narrativa cannibale. Anche Mauro Bersani ed Ernesto Franco nell'introduzione all'antologia *Anticorpi* segnalavano che se «il corpo tende a essere oggi l'ultimo baluardo dell'identità individuale e tribale».¹⁰² Ancora, la fisicità di Napoli in *L'abusivo* o ancor più in *La città distratta* segnalano un generale tentativo di aggancio diretto –

⁹⁶ PIERPAOLO ANTONELLO, *Il pasto nudo*, cit., p. 140.

⁹⁷ Ivi, p. 142.

⁹⁸ EUGENIO BOLONGARO, *Appunti per una rilettura dei cannibali. Avanguardia, pubblico ed etica in "Bagnoschiurma" di Aldo Nove*, «Moderna» IX, 2, 2007, pp. 183-201.

⁹⁹ GIUSEPPE CALICETI, *Fonderia Italghisa*, Marsilio, Venezia 1996, p. 165.

¹⁰⁰ MARIO BARENGHI, *I Cannibali e la sindrome di Peter Pan*, in VITTORIO SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni Novanta*, il Saggiatore, Milano 1998, p. 37.

¹⁰¹ MARINO SINIBALDI, *Pulp*, cit., pp. 73-74.

¹⁰² MAURO BERSANI, ERNESTO FRANCO, *Introduzione*, in FRANCO BERNINI et al., *Anticorpi*, Einaudi, Torino 1997, p. vii. Di corpo come tribù, pura vita, parla anche PIERPAOLO ANTONELLO, *Il pasto nudo*, cit.

immediato – al reale; più in generale il corpo diventa fonte di conoscenza.¹⁰³

Qualcosa che non richieda la mediazione del raziocinio, ma arrivi dritto al punto: di qui anche l'importanza delle emozioni, che prende spesso forma di una «retorica del coinvolgimento» che appunto aggira «l'attitudine critica» e dunque il ragionamento precipuamente razionale, come molta non fiction.¹⁰⁴ La letteratura giovanile mirava a una scrittura «del puro sentire»,¹⁰⁵ il pulp a «suscitare emozioni forti»,¹⁰⁶ e in generale la narrativa propone ora «storie da vivere emotivamente, più che da accogliere razionalmente. Da “toccare” coi sensi più che da sapere o da credere». ¹⁰⁷ Lo scopo è un contatto – si torna qui – *immediato* tanto col mondo, quanto col lettore (ora ci concentriamo su questo secondo aspetto): la letteratura, dice Siti, «sa creare scompiglio, sa colpire anche in senso materiale. [...] Mi piace che le parole abbiano un peso, che spingano qualcuno ad amarti o a detestarti». ¹⁰⁸ Il ricorso sistematico alla *hot cognition*,¹⁰⁹ che non a caso dilaga a partire da questo periodo, serve dunque a creare un ponte tra autore e lettore. Empatizzare diventa essenziale per creare comunità, sentire insieme, riconoscere le proprie emozioni e sensazioni come surrogato di una impossibile comunione razional-intellettuale — impossibile perché il mondo attuale è suddiviso in bolle gelose della propria specificità, laddove la sfera emotiva è forse l'unico tratto che più o meno ci permette di riconoscerci come membri di una sola grande famiglia, pur con tutti i rischi d'una subordinazione del vivere a un principio prerazionale come l'emotività.

4. «NESSUNO MAI CONOSCE NESSUNO»: ALLA RICERCA DELL'IDENTITÀ

Siamo così giunti all'ultimo tassello di questo mosaico che sottende la produzione narrativa del decennio, l'identità. Estremo, corpo, emotività, sono modi per attingere in forma *immediata* a un oltre che pare irraggiungibile. Il Reale, certo, ma anche: l'Io. Questo, come quello, è incrostato da memorie culturali e mediatiche, da costruzioni fantasmatiche e finzionali, da qualcosa d'innaturale e posticcio. Così i *topoi* spirituali vanno

¹⁰³ Cfr. ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2008, pp. 89-96. Generalizzando un'osservazione su Siti, il corpo diventa il «tramite di una conoscenza [...] non mediata» (p. 96).

