

INOpera

Esercizi di lettura su testi contemporanei

GLI ESORDI NARRATIVI DEGLI ANNI '90

II, 2, luglio 2024

inOpera. Esercizi di lettura su testi contemporanei

Rivista semestrale diretta da

Luca Daino (Università degli Studi di Milano)

Fabio Magro (Università degli Studi di Padova)

Comitato direttivo

Ida Campeggiani (Università di Pisa)

Bernardo De Luca (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Riccardo Donati (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Fabio Moliterni (Università del Salento)

Simona Morando (Università di Genova)

Massimo Natale (Università degli Studi di Verona)

Sabrina Stroppa (Università per Stranieri di Perugia)

Rodolfo Zucco (Università degli Studi di Udine)

Redazione

Giulia Perosa, caporedattrice (Berlin); Federica Barboni (Verona); Simone Giorgio (Trento); Carlo Londero (Udine); Cecilia Monina (Paris); Mario Mossa (Pisa); Concetta Pagliuca (Napoli); Agnese Pieri (Pisa); Francesca Santucci (Genova).

Comitato scientifico

Andrea Afribo (Padova), Pietro Benzoni (Pavia), Riccardo Castellana (Siena), Enza Del Tedesco (Trieste), Yannick Gouchan (Aix-Marseille), Eloisa Morra (Toronto), Uberto Motta (Fribourg), Patricia Peterle (Santa Catarina), Giuseppe Sangirardi (Lorraine), Mara Santi (Ghent), Luca Somigli (Toronto), Ada Tosatti (Paris 3).

I revisori di questo numero

Andrea Afribo (Università degli Studi di Padova)
Leonardo Bellomo (Università degli Studi di Padova)
Pietro Benzoni (Università degli Studi di Pavia)
Sergio Bozzola (Università degli Studi di Padova)
Alberto Carli (Università degli Studi del Molise)
Sara Cerneaz (Università degli Studi di Udine)
Silvia Contarini (Università degli Studi di Udine)
Luca D'Onghia (Università degli Studi di Siena)
Raffaele Donnarumma (Università degli Studi di Pisa)
Federico Francucci (Università degli Studi di Pavia)
Jacopo Galavotti (Freie Universität zu Berlin)
Alessandra Grandelis (Università degli Studi di Padova)
Giuseppe Andrea Liberti (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Filippo Milani (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Lorenzo Marchese (Università degli Studi di Palermo)
Giacomo Morbiato (Università degli Studi di Verona)
Giorgio Nisini (Sapienza Università di Roma)
Nunzia Palmieri (Università degli Studi di Bergamo)
Chiara Portesine (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Silvia Riva (Università degli Studi di Milano)
Carlo Enrico Roggia (Université de Genève)
Gloria Scarfone (Università degli studi di Pisa)
Alberto Sebastiani (Università IULM)
Tiziano Toracca (Università degli Studi di Udine)
Gianni Turchetta (Università degli Studi di Milano)
Alessia Vecchi (Università degli Studi di Milano)
Alessandra Zangrandi (Università degli Studi di Verona)
Tobia Zanon (Università degli Studi di Padova)
Emanuele Zinato (Università degli Studi di Padova)

inOpera

Esercizi di lettura su testi contemporanei

II, 2, luglio 2024 GLI ESORDI DEGLI ANNI '90

EDITORIALE

LUCA DAINO, FABIO MAGRO, *Il secondo numero di «inOpera». Gli esordi narrativi degli anni '90* 6

MONOGRAFICA

LUIGI MATT, *Mappa stilistica della narrativa degli anni Novanta* 8

CARLO TIRINANZI DE MEDICI, «Nessuno mai conosce nessuno». *Generi, costanti e il problema dell'identità nel romanzo degli anni Novanta* 39

CRISTINA SAVETTIERI, *Narrare senza presente: sull'«Amore molesto» di Elena Ferrante* 82

FRANCESCA COLOMBI, *Rossana Campo e il suo libro d'esordio: indagine sul linguaggio giovanile attraverso le postille di Edoardo Sanguineti* 110

ALDO BARATTA, *Figurazioni cyber-teratologiche ne «Il cuore finto di DR». Un esordio duplice* 126

SILVIA CUCCHI, *Il romanzo della mutazione. «Scuola di nudo» di Walter Siti* 149

GIAN LUCA RAMPAZZO, «Mammut», *il romanzo operaistico-sindacale di Antonio Pennacchi* 165

SIMONE DE LORENZI, *Da «Freaky Stiley» a «Jack Frusciante»: le prime prove narrative di Enrico Brizzi* 186

MATTEO GIANCOTTI, *Strategie diversive dell'esordio: «Trio senza pianoforte» di Vitaliano Trevisan* 207

DAVIDE DI FALCO, «Così veloce e così immortale». «Fluo» *tra slang, prosa d'arte e brevità* 220

GABRIELE GIMMELLI, *Lontano dalla via Emilia. Il «caso» Daniele Benati* 237

BENIAMINO DELLA GALA, *Spettri della rivolta all'alba del millennio. Mitopoiesi pop e attivismo politico in «Q» di Luther Blissett* 256

CANZONE D'AUTORE

MARIO GEROLAMO MOSSA, *Letteratura e canzone d'autore negli anni Novanta: una interpretazione di «Smisurata preghiera» (Fabrizio De André, 1996)* 277

XXI SECOLO

GIACOMO MORBIATO, *Piangere una madre: per leggere “Più non riconcilierà Abele e Caino” di Jolanda Insana* 321

OLTRE CONFINE

ANDREA BONGIORNO, *Tempi, voci, parole e gesti. Il teatro metapoetico in “Une petite fille silencieuse” di James Sacré* 342

INDIALOGO

FABIO MAGRO, FABIO MOLITERNI, *inDialogo*, a proposito di David Greenham, *Close reading. Il piacere della lettura*, a cura di Christian Delorenzo, Torino, Einaudi 2023 (ed. or. London, Routledge 2018) 356

IL SECONDO NUMERO DI «INOPERA»
GLI ESORDI NARRATIVI DEGLI ANNI '90

Luca Daino

Università degli Studi di Milano
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2410-2859>

Fabio Magro

Università degli Studi di Padova
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2087-1308>

Il **secondo numero** di «inOpera» è dedicato agli anni Novanta. Più precisamente, agli esordi narrativi avvenuti in quel decennio. Si tratta di una fase delimitata da accadimenti di enorme rilievo: a un capo, l'implosione dell'Unione sovietica, la Prima guerra del Golfo, il conflitto in Jugoslavia, Tangentopoli; all'altro capo, la svolta del 2001, spartiacque storico e politico-sociale che ha aperto la fase nella quale ci troviamo oggi. In quegli anni la narrativa italiana è maturata sullo sfondo di una nuova articolazione dei sottogeneri romanzeschi e di una vigorosa contaminazione di fenomeni linguistici e codici mediatici: si pensi alle suggestioni, sia erudite sia pop, derivanti dal cinema, dalla televisione, dalla musica rock, dai fumetti e dai videogiochi. Si sono andate così imponendo svariate, e a volte contraddittorie, forme di scrittura, fra sperimentazione e tradizione.

La sezione **Monografica** ospita undici analisi ravvicinate di altrettante opere prime di narratori italiani tra i più significativi. Non vi è alcuna intenzione di additare un canone, tanto è vero che le assenze più vistose – due soli nomi, a mo' di esempio: Niccolò Ammaniti, Aldo Nove – sono il frutto del meccanismo che governa il funzionamento di una rivista come «inOpera» (*Call for Papers*, *Double Blind Peer Review* ecc.), non l'espressione di convincimenti del Comitato direttivo. A compensazione dell'inevitabile parzialità del quadro, la sezione si apre con due ampi saggi che restituiscono un panorama d'insieme di quella stagione narrativa, compenetrando prospettive storico-letterarie e linguistiche.

In questo numero, *Monografica* possiede una sorta di appendice: la sezione denominata **Canzone d'autore**, che contiene un'indagine intorno a *Smisurata preghiera* (1996) di Fabrizio De André, connessa all'argomento principale del fascicolo in quanto testo degli anni Novanta, sebbene ubicata all'epilogo, non all'esordio, della carriera del suo autore.

Al netto di questa novità, il nuovo numero nel suo complesso conferma la struttura d'insieme del primo, facendo seguire al *corpus* maggiore le medesime tre sezioni: **XXI secolo**,

che questa volta ospita l'analisi di *Più non riconcilierà Abele e Caino*, un poemetto di Jolanda Insana risalente ai primi anni Duemila; ***Oltre confine***, dedicata a *Une petite fille silencieuse* (2001), libro del poeta francese James Sacré; ***inDialogo***, che accoglie la discussione a due voci su un volume di David Greenham tradotto di recente in italiano: *Close reading. Il piacere della lettura* (2023, ed. or. 2018).



Share alike 4.0 International License

MAPPA STILISTICA DELLA NARRATIVA DEGLI ANNI NOVANTA

Luigi Matt

Università degli Studi di Sassari

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

ABSTRACT IT

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

PAROLE CHIAVE

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

TITLE

Stylistic Map of the Ninety's Narrative

ABSTRACT ENG

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

KEYWORDS

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

BIO-BIBLIOGRAFIA

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

1. QUESTIONI GENERALI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. GLI INCERTI CONFINI DELLO STILE SEMPLICE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. LA SCOMPARSA DELL'ANTICO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. GLI SCONFINAMENTI NELL'EXTRALETTERARIETÀ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. IL «PIANETA GIOVANI»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. I MONOLOGHI DEI MARGINALI

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

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

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

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

I miei trecento sacchi, dice lui così.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7. LA RINASCITA DEI DIALETTI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8. FORME DI PLURILINGUISMO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

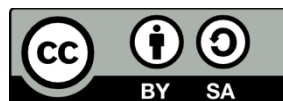
SUSANNA TAMARO, *Va' dove ti porta il cuore*, Baldi & Castoldi, Milano 1997.

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

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

SITOGRAFIA

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



Share alike 4.0 International License

«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 actives 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 macchiettistici, 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 *sensu 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 Pullini ⁸⁵ 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 definitori (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: dimidiati 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

NARRARE SENZA PRESENTE:
SULL' *AMORE MOLESTO* DI ELENA FERRANTE

Cristina Savettieri

Università di Pisa

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6816-7101>

ABSTRACT IT

Il saggio propone una rilettura dell' *Amore molesto* di Elena Ferrante a partire dall'analisi della prima persona narrante. In particolare, l'autrice si concentra sull'assenza effettiva della retrospezione e sullo stile consonante del racconto entro cui la persona narrante e quella agente si trovano a coincidere. Sulla base di questa analisi, il saggio mostra come il romanzo non configura una conciliazione col materno e la conquista di una identità femminile piena, come la stessa Ferrante ha suggerito, ma si chiuda piuttosto su una risoluzione mancata e la riaffermazione del dominio della madre.