¹⁰⁴ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 187.

¹⁰⁵ ELISABETTA MONDELLO, *In principio fu Tondelli*, cit., pp. 110 ss.

¹⁰⁶ GIUSEPPE ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Manni, Lecce 2007, p. 65. Vd. anche le analisi puntuali di LUIGI MATT, *Narrativa*, in ANDREA AFRIBO, EMANUELE ZINATO (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, cit., pp. 119-180; ID., *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Artemide 2014.

¹⁰⁷ ALBERTO NEGRI, *Scrittura accesa. Il cinema della postmodernità*, in GIUSEPPE PETRONIO, MASSIMILIANO SPANU (a cura di), *Postmoderno?*, Gamberetti, Roma 1999, p. 158.

¹⁰⁸ WALTER SITI, GIANLUIGI SIMONETTI, *Un realismo di emergenza. Conversazione con Walter Siti*, «Contemporanea», 1, 2003, p. 136.

¹⁰⁹ STEFANO CALABRESE et al., *Hot cognition. Come funziona il romanzo della globalizzazione*, «Ticontre», 2, 2014, pp. 123-145.

tutti in una medesima direzione, non a caso spesso tematizzata nei romanzi del decennio: la ricerca, o la costruzione, d'una identità da parte dei soggetti narranti o dei protagonisti.

Se almeno dai tempi di Lukács se non di Schlegel sia pacifico che il problema del soggetto è una costante del romanzo moderno, la peculiarità della narrativa recente è che questa identità si sforma, si sfilaccia, e non si ricompone nemmeno parzialmente. Robinson poteva ritrovarsi nello spirito della nascente borghesia, pur nel contrasto tra spinta religiosa e secolare; Julien nel modello napoleonico e di converso in quello dell'ipocrisia della Restaurazione; Marcel attraverso la vocazione artistica. Anche qui, una qualche sintesi era possibile, ora invece non più e si rimane in una dialettica interrotta, dove a dominare è il principio antitetico, fino all'antinomia.

I giovani narratori, soprattutto, mostrano una identità instabile e costantemente messa a rischio. Lo stesso fenomeno si riscontra in autori che rappresentano fasce d'età successive, la prima età adulta,¹¹⁰ come Edoardo Nesi (*Fughe da fermo*), Massimiliano Governi (*Il calciatore*), Sebastiano Nata (*Il dipendente*). La medesima incertezza che attraversava il protagonista di *Tutti giù per terra*, la medesima precarietà esistenziale che nel decennio seguente troverà espressione (sorta di correlativo oggettivo) nelle narrazioni del precariato lavorativo.

Il ricorso al pop contestualmente *sottolinea una identità e ne critica la matrice* (di nuovo, una dialettica irrisolta), così come la *commistione di piani aletici e di mondi narrativi*, dove il mondo attuale e quello d'invenzione tendono a sovrapporsi e confondersi, sottolinea una incertezza («angoscia di derealizzazione», come ha scritto Raffaele Donnarumma)¹¹¹ ontologica tipicamente postmodernista che comprende la percezione che il soggetto ha di sé.

Si ricordino le fantasie di Antò Lu Purk: autenticità senza originalità. Sono *io*, ma io sono le reminiscenze di film e fumetti. La tensione tra linguaggio (geograficamente, e generazionalmente, ben situato, come situata geograficamente e temporalmente è la scena delle narrative giovanili) e immaginario (che diventa non-luogo, sovranazionale come il pop, mediatico come le figure televisive o cinematografiche cui si rapportano i personaggi) rappresenta i due poli entro cui l'io cerca un proprio spazio, che è poi la propria identità, che da un lato si scioglie nel mare dei sogni del villaggio globale, dall'altro nella cerchia di Io omologhi, accomunati da tratti sentiti in primis come naturali più che culturali.