PAROLE CHIAVE

Elena Ferrante; Narrazione in prima persona; Retrospezione; Identità femminile; Narrativa degli anni Novanta.

TITLE

Narrating without the Present: On Elena Ferrante's *L'amore molesto*

ABSTRACT ENG

The essay proposes a re-reading of Elena Ferrante's *L'amore molesto* building on the analysis of the first-person narrator. In particular, the author focuses on the actual absence of retrospection and the consonant style of the narration, within which the narrator and the agent character coincide. Based on this analysis, the essay shows how the novel does not shape a reconciliation with the maternal and the conquest of a full female identity, as Ferrante herself suggested, but rather ends on a failed resolution and the reassertion of the mother's dominance.

KEYWORDS

Elena Ferrante; First-person narrative; Retrospection; Female Identity; Narrative Fiction of the Nineties.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Cristina Savettieri insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università di Pisa.

1. RACCONTARE A COSE FATTE¹

L'amore molesto è un romanzo senza presente, la cui voce narrante ha rinunciato a quel privilegio di conoscenza che le narrazioni retrospettive in prima persona di solito offrono a chi le pronuncia. Quasi del tutto non situato, ancorato saldamente al preterito del sé che ha vissuto, l'io che racconta è a tal punto de-soggettivato, privo di voce propria e immedesimato nella donna di quarantacinque anni che si muove nello spazio del testo che in un esercizio vagamente pedante si potrebbe provare a trasformare il romanzo alla terza persona: il testo non opporrebbe troppa resistenza nonostante la visionarietà allucinata di molte zone del racconto, perché la distanza che separa l'io narrante dal sé che ha vissuto è poco meno che un'intercapedine e le marche della soggettività della narratrice si riducono al minimo per aderire allo spazio interiore del sé passato.²

In una delle lettere che invia a Mario Martone nel corso della lavorazione del film tratto dal suo romanzo, Ferrante esprime ammirazione per il trattamento che della «gabbia fastidiosa» (F 30) della prima persona viene fatto nella sceneggiatura, spingendosi a incoraggiare Martone a sbarazzarsene del tutto senza lasciare residui. Ora, se il linguaggio filmico trova un ostacolo – e però anche uno stimolo creativo – nel gestire un narratore/personaggio che dice io, la prima persona di un testo narrativo poggia sempre su una dislocazione temporale che potenzialmente le consente una grande libertà discorsiva. Un io che racconta è una gabbia fastidiosa sul piano filmico, non su quello della narrazione verbale: i limiti di sguardo e di sapere di un soggetto che racconta retrospettivamente di sé sono in parte compensati dal vantaggio conoscitivo che l'io posteriore può esercitare sull'io anteriore, dalla dialettica tra la cecità dell'esperienza e il rischiaramento che di essa l'io narrante può fare in virtù della propria posizione di ulteriorità.³ Di questa condizione di duplicità, della differenza cognitiva, emotiva e morale tra queste due incarnazioni dell'io che la retrospezione produce Ferrante sembra ben consapevole, come il seguito della lettera dimostra:

Essa [la voce dell'io narrante] è, nel mio libro, la voce di una Delia che è già fuori della vicenda; non appartiene alla donna che vive i suoi giorni napoletani, ma alla donna che da quei giorni è uscita modificata e ora, di nuovo lontano da Napoli, può

¹ Per le citazioni dalle opere di Elena Ferrante adotto questo sistema di sigle: AM: ELENA FERRANTE, *L'amore molesto*, in EAD., *Cronache del mal d'amore*, Edizioni e/o, Roma 2012 (ed. or. ivi, 1992); GA: ELENA FERRANTE, *I giorni dell'abbandono*, in EAD., *Cronache del mal d'amore*, cit. (ed. or. ivi, 2002); FO: ELENA FERRANTE, *La figlia oscura*, in EAD., *Cronache del mal d'amore*, cit. (ed. or. ivi, 2006); F: ELENA FERRANTE, *La frantumaglia*, nuova edizione ampliata, Edizioni e/o, Roma 2016 (ed. or. ivi, 2003); VBA: Elena Ferrante, *La vita bugiarda degli adulti*, Edizioni e/o, Roma 2019.

² Mi pare si tratti di una questione trascurata – o in alcuni casi normalizzata – nella pur ricca bibliografia critica sull'*Amore molesto*: l'atto di narrazione, le sue condizioni di possibilità e i suoi effetti non vengono in sé problematizzati semplicemente perché si dà per scontato che Delia e la narratrice coincidano, senza interrogarsi sulle ragioni di questa coincidenza.

³ È la categoria definita da GÉRARD GENETTE in *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976 (ed. or. Seuil, Paris 1972), pp. 266-274.

raccontare il movimento interno ed esterno a cui si è sottoposta. Lei invece, dal momento in cui è riuscito (come le è accaduto) a costruire una Delia che è possibile vedere “dentro” e “fuori” proprio mentre il movimento si compie (il finale, molto bello, è la prova al meglio del suo ottimo risultato), non ha più necessità di una sintesi a posteriori. Perciò i frammenti di voce narrante che sono rimasti nel suo testo mi sembrano superflui e, in un certo senso, in contraddizione con la loro origine. Nati come brani di una voce che racconta a cose fatte, non possono funzionare come “pensieri in atto” di una terza persona che non sa cosa le accadrà – la persona che vediamo agire sullo schermo e che ha già, tra l’altro, un suo mondo interiore efficacemente visualizzato in parallelo. (F 30)

La Delia che racconta lontano da Napoli e la Delia che attraversa Napoli nell’arco di due giorni non sono, per l’autrice, soggetti coincidenti: l’una è «fuori della vicenda», fonte di una «sintesi a posteriori», «che racconta a cose fatte», l’altra, pur dotata di un mondo interiore, ignora quanto avverrà. L’una parla, l’altra agisce; l’una sa e sintetizza, l’altra è cieca rispetto all’esito della propria ricerca. A separarle sta, oltre al tempo trascorso, una trasformazione: Delia che racconta è diversa da Delia che vive, si è «modificata» proprio nei due giorni passati a Napoli ed è per questo che può raccontare. L’avverbio «ora», enfatizzato dal corsivo, divarica i piani temporali e ci restituisce un’immagine molto precisa del romanzo: un’architettura a strati entro cui si consuma una dialettica di cecità e comprensione agita da due soggetti sfalsati nel tempo e nello spazio.⁴

Eppure, questa descrizione così consapevole del dispositivo della prima persona non ha una vera corrispondenza col testo. Si direbbe, anzi, che della libertà discorsiva del “dire io”, della dialettica che genera, del vantaggio della dislocazione, Ferrante abbia fatto a meno a favore di uno stile della consonanza. In un solo punto del testo – siamo nel capitolo 20, nella prossimità della fine del romanzo – un’abrasione inaspettata del tessuto discorsivo, altrimenti compatto, fa emergere il senso della distanza temporale tra io e sé:

Non lo sapevo ancora ma avrei sperimentato anche io che la vecchiaia è una bestia brutta e feroce. (AM 137)

Si tratta di un passaggio commentativo inserito tra le battute di un dialogo tra Delia e il vecchio zio Filippo: il non sapere della Delia anteriore confligge col sapere della Delia posteriore, probabilmente anziana e dunque più capace di comprendere la condizione

⁴ Nella lettera mai spedita a Goffredo Fofi Ferrante descrive in maniera leggermente diversa la qualità della prima persona che narra, ricomponendo quella che nella lettera a Martone è una sconnessione tra il soggetto che racconta a cose fatte e quello che ha vissuto: «Nel mio libro la trama di passato e presente è tutta affidata all’oscillazione di detto-non detto, oscillazione decisa in assoluta autonomia *dentro* l’io narrante. Delia cioè, sulla pagina, è una prima persona letteraria, unica fonte di discorso e unica fonte di verità del racconto; nessuno interverrà mai veramente *dall’esterno* della sua voce narrante» (F 63).

dello zio. Questa è l'unica divaricazione esplicita, l'unica antinomia temporale, l'unica zona di non coincidenza conclamata tra chi racconta e chi agisce nel testo.

“Encage”, ingabbiare, è il verbo che Henry James usa nella prefazione a *The Ambassadors*, ricordata da Dorrit Cohn nel capitolo sulle tecniche retrospettive di *Transparent Minds*, per descrivere cosa fa il romanzo al suo personaggio protagonista: lo ingabbia proficuamente in una narrazione in terza persona, evitando la spaventosa fluidità di un io che racconta di sé («terrible fluidity of self-revelation»)⁵. James fa una critica frontale della narrazione in prima persona, condannata a un aspetto lasco («looseness») e fluido, come se il doppio statuto dell'io, contemporaneamente soggetto e oggetto della narrazione, tanto eroe quanto storico di sé stesso, spingesse la forma a sfaldarsi. Ora, io credo che, nonostante l'adozione della prima persona, Ferrante abbia costruito la voce di Delia nel testo ingabbiandola. Contrariamente a quanto scritto a Martone, la distanza della Delia che racconta dalla Delia che ha vissuto non è quasi mai formalizzata nel testo. Tranne che in alcuni minimi spazi di sospensione e scarto dal preterito, il presente dell'enunciazione rimane a uno stato virtuale,⁶ non c'è, che non significa altro che non c'è il presente dell'esistenza della Delia ulteriore, la Delia trasformata dall'acquisizione di una verità fondamentale su sé stessa ricomposta proprio in quei due giorni a Napoli. Non c'è modo di situare la retrospezione, non c'è dissonanza prospettica.⁷ È il significato di questa scelta poetica che vorrei indagare in questo saggio.

2. DIRE IO

Fin dal suo primo romanzo Ferrante ha mostrato una fedeltà assoluta alla prima persona: nessuno dei suoi libri, né quelli narrativi né quelli saggistici, vi rinuncia. C'è però uno scarto tra i primi due romanzi e quelli successivi nell'uso dell'io che racconta la sua storia: mentre *L'amore molesto* e *I giorni dell'abbandono* tendono a una sostanziale consonanza, *La figlia oscura*, il ciclo dell'*Amica geniale* e *La vita bugiarda degli adulti*, con modalità diverse di formalizzazione, situano l'io narrante, dispiegando così un senso di non

⁵ Citato in DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrating Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978, Kindle edition.

⁶ In riferimento al senso del tempo di Delia a Napoli, parla opportunamente di «vertigine della cronologia, forzata ad una continua oscillazione tra passato e presente», di «qualità rituale» della temporalità entro cui convivono «il momento attuale e il passato rimosso» (TIZIANA DE ROGATIS in *“L'amore molesto” di Elena Ferrante. Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile, «allegoria»*, XXVI, 69-70, 2014, pp. 275, 288). La mia analisi fa tesoro di queste indicazioni fondamentali per concentrarsi però sulla relazione (azzerata) tra il tempo della voce narrante e quello del personaggio agente.

⁷ È Cohn a distinguere tra consonanza e dissonanza nella narrazione retrospettiva in prima persona: si ha dissonanza quando, come nel modello proustiano, l'io che narra retrospettivamente interpreta e illumina il sé che ha vissuto; un io narratore consonante, invece, si identifica integralmente col proprio sé passato e rinuncia a ogni forma di privilegio di conoscenza. Cfr. DORRIT COHN, *Transparent Minds*, cit., pp. 143-161.

coincidenza tra passato e presente, un conflitto tra gli strati del tempo che si esprime fin dall'inizio della narrazione. La quadrilogia adotta una struttura circolare imperfetta, con incipit e finale organizzati in forma quasi diaristica da un intreccio di presente e passato prossimo entro cui prende avvio il racconto al preterito. A differenza delle grandi narrazioni dissonanti che hanno nella *Recherche* di Proust il loro archetipo fondamentale, qui l'io ulteriore di Elena non arriva a una comprensione piena della propria storia di vita e di quella dell'amica Lila, come l'invio misterioso delle bambole perdute nell'infanzia e l'assenza non reversibile di Lila suggeriscono. Allo stesso modo, la voce della protagonista di *La vita bugiarda degli adulti*, dopo un attacco pienamente narrativo e cronologicamente individuato («Due anni prima di andarsene di casa»), si colloca in un presente posteriore da cui, però, nulla della storia passata può essere davvero ricomposto:

Io invece sono scivolata via e continuo a scivolare anche adesso, dentro queste righe che vogliono darmi una storia mentre in effetti non sono niente, niente di mio, niente che sia davvero cominciato o sia davvero arrivato a compimento: solo un garbuglio che nessuno, nemmeno chi in questo momento sta scrivendo, sa se contiene il filo giusto di un racconto o è soltanto un dolore arruffato, senza redenzione. (VBA 9)

La retrospezione è marcata esplicitamente ma passato prossimo e presente si saldano a esprimere la difficoltà di osservare e delucidare il passato. Se anche la relazione tra il prima e il dopo rimane aggrovigliata, la voce dell'io narrante è connotata e l'avverbio «invece», che segue a un'immagine di stasi («Tutto [...] è rimasto fermo»), segna una differenza, una forma di dissonanza, una antinomia che non si risolve però nella comprensione. Che il resto del racconto riassorba questo spazio dissonante e minimizzi l'uso del presente conta poco: importa, invece, che la voce dell'io che racconta risuoni dislocata proprio sulla soglia di ingresso del romanzo.

La figlia oscura presenta un incipit puramente narrativo, senza abrasioni del preterito, senza dislocazioni della voce, senza divaricazioni dei piani temporali:

Cominciai a sentirmi male dopo meno di un'ora di guida. Il bruciore al fianco riapparve, ma per un po' decisi di non dargli peso. (FO 379)

Poco sotto, però, si apre uno spazio di posteriorità:

Forse perciò, in seguito, mi sono convinta che non si è trattato di un sogno, ma di una fantasia d'allarme durata fino al risveglio in corsia. [...] Le cose più difficili da raccontare sono quelle che noi stessi non riusciamo a capire. (FO 380)

È questo presente saggistico, sigillato da uno spazio bianco che chiude il primo capitolo del romanzo, a costituire una soluzione di continuità e a suggerire che quanto verrà

raccontato in seguito si colloca in realtà prima della scena di cui si è appena letto: la difficoltà dell'io che narra sta tutta nel tentativo di spiegare come sia arrivata a ritrovarsi in quel letto di ospedale.

Simili nel fissare una cronologia coincidente con un evento traumatico, *L'amore molesto* e *I giorni dell'abbandono* non presentano alcun segnale di dislocazione temporale:

Mia madre annegò la notte del 23 maggio, giorno del mio compleanno, nel tratto di mare di fronte alla località che chiamano Spaccavento, a pochi chilometri da Minturno. (AM 25)

Un pomeriggio d'aprile, subito dopo pranzo, mio marito mi annunciò che voleva lasciarmi. (GA 179)

Le forme e il significato della consonanza tra io narrante e sé narrato, però, divergono: mentre nei *Giorni dell'abbandono* vige un regime temporale più lineare che conduce più chiaramente a una trasformazione dell'io di Olga (per quanto le battute finali sull'amore con Carrano mantengano un sapore decisamente antifrastico), nell'*Amore molesto* la ricerca interiore di Delia, più tortuosa e allucinata, si conclude in maniera molto più opaca e ambigua. Tornerò sul finale dopo aver analizzato alcune altre zone del testo, ma rilevo qui che nell'interpretare la conclusione della vicenda di Delia è difficile prescindere dalla lettura che Ferrante ne ha dato in diversi interventi raccolti nella *Frantumaglia*; eppure, è necessario provare a farlo, mettere il testo in tensione senza la rete di salvataggio dell'autocommento autoriale e, possibilmente, anche controcorrente rispetto ad esso.

Che il soggetto che dice io e racconta adotti uno stile della consonanza si spiega anzitutto col fatto che il romanzo è contemporaneamente una indagine personale sulla morte di una donna probabilmente suicida e una ricerca interiore su una verità traumatica sepolta nell'infanzia: la prima è intenzionale, la seconda non è perseguita volontariamente ma si impone con violenza, essendo quella verità traumatica⁸ incapsulata, come una scoria tossica, nella relazione con la madre morta. Sono le ragioni di una suspense narrativa (ma soprattutto psichica) e la necessità di aderire fedelmente a ogni passaggio di questo doloroso processo emotivo e memoriale a motivare la limitazione del privilegio di conoscenza della narratrice. La Delia di ora deve tornare a essere la Delia di allora per raccontarsi, così come la Delia di allora deve tornare alla Delia bambina per capire

⁸ Usano proficuamente la costellazione dei *Trauma studies* per interpretare il romanzo NICOLETTA MANDOLINI, *Telling the Abuse: A Feminist-Pschoanalytic Reading of Gender Violence, Repressed Memory, and Female Subjectivity in Elena Ferrante's "Troubling Love"*, in GRACE RUSSO BULLARO, STEPHANIE V. LOVE (eds.), *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins*, Palgrave Macmillan, New York 2016, pp. 271-292; LUCIANO PARISI, *Trauma e riparazione nell'"Amore molesto" di Elena Ferrante*, «Studi novecenteschi», LXIV, 93, 2017, pp. 167-188; KATRIN WEHLING-GIORGI, *Unclaimed Stories: Narrating Sexual Violence and the Traumatized Self in Elena Ferrante and Alice Sebold's Writings*, «Modern Language Notes», 136, 1, 2021, pp. 118-142.

la morte di sua madre: deve, cioè, immedesimarsi nella condizione di cecità di un soggetto che ancora non sa o, meglio, che ha dimenticato e che su questa lacuna ha costruito la propria identità; a sua volta, questo soggetto che ancora non sa deve rientrare nei panni di una psiche infantile, in un movimento a ritroso nella menzogna compensatoria e nella rimozione che non consente scostamenti o l'espressione di una saggezza guadagnata a posteriori.

È una scelta poetica in sé non contestabile e che presenta molti motivi di interesse, soprattutto se confrontata con altri usi della prima persona e delle potenzialità della retrospezione sperimentati nella narrativa degli anni Novanta.⁹ Rigorosamente consonante è l'io che racconta la propria storia in tre quadri negli *Esordi* (1998) di Antonio Moresco: non ci sono movimenti retrospettivi o piani sfalsati in questo preterito epico che accosta paratatticamente, senza connettivi ulteriori o spiegazioni, tre scene di vita o, meglio, tre modi di entrare nella vita di un soggetto che è in una continua relazione dialogica con altro e altri. Una impostazione radicalmente diversa è, invece, quella di *Lettere a nessuno* (1997), uscito solo un anno prima, in cui una molteplicità non collimante di io presenti, situati a stadi diversi dell'esistenza e fuori da una cornice strettamente finzionale, rievocano il passato, descrivono il presente, aprono squarci saggistici e di immaginazione nello spazio della lettera mai spedita, o rimasta senza risposta o impossibile perché rivolta a un destinatario morto e mai conosciuto se non nei libri. La struttura diaristico-epistolare è alla base del best-seller *Va' dove ti porta il cuore* (1994) di Susanna Tamaro, una parodia involontaria delle risorse della dissonanza e della retrospezione, che si risolve nella profusione pseudo-saggistica (o di un saggismo d'acatto) dell'io che racconta e raccontando pontifica per mezzo di esempi, immagini e similitudini triviali, in un trionfo di senso comune da riflusso post-ideologico (la narratrice criminalizza i movimenti politici degli anni Settanta, il femminismo e la psicoanalisi). Distrugge del tutto la retrospezione l'io al presente o al passato prossimo dei racconti di *Woobinda* (1996) di Aldo Nove, di *Branchie* (1994) di Niccolò Ammanniti, di *Luminal* (1998) di Isabella Santacroce e di altri esperimenti narrativi alla prima persona della costellazione dei cannibali, accomunati dalla volontà di annichilire la psicologia e azzerare la sostanza temporale dell'identità dei personaggi: lo stile della consonanza lascia il posto a uno stile della simultaneità, alla rilevazione rapida, paratattica e monodimensionale di azioni e stati psichici estremi.¹⁰ In direzione opposta, *Scuola di nudo* (1994) di Walter Siti inizia con una scena di risveglio che sembra riscrivere antifrasticamente le

⁹ Legge *L'amore molesto* accostandolo ad altri due esordi degli anni Novanta RAFFAELE DONNARUMMA, *Gli anni Novanta: mutazioni del postmoderno, realismo, neomodernismo*, in GIANCARLO ALFANO, FRANCESCO DE CRISTOFARO (a cura di), *Il romanzo in Italia*, tomo IV. *Il secondo Novecento*, Carocci, Roma 2018, pp. 419-433, in particolare pp. 425-426.