Oppure i soggetti non possono distinguersi dagli altri soggetti, pur protestando una singolarità che però sembra poggiare sul nulla se non sull'esterno. In *Branchie* il successo sociale, che corrisponde a un posizionamento e dunque a una nicchia entro cui essere

¹¹⁰ Cfr. MARINO SINIBALDI, *Pulp*, cit., pp. 67-68. Sulla condizione giovanile e la mancata formazione identitaria (in termini di «esilio») vd. CLAUDIA BERNARDI, «The Road to Berlin»: *Displacement and Cultural Exile in the New Italian Fiction of the Nineties*, «New Readings» IV, 1, 2011, pp. 22-38.

¹¹¹ RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità*, il Mulino, Bologna 2014.

riconosciuti (e dunque riconoscersi) passa tramite l'aspetto fisico – il corpo –, da cui la sua trasformazione radicale tramite chirurgia; oppure tramite l'adeguamento alle aspettative altrui (Lidia, la fidanzata del protagonista, è «sottomessa» ma non si dice a cosa, fatto sta che la sua vita si muove tra aperitivi e feste, epitome di ogni buon *socialite*). È lo sguardo altrui che dà forma, coerenza, senso, all'Io, quando l'Io non sa dove appoggiarsi. Così la paura della morte che attraversa in vario modo queste scritture (assassini, morti ammazzati, scrittori falliti e dunque morti professionalmente come anche l'accademico fallito che è Siti nel suo romanzo d'esordio) non riguarda tanto la morte fisica, ma quella del personaggio come «soggetto umano». ¹¹²

Morte che è anche, e soprattutto, mancato riconoscimento del Sé. In *M. Pincio* ri-scrive *Do Androids Dream of Electric Sheeps?* di Philip K. Dick e la sua trasposizione cinematografica *Blade Runner*, dunque già l'ipotesto ha al centro il problema dell'identità. Gli androidi di Dick sono ora chiamati «stencil», e dà loro la caccia Ricard de Kaard (in Dick il protagonista era Rick Deckard). Una logica simulacrale pervade il romanzo come il mondo, fatti entrambi di ombre e inconsistenze. Il medesimo sentimento di inesistenza, virtualità, è anche del protagonista, che attraversa «vari sé» e infine sogna di diventare un altro stencil (un bambino di nome Tommaso Pincio): «quel Tommaso Pincio che si era ritrovato ad essere nel suo unico sogno era un altro essere a tutti gli effetti, un intruso che non aveva niente da spartire con lui». ¹¹³

La moltiplicazione delle identità è considerata l'orizzonte naturale dell'esistenza, e altrettanto naturale è la presenza d'un Io scisso, che non riconosce parti di sé. Allora la mancanza d'una profondità/complessità psicologica che cruccia alcuni studiosi, ¹¹⁴ è semmai la *constatazione che quell'identità è in gran parte preclusa allo sguardo, negata* e non più rimossa, situata in zone scisse che non possono venire alla luce. Giglioli: «Non è più

¹¹² EUGENIO BOLONGARO, *Appunti per una rilettura dei cannibali*, cit., p. 195.

¹¹³ TOMMASO PINCIO, *M.*, cit., p. 152.

¹¹⁴ Cfr. GIANLUIGI SIMONETTI, *I nuovi assetti della narrativa italiana*, cit., pp. 104, 133; ID., *Caccia allo Strega*, Nottetempo, Roma 2023, passim, dove osserva con un certo rammarico l'«estroflessione» psicologica in *La solitudine dei numeri primi* di Giordano e in Teresa Ciabatti (e tanto in Giordano quanto in Margaret Mazzantini «il risultato è quello di «saturare con una figuralità estroflessa [*sic*] un vuoto di approfondimento psicologico») o la «piattezza psicologica» dei protagonisti di *M* di Antonio Scurati; mentre sembra nostalgicamente teso verso le «sfumature psicologiche» che sarebbero quelle del vero romanzo. Va sottolineato però che questa profondità psicologica mi pare a volte identificabile con il vecchio totem di molti anziani docenti di liceo, quel *round character* che è la più fraintesa delle categorie di E.M. Forster, la messinscena d'una interiorità complessa come patente di realismo e dunque blasone di letterarietà (o l'ambiguità psicologica come risvolto dell'autenticità, il che è lo stesso, solo con categorie post-orlandiane). Il che però risente di una visione del fatto letterario legata all'inward turn primonovecentesco e al Modernismo, il quale viene ipostatizzato in Letteratura *tout court*. Visione giustificata certo dall'età e dunque dai modelli di formazione del critico, e a dirla tutta anche di un certo realismo ingenuo che però vede la «realtà vera» non tanto nei realia ma nella mimesi di una psiche. Dimenticando così che ogni mimesis è, con Mazzoni, *rappresentazione* prima che *imitazione*, cioè scelta e cioè esclusione, e che ogni io di carta non può che restituire un Io parziale e incompleto, un po' come l'Io ideale proiettato dal narcisista scevera, sottrae, esclude parti del Sé.

un'opzione [...] il perseguimento di quella psicologia individuale raffinata e idiosincratICA [...] che era stata la via regia della grande narrativa del Novecento [...], l'identità è un intreccio tipico, la finzione sociale attraversa il costruirsi di qualunque singolarità». ¹¹⁵

Il problema, sollevato già da molti studiosi di psicologia delle masse, è che nel contemporaneo le categorie psicologiche sviluppatesi tra i moralisti francesi la teoria psicoanalitica freudiana, con il loro costante ricorso a sintesi dialettiche, a strutture di mediazione che ricongiungono il diverso, sembrano essere euristicamente meno utili di altri modelli psicologici, come quelli basati su immediatezze, dialettiche monche, antitesi bloccate: Lacan, ad esempio, con la sua idea di soggetto intrinsecamente scisso.

Allora le identità di questa narrativa segnalano una trasformazione — dall'identità flessibile e inclusiva della classe sociale a micro-identità *differenziali* basate su tratti peculiari pervasivi e definitivi (una malattia o una condizione neurologica, una condizione psichiatrica come il trauma; un genere; una inclinazione sessuale ecc.), perlopiù immutabili o che, se mutano, riconfigurano l'identità.

E questi soggetti dopo la fine del soggetto sono più diffusi oggi di allora: dimezzati e spesso incapaci a distinguere ciò che provano da ciò che accade, perché immersi in una realtà virtuale e virtualizzante dove tutto è potenzialmente un riflesso dell'Io; che non tollerano l'integrazione di parti contrastanti del Sé (non buono e cattivo, ma: *o* buono *o* cattivo, ciò che la psicologia chiama *splitting*). «Nessuno mai *conosce* nessuno. Mai», dice un personaggio di un romanzo di Ellis. ¹¹⁶ E nessuno conosce mai se stesso, se rimane alla superficie, all'immediato. Le patologie psichiche contemporanee non si rifanno più al conflitto tra Super-Io ed Es, ma sono proprie dell'Io: quella di oggi è l'epoca degli stati *borderline*. ¹¹⁷

Definire sé stessi richiede un confronto con l'Altro, con gli altri. Con punti di vista apparentemente inaccettabili. Significa mettersi in discussione, rivedere criticamente ciò che è stato, distaccarsi dal qui-e-ora di ciò che si sente adesso, del proprio situarsi. Significa dislocarsi. Nell'attesa che ciò avvenga, la narrativa ci aiuta a identificare i problemi, le costanti della nostra epoca. E non è poco. Negli anni Novanta nasce lo spazio romanzesco contemporaneo. E come tutto ciò che ci ha plasmato, sia un momento culturale o una persona, può farci arrabbiare, può deluderci a volte, ma non possiamo non tornarvi con gratitudine e amore per quello che ci ha dato e per come ci ha resi, anche con i nostri difetti, e per quanto speriamo continuerà a darci, come continuerà a trasformarci, negli anni seguenti. ¹¹⁸

¹¹⁵ DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma*, cit., pp. 21-22.