¹⁰ Cfr. GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018, pp. 59-69.

difficoltà di addormentarsi dell'inizio della *Recherche* proustiana: proprio rispetto a questo modello, Siti pare portare all'estremo le possibilità della dissonanza che l'uso della prima persona apre, costruendo la voce dell'io come un continuo trasmigrare dal presente saggistico a quello del quotidiano, dall'imperfetto iterativo al passato prossimo diaristico ai perfetti puntuali, in una struttura sforzata che va ben oltre la dialettica tra cecità e conoscenza insita nello sguardo retrospettivo. Rispetto a questi usi della prima persona, *L'amore molesto* segue una via alternativa: l'assenza del presente – con qualche significativa eccezione – non solo si colloca agli antipodi tanto dell'isteria al presente dei cannibali quanto dell'incontinenza para-filosofica della nonna narratrice di Tamaro, ma produce una dizione molto lontana anche dalla discorsività saggistico-commentativa di *Lettere a nessuno* e di *Scuola di nudo*; il dominio del preterito, d'altra parte, non genera alcun effetto epicizzante come negli *Esordi*.

Anche nel confronto con alcuni dei modelli che Ferrante variamente richiama nella *Frantumaglia* o a cui la sua narrativa è stata accostata, *L'amore molesto* rimane a sé stante:¹¹ *Menzogna e sortilegio*, *L'isola di Arturo*, *Dalla parte di lei* sono costruiti, seppure con sostanziali ambiguità, situando, sia spazialmente sia temporalmente, il soggetto che racconta ed esplicitando i segni della non coincidenza tra io e sé. In *Dalla parte di lei*, che pure pospone ad arte il momento in cui si rivela che il memoriale di Alessandra è scritto da un carcere, fin dalla prima pagina prende forma lo scollamento tra la consapevolezza dell'adulta e la cecità della bambina:

Questa abolizione della mia personalità mi fece crescere forastica e taciturna e, più tardi, io scambiai per fiducia nelle mie doti ciò che era soltanto l'affievolirsi del ricordo di Alessandro nei nostri genitori.¹²

Qui l'avverbio temporale, che dovrebbe dischiudere lo spazio della posteriorità e, dunque, del disvelamento e della comprensione, si riferisce in realtà a uno stadio intermedio della crescita di Alessandra, ancora abitato dall'autoinganno: è l'io presente che può delucidare la falsa percezione del sé passato che misinterpreta i segnali di affetto dei genitori, proiettando così oltre quel «più tardi» un «ora», implicito ma attivo, che con esso

¹¹ Cfr. F 77: «Da qualche tempo mi sono scrollata di dosso preoccupazioni teoriche e letture e sono passata a scrivere senza chiedermi più cosa dovessi essere: maschile, femminile, di genere neutro. Mi sono limitata a scrivere leggendo di volta in volta libri che mi facessero non bella, ma buona compagnia mentre scrivevo. Ne ho un discreto elenco, li chiamo libri di incoraggiamento: l'*Adele* di Tozzi, *Dalla parte di lei* della de Céspedes, *Lettera all'Editore* di Gianna Manzini, *Menzogna e sortilegio* o *L'isola di Arturo* della Morante, etc». Nella *Frantumaglia* compaiono anche alcune pagine dedicate all'*Isola di Arturo* (pp. 58-59) e a *Dalla parte di lei* (pp. 155-159). Indica *Menzogna e sortilegio* all'origine di una genealogia di narrazioni sul materno di autrici italiane, tra cui *L'amore molesto*, ADALGISA GIORGIO, *The Passion for the Mother: Conflicts and Idealisations in Contemporary Italian Narrative*, in EAD. (ed.), *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Berghahn Books, New York and Oxford 2002, pp. 119-154, in particolare pp. 122-125.

¹² ALBA DE CÉSPEDES, *Dalla parte di lei*, Mondadori, Milano 2021 (ed. or. ivi, 1949), p. 4.

confligge. Di segnali analoghi di dissonanza è disseminato l'inizio dell'*Isola di Arturo*, in cui ampio uso si fa del presente descrittivo e del passato prossimo innestati sul preterito della rievocazione memoriale. Neanche *Menzogna e sortilegio* e la voce di Elisa, nonostante le tangenze tematiche, lasciano tracce nella prima persona di Delia: non solo perché nell'*Amore molesto* non troviamo nulla di analogo ai tre capitoli di *Introduzione alla Storia della mia famiglia* che definiscono la condizione ulteriore di Elisa, da cui la scrittura muove, ma anche perché la voce della narratrice, tanto nelle quattro sezioni solo formalmente eterodiegetiche quanto nelle due omodiegetiche, allestisce un tessuto discorsivo che alterna e talvolta intreccia contestualmente consonanza e dissonanza, adesione emotiva e feroce dissacrazione ironica, restrizione della prospettiva e trionfale onniscienza, regressione al proprio sé infantile e dolorosa consapevolezza adulta, illusione cieca e impietoso rischiaramento razionale. Per restare nell'ambito delle narrazioni in prima persona di soggetti femminili, neanche *Una donna* di Sibilla Aleramo, che pure adotta largamente lo stile della consonanza, rinuncia alle divaricazioni tra io e sé: non solo la dialettica tra "allora" e "ora", anche quando non esplicitata, agisce in funzione dell'emersione dell'io rinnovato che, in quanto tale, può scrivere di sé, ma la dizione al presente e persino al futuro domina nel finale del libro, rompendo il tempo della rievocazione e squadernando quello della vocazione pedagogica e politica dell'io.

Interrogarsi sulla sostanziale consonanza della narratrice dell'*Amore molesto* non è un esercizio fine a sé stesso, perché dalla consonanza, cioè dalla cancellazione della differenza tra l'"ora" dove l'atto del racconto si situa e l'"allora" dei due giorni napoletani di Delia, dipende la definizione di una questione fondamentale per l'interpretazione del romanzo: Delia esce davvero trasformata dalla sua ricerca? L'io che racconta è altro dal sé raccontato? E se questa trasformazione è avvenuta, cosa comporta e che relazione interiore disegna con la madre morta?

3. USI DEL PRETERITO, USI DEL PRESENTE

In una lettera a Sandra Ozzola in cui spiega le ragioni per cui rifiuta di rispondere a una intervista inviatale da Annamaria Guadagni, Ferrante sintetizza una ipotetica «intervista laconica» in nove domande secche – basate su quelle della giornalista – a cui risponde solo con un "sì" o con un "no". Una delle domande è riformulata così:

D. L'imperfetto per lei è la dimensione vera della scrittura?

R. Sì. (F 45)

La domanda di Annamaria Guadagni, riportata insieme al resto dell'intervista in una nota in calce alla lettera, era in realtà molto più articolata:

2. L'infanzia è una fabbrica di menzogne che durano all'imperfetto. L'imperfetto è il tempo dei racconti e delle favole. Quanto dura? All'infinito? È la dimensione dove si può essere Amalia e anche suo marito, Caserta ma anche suo figlio Antonio? In una parola, per lei è la dimensione della scrittura? (F 46)

L'inizio della domanda è una citazione dal capitolo 24 del romanzo (AM 164-165) ed è anche, se si escludono i dialoghi, uno dei pochi passaggi al presente della rievocazione dei due giorni di Delia a Napoli. Che la risposta di Ferrante alla domanda sia affermativa non stupisce: è una dichiarazione di poetica che non ha bisogno di riscontri testuali, tanto evidente è l'assoluta fedeltà al preterito che in ognuno dei suoi romanzi, in combinazione con la prima persona, si rinnova. Singolare è piuttosto il fatto che, omettendo la citazione dal testo nella domanda riformulata, Ferrante faccia saltare la connessione con l'infanzia e la menzogna – nel romanzo è una delle rare espressioni saggistiche attribuibili all'io narrante – e assolutizzi la funzione eminentemente narrativa e poetica dell'imperfetto. L'aggiunta dell'aggettivo «vera», assente nella domanda di Guadagni, enfatizza il valore attribuito all'imperfetto come dimensione primaria della scrittura e dell'invenzione, creando un cortocircuito con la citazione dal romanzo, in cui l'imperfetto è detto anzitutto tempo delle menzogne dell'infanzia. È una prima, fondamentale indicazione sul senso da attribuire alla consonanza: raccontare non significa semplicemente ricostruire a posteriori una verità ma attraversare il processo di formazione delle menzogne che strutturano il sé. Occorre però interrogarsi su cosa significa “menzogna” all'interno del testo, chiedersi se davvero quelle dell'infanzia siano menzogne o se non si tratti piuttosto di modi in cui un soggetto si dà una identità e sopravvive.

Il primo capitolo del romanzo mostra bene come si formi e consolidi lo stile della consonanza, cioè come la prospettiva, il sapere, la voce dell'io che racconta si aggiustino fino a coincidere con la prospettiva, il sapere, la voce del sé. Occupato da una prima ricostruzione delle ultime ore della madre, il capitolo include nel resoconto della sua morte (dal punto di vista della figlia che ne riceve le telefonate) alcuni affondi in un tempo anteriore.¹³

Mia madre annegò la notte del 23 maggio, giorno del mio compleanno, nel tratto di mare di fronte alla località che chiamano Spaccavento, a pochi chilometri da Minturno. Proprio in quella zona, alla fine degli anni Cinquanta, quando mio padre viveva ancora con noi, d'estate affittavamo una stanza in una casa contadina e trascorrevamo il mese di luglio dormendo in cinque dentro pochi roventi metri quadri. Ogni mattina noi bambine bevevamo l'uovo fresco, tagliavamo verso il mare tra canne alte per sentieri di terra e di sabbia e andavamo a fare il bagno. La notte in cui mia madre morì la proprietaria di quella casa, che si chiamava Rosa e aveva

¹³ I nomi propri della madre e della figlia vengono rivelati rispettivamente nel secondo e nel terzo capitolo. Dal secondo capitolo Delia si riferisce spesso ad Amalia chiamandola semplicemente per nome, istituendo al tempo stesso una distanza (non è sua madre) e una prossimità (è una relazione che va al di là dei ruoli stabiliti dal legame di parentela).

ormai più di settant'anni, senti bussare alla porta ma non aprì per paura dei ladri e degli assassini. (AM 25)

L'incipit poggia sull'accostamento violento di un passato remoto irreversibile («annegò») a un presente privo di marche della soggettività («chiamano»). L'assenza di un soggetto espresso e la terza persona plurale che suona del tutto anonima e impersonale oggettivano la definizione del luogo in cui il cadavere di Amalia viene ritrovato e distanziano il soggetto che parla dal contenuto traumatico di cui sta riferendo. Su questo attacco si apre un primo ricordo d'infanzia che rende immediatamente Spaccavento un luogo di memorie personali: possiamo considerare che qui a ricordare sia anzitutto il soggetto che ha iniziato a raccontare la storia, che però non indulgia in questo tempo anteriore ma riconnette quel frammento di estati lontane al tempo della morte. Così, questo primo capoverso si apre e si chiude circolarmente e con una sorta di chiasmo sull'evidenza non eludibile della morte: «Mia madre annegò la notte del 23 maggio», «La notte in cui mia madre morì». Il dettaglio della proprietaria della casa che non apre la porta «per paura dei ladri e degli assassini» sigilla su una nota proverbiale¹⁴ e fiabesca questo primo, sintetico, resoconto della morte di Amalia: è un io regredito all'infanzia o a una mentalità popolare a esprimere in questi termini l'angoscia della donna verso gli estranei.