¹¹⁶ BRET EASTON ELLIS, *Le regole dell'attrazione*, Einaudi, Torino 2004, p. 209.

¹¹⁷ Cfr. MASSIMO RECALCATI, *L'uomo senza inconscio*, Raffaello Cortina, Milano 2010; GUIDO MAZZONI, *I destini generali*, Laterza, Roma-Bari 2015, pp. 13 ss.; ANTONELLO CORREALE *et al.*, *Borderline. Lo sfondo psichico naturale*, Mimesis, Milano 2023.

¹¹⁸ Ringrazio Luca Daino, Bernardo De Luca e Fabio Magro per avermi spinto a riflettere sullo

BIBLIOGRAFIA

- MARCO AMICI, *La narrativa a tema criminale*, in CLAUDIA BOSCOLO, STEFANO JOSSA (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2014, pp. 129-197.
- GIUSEPPE ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Manni, Lecce 2007.
- PIERPAOLO ANTONELLO, *Il pasto nudo. Cannibalismi postmoderni e antropologie del corpo*, «Contemporanea», 2, 2004, pp. 123-143.
- MASSIMO ARCANGELI, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Carocci, Roma 2007.
- RENATO BARILLI, *È arrivata la terza ondata*, Marsilio, Venezia 2000.
- SILVIA BALLESTRA, *La guerra degli Antò*, Transeuropa, Massa 1992.
- MARIO BARENGHI, *I Cannibali e la sindrome di Peter Pan*, in VITTORIO SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni Novanta*, il Saggiatore, Milano 1998, pp. 34-39.
- CLAUDIA BERNARDI, «The Road to Berlin»: *Displacement and Cultural Exile in the New Italian Fiction of the Nineties*, «New Readings» IV, 1, 2011, pp. 22-38.
- FEDERICO BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.
- MAURO BERSANI, ERNESTO FRANCO, *Introduzione*, in FRANCO BERNINI *et al.*, *Anticorpi*, Einaudi, Torino 1997, pp. iii-ix.
- TIMOTHY BEWES, *The Novel as an Absence: Lukács and the Event of Postmodern Fiction*, «Novel», XXXVIII, 1, 2004, pp. 5-20.
- EUGENIO BOLONGARO, *Appunti per una rilettura dei cannibali. Avanguardia, pubblico ed etica in "Bagnoschiama" di Aldo Nove*, «Moderna» IX, 2, 2007, pp. 183-201.
- CLAUDIA BONADONNA, *Now Generation. Aldo Nove*, «Pulp» 2, 1996, p. 28.
- ENRICO BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Transeuropa, Massa 1994.
- ALBERTO CADIOLI, *Gli intellettuali e le trasformazioni dell'editoria*, «allegoria», 56, 2008, pp. 145-157.
- ALBERTO CADIOLI, GIULIANO VIGINI, *Storia dell'editoria in Italia. Dall'Unità a oggi*, Editrice Bibliografica, Milano 2018.
- STEFANO CALABRESE *et al.*, *Hot cognition. Come funziona il romanzo della globalizzazione*, «Ticentre», 2, 2014, pp. 123-145.
- GIUSEPPE CALICETI, *Fonderia Italghisa*, Marsilio, Venezia 1996.
- ROBERTO CARNERO, *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*, Bruno Mondadori, Milano 2010.
- EMMANUEL CARRÈRE, *L'Avversario*, Einaudi, Torino 2000.
- ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2008.
- REMO CESERANI, *Il romanzo sui pattini*, Transeuropa, Massa 1990.
- ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Impostori! Verità e menzogna nel romanzo contemporaneo*, «Odradek», II, 1, 2016, pp. 51-88.

spazio romanzesco degli anni Novanta, e soprattutto per la pazienza e la generosità con cui hanno aspettato prima e accolto poi questo articolo. Molte idee dell'ultima parte, ancora in corso di sviluppo, sono dovute ai confronti e dialoghi, in presenza o a distanza, con Federica Barboni, Margherita Martinengo, Gianluigi Simonetti, Valentina Sturli, che ringrazio.

- ANTONELLO CORREALE *et al.*, *Borderline. Lo sfondo psichico naturale*, Mimesis, Milano 2023.
- LUCA CROVI, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Marsilio, Venezia 2002.
- GILLES DELEUZE, *L'image-mouvement*, Paris, Seuil 1983.
- LUBOMIR DOLEŽEL, *Possible Worlds of Fiction and History. The Postmodern Stage*, The Johns Hopkins UP, Baltimora 2010.
- RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità*, il Mulino, Bologna 2014.
- BRET EASTON ELLIS, *Le regole dell'attrazione*, Einaudi, Torino 2004.
- LUCIA FAIENZA, *Dal nero al vero*, Mimesis, Milano 2020.
- CLAUDIO FAUSTI, *Alla ricerca di un immaginario estremista*, in "FORESTE SOMMERSE" (a cura di), *Giorni violenti. Racconti e visioni neonoir*, Datanews, Roma 1995, pp. 7-12.
- ANGELO FERRACUTI, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *Paesaggi italiani*, Transeuropa, Massa 1994, pp. 3-16.
- GIAN CARLO FERRETTI, *Il best seller all'italiana*, Laterza, Roma-Bari, 1983.
- ID., *Il mercato delle lettere. Editoria, informazione e critica libraria in Italia dagli anni cinquanta agli anni novanta*, il Saggiatore, Milano 1994.
- MARGHERITA GANERI, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Manni, Lecce 1999.
- DANIELE GIGLIOLI, *Come farebbe Auerbach? Realismo postmoderno e separazione degli stili*, «Moderna» XI, 1-2, 2009, pp. 190-203.
- ID., *Senza trauma*, Quodlibet, Macerata 2011.
- PAOLO GIOVANNETTI, *Retorica dei media. Elettrico, elettronico, digitale nella letteratura italiana*, Unicopli, Milano 2004.
- PAOLO GIOVANNETTI, SARA RE, ALESSANDRO TERRENI, *Per una bibliografia delle antologie letterarie novecentesche*, in SERGIO PAUTASSO, PAOLO GIOVANNETTI (a cura di), *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, Pensa Multimedia, Milano 2004, pp. 29-94.
- GP [sic], *Quanti sono i libri pubblicati in Italia?*, in UFFICIO STUDI DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA EDITORI (a cura di), *Dalla domanda di lettura alla domanda di cultura. Materiali per una discussione*, Associazione Italiana Editori, Milano 2004, pp. 12-16.
- SILVIA GREATTI, *La scrittura di frontiera: autobiografia e altro ne "Il gioco dei regni" di Clara Sereni*, «Studi novecenteschi», XXXVI, 78, luglio-dicembre 2009, pp. 395-418.
- LINDA HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, London 1988.
- EMILIANO ILARDI, *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Meltemi, Roma 2005.
- FREDRIC JAMESON, *Una modernità singolare*, Le Monnier, Firenze 2004 (ed. or. Verso, London-New York 2002).
- ID., *Postmodernismo*, Fazi, Roma 2010 (ed. or. Duke UP, Durham 1991).
- MONICA JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Cesati, Firenze 2001.
- MONICA JANSEN, INGE LANSLOTS, *Ten Years of Gioventù cannibale: Reflections on the Anthology as a Vehicle for Literary Change*, in GILLIAN ANIA, ANN HALLAMORE CAESAR (a cura di), *Trends in Contemporary Italian Narrative, 1980-2007*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2009, pp. 114-135.
- FILIPPO LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