Se anche i ricordi che seguono – le visite di Amalia a Delia a Roma – possono essere attribuiti primariamente al soggetto che racconta, l'aderenza al vissuto passato è pressoché totale, come questa espressione dimostra: «irrigidita tra le lenzuola, avevo l'impressione che sfaccendando mi trasformasse il corpo in quello di una bambina con le rughe» (AM 25). Non conta osservare dalla distanza quegli incontri con Amalia: serve restituirne le sensazioni anche, e soprattutto, nei loro effetti derealizzanti e allucinati. Poco più avanti, in un secondo, decisivo affondo al tempo dell'infanzia, la narratrice ricorda come contrastava l'angoscia causata dall'assenza di Amalia chiudendosi in un ripostiglio cieco: «Nel buio pesto, soffocante per il ddt, ero aggredita da forme colorate che mi lambivano per pochi secondi le pupille lasciandomi senza fiato. “Quando torni ti ucciderò” pensavo, come se fosse stata lei a lasciarmi chiusa lì dentro» (AM 27). Anche in questo caso il soggetto che ricorda non sta semplicemente recuperando un frammento di passato, non riferisce di una immaginazione infantile, normalizzandola: la rivive (non si dice “immaginavo di essere aggredita” ma «ero aggredita») perché quella sensazione è a sua volta incistata nell'angoscia che Delia prova quando capisce che la madre non è mai arrivata a destinazione da lei a Roma. È chiaro, dunque, che il soggetto che ricorda non è tanto la Delia di ora ma quella di allora o, meglio, la Delia di ora si schiaccia tutta

¹⁴ Mi riferisco al proverbio «Gente di confini, o ladri o assassini», già attestato nella raccolta cinquecentesca di proverbi toscani di Lionardo Salviati, come emerge dalla banca dati dei *Proverbi italiani* dell'Accademia della Crusca, <www.proverbi-italiani.org/index.asp> (u.c. 02.06.2024).

sulla Delia di allora, a sua volta abitata dalla bambina posseduta da fantasie omicide che hanno per oggetto sua madre.¹⁵

È con la visione del cadavere che la narratrice cuce definitivamente la sua ombra al corpo, alla psiche, alle emozioni di Delia:

Vidi il corpo e di fronte a quell'oggetto livido sentii che forse dovevo aggrapparmici per non finire chissà dove. (AM 29)

L'avverbio «forse» sfoca e spegne lo sguardo ulteriore e segnala che chi racconta sta rinunciando alla propria posizione dislocata. Da qui in avanti frequente diventa il ricorso agli avverbi di dubbio, alla *correctio*, alle domande interiori che denunciano difetti di percezione o di memoria, alle congiunzioni disgiuntive che rendono incerto lo statuto delle cose e delle sensazioni descritte.

Così, è in virtù della rinuncia alla dislocazione che può aver luogo il fenomeno discorsivo più notevole del romanzo: l'erosione del confine tra i ricordi veri e propri, legati a un vissuto reale ma già di per sé minacciati dalla fallacia della memoria, e le visioni spettrali che abbondano soprattutto nella prima parte del racconto. Se ne ha un primo esempio quando Delia, che sente scorrere il flusso mestruale durante il funerale, va in bagno in un bar:

Il flusso di sangue era copioso. Ebbi un senso di nausea e un lieve capogiro. Vidi nella penombra mia madre a gambe larghe che sganciava una spilla di sicurezza, si staccava dal sesso, come se fossero incollati, dei panni di lino insanguinati, si girava senza sorpresa e mi diceva con calma: «Esci, che fai qui?». Scoppiai a piangere, per la prima volta dopo molti anni. (AM 34)

Non c'è modo di identificare questa visione, incorniciata da reazioni fisiche (la nausea, il pianto), come un ricordo riemerso per associazione o come una immagine mentale formata lì per lì: è qualcosa che è inscritto nel corpo e come tale viene rilevato, senza alcun segnale discorsivo che ne espliciti la natura. In alcuni casi, la natura immaginaria di queste visioni è inequivocabile, come quando Delia, appena entrata in casa di Amalia, trova il rubinetto della cucina aperto:

Mi sentii inquieta: aveva sprecato più acqua con quella distrazione delle ultime ore di vita, che in tutta la sua esistenza. La vidi galleggiare a faccia in giù, sospesa al centro della cucina, sullo sfondo delle maioliche azzurre. (AM 43-44)

Ancora, non appena sveglia dopo un sonno di un paio d'ore, Delia vede nuovamente Amalia:

¹⁵ Sul tema del matricidio simbolico cfr. ADALGISA GIORGIO, *The Passion for the Mother*, cit., p. 130 e TIZIANA DE ROGATIS, *“L'amore molesto” di Elena Ferrante*, cit., p. 281.

Amalia era lassù come una farfalla notturna, giovane, forse sui vent'anni, chiusa in una vestaglia verde, con un ventre gonfio da gravidanza avanzata. Sebbene serena nel viso, strisciava sulla schiena torcendo il corpo convulsamente per uno spasimo doloroso. Chiusi gli occhi per darle il tempo di staccarsi dal soffitto e tornare nella morte; poi li riaprii e guardai l'orologio. (AM 47)

Anche in questo caso si tratta di una visione e non di un ricordo. Non solo queste immagini allucinate denunciano lo stato psichico di Delia ma, incluse senza soluzione di continuità nel tessuto della narrazione, contribuiscono a rarefare la consistenza realistica di quanto si racconta e a tuffare in una ambiguità indecidibile anche ciò che si presenta, più plausibilmente, come un ricordo. Si regge precisamente su questa ambiguità la scena della ceretta:

Amalia ora sedeva sulla tazza e mi guardava con attenzione mentre mi depilavo. Mi stavo coprendo le caviglie con una corteccia di cera rovente per poi passare, gemendo, a scollarmela decisamente dalla pelle. Lei intanto mi raccontava che da ragazza si era tagliata la peluria nera dalle caviglie con le forbici. Ma i peli delle caviglie le erano subito ricresciuti duri come i riccioli di un filo spinato. Anche al mare, prima di mettersi in costume, si accorciava con le forbici i peli del pube.

Le imposi la mia ceretta sebbene si schermisse. Le spalmai con cura la cera sulle caviglie, sulla parte interna delle cosce magre e sode, nell'inguine, rimproverandola intanto con durezza immotivata per la sottana rattoppata. Poi la scortecciai mentre lei mi osservava senza battere ciglio. Lo feci senza cautela, come se volessi sottoporla a una prova del dolore, e lei mi lasciò fare senza fiatare come se avesse accettato la prova. Ma la pelle non resistette. Diventò prima rosso fuoco e poi subito violacea svelando un reticolo di capillari rotti. «Fa niente» disse, «poi passa», mentre io mi rammaricavo fiaccamente per come l'avevo ridotta. (AM 45-46)

Tutto contribuisce a deformare questo probabile ricordo in un quadro violento e allucinato, condizionato dalla situazione emotiva in cui Delia si trova in quel momento. Stabilire la differenza tra il vissuto e l'immaginato o tra il vissuto e il rfigurato non importa, perché la voce che racconta, tutta introflessa nella psiche di Delia, ha bisogno di esplorare proprio questo spazio di indistinzione non con gli strumenti dell'analisi retrospettiva ma regredendo e osservando quel materiale psichico fenomenologicamente. La sequenza del lavaggio dei capelli di Amalia è, in questo senso, esemplare e si fonda su una fusione di ricordo, sogno e immaginazione: inizia coi gesti dell'uomo che vende il sapone a Delia bambina; prosegue con il ritorno a casa e culmina con il lavaggio vero e proprio, sdoppiato e trasfigurato, con Amalia contemporaneamente nella bottega, coi capelli immersi nel bidone del sapone, e in cucina al lavello. Ci sono due fenomeni notevoli in questo passo: l'adesione di Delia al ricordo infantile è così forte che la narratrice ricorre al presente:

Io correvo da Amalia trafelata, reggendo il cartoccio e soffiandoci sopra a guance gonfie per cacciarne via gli odori dello scantinato e di quell'uomo; corro allo stesso

modo ora, con la guancia sul cuscino su cui ha dormito mia madre, anche se è passato tanto tempo. (AM 48)

Quella che corre «ora», dormendo nel letto di sua madre morta, è Delia a Napoli e il «tanto tempo» passato è, anzitutto, quello che separa la donna di quarantacinque anni dalla bambina. In questa combinazione di presente e passato remoto la narratrice disegna la relazione con le sue due incarnazioni nel testo: la distanza da «allora» è indefinita, l'aderenza all'«ora», sia della bambina trafelata sia della donna che da quella bambina è abitata, è assoluta, perché il presente non è il tempo del soggetto che parla ma quello del soggetto che vive. Questa oscillazione tra uno statuto memoriale e uno onirico/visionario si risolve esplicitamente nel sogno (questo il secondo fenomeno da rilevare): «Certamente me l'ero sognata così a occhi aperti, come facevo adesso per l'ennesima volta, e per l'ennesima volta ne provavo un doloroso imbarazzo» (AM 49). La deissi («adesso» invece di «in quel momento») slabbra e inarca il tessuto discorsivo a segnalare l'adesione emotiva della narratrice. Segue una fantasia che è espressione primaria dell'angoscia della sessualità della madre e del desiderio tragico e indicibile di possederla: l'uomo che vende il sapone «con un lungo bastone» «arroncigliava la massa lucida dei capelli della madre» (AM 49); nel frattempo un altro uomo, coi pantaloni aperti che lasciano evidentemente il sesso in vista («una paurosa cavità»), guida un mezzo con un rullo compressore per rifare l'asfalto; il catrame viene direttamente dai capelli di Amalia («dal bidone inclinato scivolava il catrame denso e lucido dei capelli di Amalia») che, per un principio di simmetrizzazione, sono contemporaneamente pece e peluria «nei luoghi proibiti del corpo». Amalia è un corpo (un oggetto d'amore) interdetto a Delia («non mi permetteva di toccarla») ma accessibile a qualunque soggetto maschile. Se anche questa fantasia di possesso frustrato, radicata in una gelosia straziante e senza rimedio, è qualificata come un sogno forse fatto in una condizione di dormiveglia, lo statuto delle immagini è, sul piano discorsivo, pari a quello degli eventi reali: così, non è lo squillo del telefono a svegliare Delia ma un gesto dell'Amalia sognata che si fonde con la situazione di realtà:

Quando il telefono squillò, lei tirò su la testa di scatto, tanto che i capelli bagnati dal pavimento volarono per l'aria, lambirono il soffitto e le ricaddero sulla schiena con uno schiocco che mi svegliò del tutto. (AM 49-50)

Queste immagini di Amalia, siano esse sognate, ricordate o formatesi istantaneamente sulla base di materiali psichici dati, hanno un carattere perturbante: come lo spettro di Amleto che impone al figlio la necessità della riparazione, Amalia, con la violenza del suo probabile suicidio tutta rivolta a Delia (così suggeriscono le telefonate alla figlia che lo precedono), è un fantasma¹⁶ interno vessatorio e implacabile, che non chiede riparazioni ma costringe la figlia a dimorare in un tempo memorial-onirico claustrofobico dove

¹⁶ Cfr. TIZIANA DE ROGATIS, «L'amore molesto» di Elena Ferrante, cit., p. 300.

tutto converge sulla sua sessualità rotta. Più avanti nel testo è un'altra immagine dallo statuto indecidibile a dare forma esemplare a questa qualità persecutoria del tempo: quando Delia scopre da Antonio che Amalia e suo padre avevano ripreso a frequentarsi il fantasma materno assume questa forma:

Si vedevano. E mi vidi sul letto di mia madre, mentre mi osservavo stupefatta la vagina con uno specchietto. Vedersi: Amalia mi aveva guardata, incerta, e poi aveva richiuso senza fretta la porta della camera da letto. (AM 107)

Dalla madre non c'è scampo: non solo l'esplorazione della propria sessualità – il riconoscimento del proprio corpo sessuato – avviene nel suo letto, come se non ci fosse alcun affrancamento possibile dal suo corpo vischioso e però inattingibile, ineludibile e perduto all'origine, ma il suo sguardo intrude a violare uno spazio entro cui nessuna tutela o controllo genitoriale dovrebbe esercitarsi. Come una lama a doppio taglio, il trapassato prossimo («mi aveva guardata», «aveva richiuso») tanto ha un valore compiuto e perfetto, come si trattasse di una azione reale conclusa e anteriore al momento della rievocazione, quanto si presta a essere letto come un trapassato di fantasia, irreali. Ma a prescindere dalla consistenza fattuale di questa scheggia mentale, è il suo portato simbolico a contare, la grammatica narrativa che sostiene, l'impossibilità, per chi racconta, di articolarsi discorsivamente come soggetto altro e posteriore e dunque uscire dalla gabbia psichica di Delia a Napoli.

Una slogatura discorsiva segna la sequenza alla stazione di Chiaia, che occupa l'intero capitolo 15 ed è senza alcun dubbio, sul piano della costruzione narrativa, una delle più complesse del romanzo. Aperto da un passaggio saggistico, uno dei rari inserti di carattere commentativo generalizzante al presente (qui addirittura con l'uso della prima persona plurale),¹⁷ il capitolo è tutto costruito a partire da un ricordo riscritto e rifigurato – intenzionalmente e non – che diventa un materiale psichico plastico, entro cui realtà e invenzione non sono più distinguibili. Non ancora scesa dalla funicolare, nei pressi della stazione di Chiaia, Delia forma l'immagine di un uomo che non è né Caserta né suo figlio Antonio: «un uomo giovane, olivastro, nero di capelli, con un cappotto di cammello» (AM 96). È un «ectoplasma», frutto di una fusione dei tratti somatici dell'uno e dell'altro che Delia compie volontariamente. Arrivata a Chiaia ma non ancora scesa, Delia vede ora Amalia, «esigente», come fosse in attesa, presentificarsi «in un angolo della vecchia stazione di quarant'anni fa» (AM 97). Come in altri passaggi del romanzo, la configurazione dello spazio mentale precede l'esperienza dello spazio reale:¹⁸ Delia ricorda/vede

¹⁷ Cfr. AM 96: «Nelle facce dei vecchi è difficile rintracciare i lineamenti che hanno avuto da giovani. A volte non riusciamo nemmeno a pensare che hanno avuto una gioventù».

¹⁸ Così accade quando Delia visita il negozio delle sorelle Vossi (cfr. cap. 11) e quando va a incontrare suo padre nella casa in cui ha abitato da bambina (cfr. capp. 20-21): entrambi gli spazi sono prima descritti sulla base di immagini mentali e poi Delia vi entra effettivamente. La prima descri-

nella mente la stazione prima ancora di vederla coi propri occhi, segnando in questo modo il primato dell'immagine psichica sull'esperienza. L'indicazione temporale è impropriamente espressa e, appunto, slogata: quarant'anni sono quelli che separano Delia a Napoli dalla sé stessa bambina del ricordo che sta per essere dissepolto e riscritto, ma la narratrice è a una distanza temporale maggiore, è nell'età della vecchiaia, come emerge fuggevolmente in quel passaggio del capitolo 20 ricordato sopra. Dove ci aspetteremmo l'avverbio "prima" – altrove nel capitolo correttamente usato – troviamo la deissi con "fa": il soggetto narrante ha bruciato ogni distanza fino a mal articolare gli indicatori temporali, assumendo in pieno il senso del tempo di Delia perché nel tempo di Delia quel soggetto è impaniato.

Il ricordo si configura da subito come una creazione che Delia compone nella sua mente: ci sono tre sagome di legno e cartone, inizialmente non meglio definite (forse una coppia con un cane), e Amalia di quarant'anni prima, come fosse un personaggio cui viene data forma a poco a poco, che le osserva. Il lessico usato è contraddittorio: da una parte il ricordo/visione sembra configurarsi come un gesto artistico¹⁹ che Delia padroneggia e controlla pienamente («avevo composto»; «la fissai meglio allo sfondo»; «ricorsi a dettagli scelti alla rinfusa per colorarle e vestirle»); dall'altra, al contrario, Delia subisce l'immagine riemersa che le si impone in tutta la sua opacità e mutevolezza. Così, proliferano le congiunzioni disgiuntive che riaggiustano, senza fissarli, i confini del ricordo, gli avverbi di dubbio come «forse» e «probabilmente», le interrogative.²⁰ Delia stessa è dentro e fuori la scena che sta ricostruendo/osservando nella sua mente: «Io, che mi sentivo presente al fianco di lei anche se non riuscivo a vedermi, credetti che quei signori fossero le immagini dei padroni della funicolare» (AM 98). Sentirsi e non vedersi dentro la scena impone a Delia una oscillazione continua tra il punto di vista interno della bambina di quarant'anni prima (solo uno sguardo infantile può immaginare che le sagome siano dei «signori» «padroni della funicolare») e quello dell'adulta impegnata a dare un ordine e un senso alle immagini. La slogatura discorsiva degli indicatori temporali si

zione ha, in entrambi i casi, uno statuto indecidibile: non è chiaro, in sostanza, se Delia stia descrivendo qualcosa che ha davanti agli occhi in quel momento, cosa che diventa evidente nel momento in cui esplicita che sta varcando l'ingresso materiale di quei luoghi esistenti anzitutto nella memoria.

¹⁹ Pone l'accento sulla qualità artistica dell'attività di memoria e ricostruzione di Delia, in consonanza col lavoro da sarta di Amalia, STILIANA MILKOVA, *Artistic Tradition and Feminine Legacy in Elena Ferrante's "L'amore molesto"*, «California Italian Studies», 6, 1, 2016 <escholarship.org/uc/item/15s5c850> (u.c. 02.06.2024).

²⁰ Di seguito solo alcuni esempi dal passo in questione: «*forse* una coppia elegante che aveva un cane lupo al guinzaglio» (AM 97); «La donna *forse* indossava un tailleur scuro» (AM 97); «A pochi passi da loro cadevano dall'alto grandi fasci di luce tra le gradinate, che facevano brillare il verde (o il rosso?) della funicolare quando scivolava lentamente fuori dal tunnel nella collina» (AM 98); «mi venne il sospetto che sostasse lì per altre ragioni: *forse* solo per studiare gli abiti della donna e il suo modo di atteggiare il corpo. *Probabilmente* voleva rifarli nei vestiti che cuciva. O imparare a vestirsi lei stessa a quel modo, e a quel modo sostare disinvolta, in attesa della funicolare» (AM 99). Corsivi miei.

ripete e segnala l'adesione emotiva della narratrice alla bambina che sogna una esistenza altra in simbiosi con Amalia: «Li dovetti considerare, quarant'anni fa, una possibilità di fuga, la prova che esistevano altri luoghi dove potevamo andarcene, io e Amalia, quando l'avessimo voluto» (AM 98). Invece di alimentare la fantasia della fuga d'amore tra madre e figlia, l'immagine mentale si traduce in un senso di separazione dolorosa: Delia prova ad attribuire ad Amalia i suoi stessi desideri ma ne ricava solo che non riesce a pensare i pensieri di Amalia e a pronunciarne le parole dall'interno («non potevo essere più parte della cavità che concepiva quei suoni», AM 99).

La situazione esterna interviene a concludere questo primo momento di rievocazione creativa del passato: Antonio Polledro, che ha rincorso Delia dal negozio delle sorelle Vossi, le parla e con la sua sola voce dissolve la scena: «La voce di Polledro arrivò come uno spintone contro quel dolore. L'atrio di quarant'anni prima sussultò. Le sagome si rivelarono di polvere colorata e si dissolsero» (AM 99). È a quel punto che Delia si rende conto che le sagome non erano altro che le figure di sua madre e Caserta vestite elegantemente: l'Amalia mentale, doppio e sostituto di Delia che guarda da fuori la scena da lei stessa composta, non è più osservatrice ma attrice di quel ricordo. Allo stesso modo l'ectoplasma inizialmente evocato non è altri che Caserta da giovane, le cui fattezze fondono i tratti di Caserta vecchio con quelli del figlio Antonio. I due adulti che parlano nella stazione di Chiaia di quarant'anni dopo sono i due bambini tenuti per mano da Caserta e Amalia quarant'anni prima, sono fuori dalla scena ma anche al suo interno rimpiccioliti e, in un certo senso, la raddoppiano rivivendola al posto dei loro rispettivi genitori, senza quella che allo sguardo infantile appare come aura di eleganza e distinzione. È in questo sistema di doppi e sovraimpressioni che coagula il nucleo dell'identificazione tragica di Delia bambina con sua madre: non avere Amalia costringe Delia a voler essere Amalia. Della posizione del soggetto che narra rispetto a questa identificazione nulla sappiamo, se non che aderisce tanto al vissuto di Delia quarantacinquenne che intercetta dentro di sé la bambina desiderosa di simbiosi con la madre, quanto direttamente al dolore della bambina separata verso la quale la madre è indifferente («mia madre teneva me, certamente senza accorgersi della mia mano nella sua», AM 100). Una volta compresa la natura artefatta delle sagome, Delia identifica gli abiti di sua madre e riconosce nel ricordo/visione il tailleur blu che Amalia indossa quando lascia per l'ultima volta Napoli per raggiungere la figlia a Roma:

Quanto al tailleur, esso – cucito, scucito, rivoltato – era lo stesso che Amalia indossava quando aveva preso il treno per raggiungermi a Roma e festeggiare il mio compleanno. Quante cose attraversano il tempo staccandosi fortunosamente dai corpi e dalle voci delle persone. Mia madre conosceva l'arte di far durare gli abiti in eterno. (AM 101)

Qui, come una freccia che punta direttamente al ritrovamento del tailleur nello scantinato della pasticceria Coloniali, al disvelamento del trauma che abita Delia, alla ricostruzione della verità ipotetica sulla morte di Amalia, la rievocazione ribadisce ancora una volta il dominio della madre: la creazione mentale di Delia è un «assemblaggio disordinato di abiti e gesti» (AM 100) che si polverizza, mentre gli abiti di Amalia, che sa riadattare all'infinito la stoffa, durano «in eterno». Delia costruisce figure di cartone (letteralmente cartoni animati, simili ai fumetti che disegna) che allontanano dal vero, Amalia ha la capacità di rendere durature le cose. L'inserito saggistico al presente potrebbe essere letto come un frammento di discorso interiore di Delia a Napoli, oppure, più appropriatamente, potrebbe essere attribuito direttamente alla voce narrante, come all'inizio del capitolo: è una sorta di prolessi generalizzante che annuncia il distacco definitivo del tailleur dal corpo di Amalia e la vestizione finale di Delia, che si mette letteralmente nei panni di sua madre. In entrambi i casi, che sia Delia a Napoli a esprimersi o che sia la voce diretta della narratrice a commentare la sequenza nella stazione di Chiaia, è la legge della madre ad essere qui enunciata: la necessità di uscire dalla propria pelle, rinunciare ad essa e infilarsi nei suoi abiti.

L'incontro con Antonio dischiude il ricordo della pasticceria di suo nonno, descritta attraverso il filtro di uno sguardo infantile, quello di Delia bambina che trattiene anzitutto le sensazioni piacevoli legate ai dolci e alle caramelle:

L'aria odorava di cannella e di crema. Sulla soglia c'erano due sacchi dai bordi arrotolati, colmi di caffè. In alto, sul marmo del bancone, certi recipienti di vetro lavorato, con disegni in rilievo, mostravano confetti bianchi, azzurri e rosa, le caramelle al latte mou, certe perline multicolori di zucchero che si scioglievano in bocca versando sulla lingua un liquido dolce, liquirizia in bacchette nere, in stringhe sciolte o arrotolate, a forma di pesce o di barchetta. (AM 103)

Questa immagine colorata, preceduta dalla descrizione del bancone del bar decorato con un paesaggio esotico, definisce la pasticceria anzitutto come luogo di evasione, di sospensione dell'ordine familiare (ogni volta che Delia entra si sente suonare, magicamente, un campanello), di piacere. È una crosta che nasconde un nucleo traumatico e si frantumerà a breve: Delia tenta di rammendare il senso di separazione dalla madre fingendo di essere lei. La riparazione, però, non solo è inefficace e illusoria («lei non mi aveva mai concesso di sfiorarla», AM 159) ma la spinge a esporsi alla violenza.

Nella seconda rievocazione, poco più avanti, compaiono i primi segnali distonici che si sovrascrivono su quella prima immagine colorata: superato il bancone e attraversata una «tenda nera» (AM 105), Delia si vede entrare in un ambiente diverso, dove il nonno di Antonio prepara il gelato e la crema. Ci sono «macchine misteriose», un forno con tre scomparti che appaiono come «spioncini bui», delle «manopole nere», la figura inquietante del nonno pasticcere, «calvo ma con il cranio scuro», «cupò, senza parole»:

La crema si allungava su paste e intorno a torte lasciando una bella traccia ondulata. Lavorava ignorandomi. Io mi sentivo gradevolmente invisibile. Intingevo un dito nella vasca della crema, mangiavo una pasta, prendevo un candito, rubacchiavo confetti d'argento. Lui non batteva ciglio. (AM 105-106)

Accanto agli elementi distonici si raccolgono altre sensazioni piacevoli, a cominciare dall'invisibilità che consente a Delia di attingere a piaceri forse proibiti (il senso dell'interdetto trasgredito è enfatizzato dal verbo "rubacchiare"). Da questa zona di sospensione tra piacere e angoscia si passa all'interrato a cui Delia accede insieme ad Antonio bambino passando attraverso una «porticina» (AM 106): è un «luogo di ragni e di muffe» (AM 106) che ribalta definitivamente l'atmosfera della prima rievocazione della pasticceria. Qui nello schermo del ricordo compaiono innumerevoli volte Amalia e Caserta, vestiti come le sagome di legno e cartone della stazione di Chiaia. L'interrato è uno spazio reale e simbolico insieme: è la scena di un trauma che sta per essere riportato a coscienza ed è anche il traslato di un luogo della psiche dove il sesso è disertato dal piacere e abitato solo dalla morte. Poco più avanti, Delia riscrive la stessa scena sostituendo sé stessa con Amalia, in una ennesima immagine mentale la cui consistenza fattuale si polverizzerà a breve:

Girava l'angolo ed entrava nella bottega nel nonno di Antonio. Scivolava intorno al bancone, mangiava dolci e confetti argentati, zigzagava senza sporcarsi tra banchi e teglie. Poi arrivava Caserta, apriva la porticina di ferro e scendevano insieme in fondo all'interrato. Qui mia madre si scioglieva i capelli e quel movimento brusco riempiva di scintille l'aria buia che odorava di terra e di muffa. Quindi si coricavano entrambi sul pavimento a pancia sotto e strisciavano ridacchiando. L'interrato infatti si sviluppava come un'intercapedine lunga ma di scarsa altezza. Si poteva avanzare solo carponi, tra rottami di legno e di ferro, casse e casse piene di vecchie bottiglie per la conserva di pomodoro, aliti di pipistrello e fruscii di topo. Caserta e mia madre strisciavano tenendo d'occhio i finestrini bianchi di luce che si aprivano a intervalli fissi sulla loro sinistra. [...] Ben celati nelle aree più buie, si toccavano reciprocamente tra le gambe. Io intanto mi distraevo per non piangere e, poiché il nonno di Antonio non accennava a vietarmelo ma sperava di vendicarsi di Amalia facendomi morire di indigestione, mi rimpinzavo di caramelle mou, di liquirizia, di crema raschiata dal fondo della vasca dove veniva fabbricata. (AM 112-113)

È nell'interrato che Delia ambienta le fantasie sessuali che hanno per protagonista Amalia: mentre sua madre e Caserta si toccano, lei continua a mangiare dolci. Non c'è però alcun godimento possibile: sia lo spazio del laboratorio sia quello dell'interrato sono inficiati dal senso di morte. Così, quando la Delia quarantacinquenne si ritrova insieme ad Antonio in una stanza d'albergo, la scena dell'interrato riaffiora – nuovamente modificata – perché la camera stessa è un sostituto, reale e simbolico, dell'interrato:²¹

²¹ Questa la descrizione della stanza, contigua a uno sgabuzzino affastellato di oggetti per la pulizia che non hanno evidentemente alcuna efficacia (reale e simbolica), essendo la stanza sporca: «La

Quarant'anni prima mi ero immaginata con affascinato orrore che Antonio bambino avesse la stessa lingua di Caserta, ma non ne avevo mai avuto la prova. Antonio da piccolo non era stato interessato ai baci: preferiva esplorarmi l'accesso alla vagina con le dita sporche e intanto tirarmi la mano verso i suoi pantaloncini. (AM 117)

Il dito di Delia che nella prima rievocazione della pasticceria viene intinto nella crema si trasforma qui nelle dita sporche di Antonio che tentano di penetrarla: il rovescio del piacere è l'abiezione²² o, forse, il piacere non è mai affrancato dall'abiezione. Senza che si producano soluzioni di continuità e distinzioni tra ricordi, fantasie e visioni, questa continua sovrascrittura del vissuto passato non è mai messa in prospettiva: i dettagli si imprimono gli uni sugli altri modificando di volta in volta la fisionomia della materia psichica e la sua qualità emotiva.

Quando più avanti Delia visita effettivamente i locali della pasticceria, chiusa ormai da tempo, per un'ultima volta la scena dell'interrato viene riscritta, inframmezzata dalla ricostruzione ipotetica delle ultime ore di Amalia e da ricordi più antichi di Amalia sarta. Nell'ex laboratorio di dolci non ci sono più le macchine del nonno di Antonio per fare la crema e il gelato. Al loro posto ci sono i vestiti di Amalia che impongono a Delia di andare a "vedere" la verità che la abita. Ma la verità, per essere vista, chiede un'esperienza di scissione: Delia deve essere Amalia e non esserlo più:

Facevo come mi ero immaginata che in segreto Amalia facesse. E le imponevo, in mancanza di percorsi suoi dei quali potessi essere parte, i miei percorsi da casa al «Coloniali» di Caserta il vecchio. Usciva di casa, voltava l'angolo, spingeva la porta a vetri, assaggiava creme, aspettava il suo compagno di giochi. Ero io ed ero lei. Io-lei ci incontravamo con Caserta. (AM 165)

È riappropriandosi in pieno di quel gioco di identificazione all'imperfetto che Delia riscrive il primo frammento di ricordo della pasticceria in cui sembra aggirarsi indisturbata tra le macchine e i dolci:

Ero sicuramente Amalia, quando un giorno trovai la pasticceria vuota e quella porticina aperta. [...] Senonché curvo, in fondo ai tre gradini oltre la porticina, Caserta mi guardò di sbieco e mi disse: «Vieni». Mentre mi inventavo che la sua voce, insieme a quel verbo, dava suono anche ad: «Amalia», lui mi salì lievemente con un

stanza 208 era squallida come quella di un albergo di terz'ordine. Si trovava in fondo a un corridoio cieco e male illuminato. Era contigua a uno sgabuzzino lasciato sciattamente aperto e pieno di ramazze, carrelli, aspirapolvere, biancheria sporca. Le pareti avevano un colore giallastro e sopra il letto matrimoniale c'era una Madonna di Pompei con un ramoscello secco d'ulivo infilato tra il chiodo e il triangolo di metallo che reggeva l'immagine in cornice. I sanitari, che date le pretese dell'hotel avrebbero dovuto essere sigillati, erano sporchi come se fossero stati usati da poco. Il cestino dei rifiuti non era stato svuotato» (AM 112).