- ANTONIO LORETO, *Narrazione e avvertenza. Lo sfinito nell'iperfinzione di Tommaso Pincio e l'infinito nell'autofinzione di Walter Siti*, in FABRIZIO BONDI *et al.* (a cura di), *2: Ricerche e riflessioni sul tema della coppia*, Pacini Fazzi, Pisa 2016, pp. 199-212.
- STEFANIA LUCAMANTE (a cura di), *Italian Pulp Fiction: The New Narrative of the "Giovani Cannibali" Writers*, Associated UP, London 2001.
- DOMINIQUE MAINGUENAU, *Discours et analyse du discours*, Armand Colin, Paris 2021.
- LORENZO MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2015.
- ID., *Storiografie parallele*, Quodlibet, Macerata 2019.
- LUIGI MATT, *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., *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Artemide 2014.
- CARLO MAZZA GALANTI, *Michele Mari*, Cadmo, Firenze 2011.
- GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2004.
- ID., *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.
- ID., *I destini generali*, Laterza, Roma-Bari 2015.
- MICHAEL MCKEON, *The Origins of English Novel*, The Johns Hopkins UP, Baltimore 1985.
- ELISABETTA MONDELLO, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta*, il Saggiatore, Milano 2007.
- EAD., *L'età difficile. Immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Giulio Perrone, Roma 2016.
- FRANCO MORETTI, *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino 2000.
- ALBERTO NEGRI, *Scrittura accesa. Il cinema della postmodernità*, in GIUSEPPE PETRONIO, MASSIMILIANO SPANU (a cura di), *Postmoderno?*, Gamberetti, Roma 1999, pp. 149-159.
- ALDO NOVE, *Superwoobinda*, Einaudi, Torino 2006.
- ERMANNIO PACCAGNINI, *Disarmonie di voci letterarie*, «Il Sole 24 Ore», 8 giugno 1997, p. 24.
- RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi 2014.
- LUCA PARESCHI, *La selezione degli inediti di narrativa nel campo editoriale contemporaneo*, «allegoria», XXIV, 65-66, gennaio-dicembre 2012, pp. 214-253.
- FULVIO PANZIERI, *Ragazzi tutti rock, slang e letteratura*, «Avvenire», 28 luglio 1994, p. 14.
- PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016.
- FILIPPO PENNACCHIO, *Tommaso Pincio, "Cinacittà"*, in PAOLO GIOVANNETTI (a cura di), *Raccontare dopo Gomorra. La recente narrativa italiana in undici opere (2007-2011)*, Unicopli, Milano 2011, pp. 37-49.
- ALESSANDRO PERISSINOTTO, *La società dell'indagine*, Bompiani, Milano 2008.
- GIUSEPPE PETRONIO, *Sulle tracce del giallo*, Gamberetti, Roma 2000.
- FULVIO PEZZAROSSA, *C'era una volta il Pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, CLUEB, Bologna 1999.
- EMANUELA PIGA BRUNI, *Romanzo e serie TV. Critica sintomatica dei finali*, Pacini, Pisa 2018).
- TOMMASO PINCIO, *La ragazza che non era lei*, Einaudi, Torino 2005.
- ID., *Lo spazio sfinito*, Fanucci, Roma 2000.

- ID., *M.*, Cronopio, Napoli 1999 (ed. or. Messa, Roma 1996).
- GIORGIO PULLINI, *Tra poesia e cronaca: le «maschere» del romanzo italiano di fine secolo*, «Studi novecenteschi», XXVII, 59, 2000, pp. 211-237.
- GIOVANNI RAGONE, *Un secolo di libri*, Einaudi, Torino 1999.
- ID. (a cura di), *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*, Liguori, Napoli 2005.
- GIOVANNI RAGONE, EMILIANO ILARDI, *L'editoria in quarta generazione*, in IID. (a cura di), *Verso l'editoria digitale. Storia, innovazioni e ibridazioni del sistema editoriale in Italia*, Liguori, Napoli 2023, pp. 1-13.
- MASSIMO RECALCATI, *L'uomo senza inconscio*, Raffaello Cortina, Milano 2010.
- STEFANIA RICCIARDI, *Le forme narrative della non fiction*, Firenze, Cesati 2006.
- EAD., *Gli artifici della non fiction*, Cesati, Firenze 2011.
- GIOVANNI RONCHINI, *Il cammino degli "under 25". Percorsi della narrativa italiana negli anni Novanta*, Guaraldi, Rimini 1999.
- JOHN SEABROOK, *Nowbrow*, Knopf, New York 2000.
- HANNA SERKOWSKA (a cura di), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa 2011.
- JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche, Parma 1992 (ed. or. Seuil, Paris 1989).
- GIANLUIGI SIMONETTI, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, «allegoria», 57, 2007, pp. 95-136.
- ID., *La letteratura circostante*, il Mulino, Bologna 2018.
- ID., *Caccia allo Strega*, Nottetempo, Roma 2023.
- MARINO SINIBALDI, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli, Roma 1997.
- WALTER SITI, GIANLUIGI SIMONETTI, *Un realismo di emergenza. Conversazione con Walter Siti*, «Contemporanea», 1, 2003, pp. 115-140.
- VITTORIO SPINAZZOLA, *La modernità letteraria*, il Saggiatore, Milano 2001.
- ID., *L'egemonia del romanzo*, il Saggiatore, Milano 2007.
- FRANZ STANZEL, *A Theory of Narrative*, Cambridge UP, Cambridge 1986.
- PAOLO TAMASSIA, *Documento e finzione nel romanzo: il caso dell' "Adversaire" di Emmanuel Carrère*, in MASSIMO RIZZANTE et al., *Finzione e documento nel romanzo*, Editrice Università di Trento, Trento 2008, pp. 141-150.
- LUCA TELÒ, MARCO SANGIORGI (a cura di), *Il giallo italiano come nuovo romanzo sociale*, Longo, Ravenna 2004.
- ALESSANDRO TERRENI, *Le antologie della prosa del Novecento. Ipotesi per un orientamento*, in SERGIO PAUTASSO, PAOLO GIOVANNETTI (a cura di), *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, Pensa Multimedia, Milano 2004, pp. 111-139.
- CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Fatti, politica, fantasia*, «Between», V, 10, 2015, pp. 1-27.
- ID., *Il romanzo italiano contemporaneo*, Carocci, Roma 2018.
- ID., *Effetti di profondità e illusioni olografiche. Letteratura, teoria e borderline dopo il sospetto*, «Status Quaestionis», 26, 2024, pp. 329-356.
- NICOLA TRANFAGLIA, ALBERTINA VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- GIULIANO VIGINI, *L'editoria in tasca. Dati classifiche riflessioni*, Editrice Bibliografica, Milano 2004.

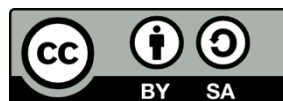
Carlo Tirinanzi De Medici
«NESSUNO MAI CONOSCE NESSUNO»

EMANUELE ZINATO, *Editoria e critica*, in ANDREA AFRIBO, EMANUELE ZINATO (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Carocci, Roma 2011.

SITOGRAFIA

GIANLUIGI SIMONETTI, *Chi non vuole capire. Una replica*, «Le parole e le cose 2», 5 aprile 2023, <www.leparoleele cose.it/?p=46563> (u.c. 05.06.2024).

FABRIZIO SPINELLI, *“Woobinda” di Aldo Nove ha resistito alla prova del tempo?*, «Rivista Studio», 7 marzo 2024 <www.rivistastudio.com/woobinda-aldo-nove/> (u.c. 05.06.2024).



Share alike 4.0 International License