²² Usa la categoria di abiezione con riferimento a Kristeva KATRIN WEHLING-GIORGI, *Playing with the Maternal Body: Violence, Mutilation, and the Emergence of the Female Subject in Ferrante's Novels*, «California Italian Studies», 7, 1, 2017 <escholarship.org/uc/item/02d156h0> (u.c. 02.06.2024).

dito nodoso e sporco di crema su per una gamba, sotto il vestitino che mi aveva cucito mia madre. A quel contatto provai piacere. E mi accorsi che accadevano puntigliosamente nella mia testa le oscenità che intanto l'uomo balbettava roco, toccandomi. Le memorizzavo e mi pareva che le dicesse con una lunga lingua rossa che gli parlava non dalla bocca ma dai calzoni. Ero senza respiro. Provavo piacere e terrore insieme. Cercavo di contenerli entrambi, ma mi accorgevo con astio che il gioco non riusciva bene. Era Amalia a provare tutto il piacere: a me restava solo il terrore. Più le cose accadevano, più mi indispettivo, perché non riuscivo a essere «io» nel piacere di lei, e tremavo soltanto. (AM 166-167)

Frammenti di ricordi distinti si sovrappongono ricomponendo una verità sepolta: il dito di Delia bambina intinto nella crema si fonde alle dita sporche di Antonio bambino che tenta di penetrarla e diventa qui il «dito nodoso e sporco di crema» di un uomo adulto, somma del piacere cercato identificandosi in Amalia e dell'abiezione e del terrore del sesso forzato su un corpo infantile. È provando a essere Amalia che Delia scende nell'interro con quello che qui gli appare come Caserta ma che poco dopo capirà essere il vecchio nonno pasticciere. La lingua rossa che attraversa l'intero romanzo riapparendo puntualmente a significare il carattere predatorio dei maschi che circondano Amalia si rivela qui essere il sesso del nonno di Antonio. Il piacere provato durante la violenza non può essere veramente tale, è solo una sostanza volatile frutto dell'identificazione con la madre («Era Amalia a provare tutto il piacere: a me restava solo il terrore»): essere Amalia espone Delia a una violenza che può essere tollerata psichicamente solo con una rimozione. Così, Delia si strappa dal gioco dell'identificazione mettendo Amalia nella scena del sesso abietto e rifigurando sé stessa mentre mangia indisturbata la crema.

Dietro questa somma metamorfica di dita bambine e adulte che tracciano lo spettro del piacere dall'estremo del godimento proibito a quello della violenza subita, c'è, forse, il fantasma del dito di Amalia bucato dalla macchina da cucire, feticcio ossessivamente desiderato da Delia bambina, che viene ricordato parecchi capitoli prima, dopo la visita al negozio delle sorelle Vossi:

Quel dito ferito di mia madre, forato dall'ago quando non aveva nemmeno dieci anni, mi era noto più delle mie dita proprio grazie a quel dettaglio. Era viola e alla lunetta l'unghia pareva sprofondare. Avevo desiderato a lungo di leccarlo e succhiarlo, più dei suoi capezzoli. Forse me l'aveva lasciato fare quando ero ancora molto piccola, senza sottrarsi. Sul polpastrello c'era una cicatrice bianca: la ferita s'era infettata, gliel'avevano incisa. Io ci sentivo intorno l'odore della sua vecchia Singer, con quella forma d'animale elegante mezzo cane mezzo gatto, l'odore della corda di cuoio screpolato che trasmetteva il movimento del pedale dal volano grande a quello piccolo, l'ago che andava su e giù dal muso, il filo che correva per le nari e le orecchie, il rocchetto che ruotava sul perno conficcato nella groppa. Ci sentivo il sapore dell'olio che serviva a ingrassarla, la pasta nera del grasso misto a polvere che grattavo via con l'unghia e mangiavo di nascosto. Progettavo di buccarmi anch'io l'unghia, per farle capire che era rischioso negarmi quello che non avevo.

Erano troppe le storie delle sue infinite, minuscole diversità che la rendevano irraggiungibile, e che tutte insieme la facevano diventare un essere desiderato, nel mondo esterno, almeno quanto la desideravo io. C'era stato un tempo in cui mi ero immaginata di staccarle quel dito eccezionale con un morso, perché non riuscivo a trovare il coraggio di offrire il mio alla bocca della Singer. Ciò che di lei non mi era stato concesso volevo cancellarglielo dal corpo. Così niente più si sarebbe perso o disperso lontano da me, perché finalmente tutto era già stato perduto. (AM 86-87)

Il dito ferito, forse succhiato, sempre desiderato e mai posseduto, parte per il tutto di un corpo femminile tragicamente amato che si sottrae e non si lascia toccare, origina una doppia fantasia di violenza automutilante (Delia vuole un dito bucato come quello di Amalia) e mutilante (Delia vuole staccare il dito ad Amalia). Questa diade di violenza subita e violenza perpetrata ha il suo precipitato nella catastrofe della bugia di Delia che accusa la madre di tradimento abbandonandola alla violenza sanguinaria del padre. Il gioco dell'identificazione, sempre imperfetta e per questo desolata, si interrompe traumaticamente con la molestia del padre di Caserta, i cui confini rimangono sfrangiati e indefiniti.²³ La bugia è così uno strumento della rimozione ma è anche l'arma che Delia agisce contro Amalia per punirla – è il morso che stacca il dito. Solo quarant'anni dopo, visitando l'interrato ormai vuoto, questa rabbia sepolta, persino più distruttiva della violenza subita, può essere portata a coscienza:

Ero lì, raggomitolata sulla soglia di tormentate fantasie, per incontrare Caserta e dirgli che non avevo mai voluto nuocergli. Non mi interessava più la storia tra lui e mia madre: desideravo solo confessare ad alta voce che, allora e dopo, avevo odiato non lui, forse nemmeno mio padre: soltanto Amalia. Era a lei che volevo fare del male. Perché mi aveva lasciata nel mondo a giocare da sola con le parole della menzogna, senza misura, senza verità. (AM 168)

4. ACCOGLIERE LA MADRE?

Ferrante è intervenuta in più occasioni a delucidare il significato del finale del romanzo, presentando quella di Delia come una vicenda di ricostruzione, di ritrovamento di sé, dunque di trasformazione. Gli abiti svolgono un ruolo simbolico persino troppo esplicito in questi autocommenti: dagli abiti maschili con cui Delia arriva a Napoli a quelli femminili che Amalia le regala e Delia indossa dopo la sua morte, sessualizzandosi, per arrivare al tailleur blu ritrovato nei locali della pasticceria dismessa, dove Caserta lo ha conservato come un inquietante feticcio. Delia sarebbe dunque

²³ Un ennesimo avverbio dubitativo mina la consistenza fattuale del ricordo: «Gli dissi che Caserta aveva fatto e detto ad Amalia, col suo consenso, nell'interrato della pasticceria, tutte le cose che in realtà il nonno di Antonio aveva detto e forse fatto a me» (AM 168). Lo osserva LUCIANO PARISI in *Trauma e riparazione*, cit., p. 171.

una sintesi della donna alla ricerca di sé, un movimento che per Delia va dalla rigida maschilizzazione di copertura fino al recupero del corpo originario della madre in fondo agli inferi dello scantinato, fino alla consapevolezza che l'accettazione del legame con Amalia è avvenuto, che il flusso storico di madre in figlia si è ricostituito e che intanto l'inconfessabile è stato pronunciato. (F 51)

C'è dunque un femminile perduto a cui Delia, mascolinizzata dal trauma e dal rifiuto di Amalia, non può avere accesso se non accettando una ultima, decisiva identificazione con la madre: i capelli corti della foto della sua carta d'identità si trasformano, con un colpo di penna, nella bella capigliatura nera e folta di Amalia, con un ricciolo ribelle sull'occhio: «Amalia c'era stata. Io ero Amalia» (AM 176). Su queste battute finali Ferrante è tornata più volte spiegando la relazione tra il valore perfettivo del trapassato e quello iterativo dell'imperfetto:

Il trapassato prossimo doveva definitivamente chiudere la vicenda unica e irripetibile di Amalia. L'imperfetto tendeva invece a riaprirla, suggerendo una sfumatura di perturbante incompiutezza e insieme assegnandole una durata in Delia, che ora poteva accogliere serenamente la madre in sé e darne rappresentazione. (F 52)

La vicenda di Amalia, dunque, si chiude, mentre Delia, che è riuscita «a sommare a sé la madre» (F 61), può finalmente «*essere* a pieno» (F 64), «può affermare come una meta, come il punto alto della propria espansione vitale, l'esito positivo di tutto il suo percorso» (F 102). Ancora, Ferrante precisa che l'imperfetto «non ha alcuna funzione patologica», non segna cioè una ricaduta nel gioco distruttivo dell'identificazione ma, al contrario, un'apertura e la conquista dei pezzi mancanti che solo l'accoglimento in sé della madre può garantire. Quella di Delia è la vicenda di una donna che «aveva usato la sua ostilità infantile verso la madre all'interno di un gioco torbido di maschi volto all'uso, al controllo, alla tutela violenta di un corpo di donna troppo seducente» (F 49). È una sintesi singolare, che elide il senso di abbandono e separazione di Delia bambina, enfatizza la «compromissione» della figlia con le leggi patriarcali e tace del trauma della molestia subita, reale o immaginaria che sia.

Sull'idea che il romanzo si concluda positivamente e che questa conclusione positiva implichi anzitutto una riconciliazione col femminile c'è, in maniera abbastanza stupefacente, un consenso critico largo: quello di Delia è stato letto come un «percorso di redenzione e recupero»,²⁴ la scoperta gioiosa di poter accettare la madre in sé,²⁵ «un percorso

²⁴ Cfr. GIANCARLO LOMBARDI, *Scambi d'identità: il recupero del corpo materno ne "L'amore molesto"*, «Romance Languages Annual», X, 1998, pp. 288-291.

²⁵ ELEONORA CONTI, *Abiti, madri e figlie ne "L'amore molesto" di Elena Ferrante*, «LetteraZero», 1, 2015, p. 110.

di liberazione narrativo»,²⁶ l'accoglimento della propria seduttività.²⁷ Molte letture sottolineano la forza di riparazione del trauma che l'identificazione con Amalia produce²⁸ o si rifanno al pensiero della differenza,²⁹ cui Ferrante si è esplicitamente richiamata, e vedono l'estraniamento di Delia da Amalia e la sua mascolinizzazione come il prodotto dell'ordine simbolico maschile e della violenza patriarcale: secondo questa ottica, il finale del romanzo ripristina il riconoscimento della somiglianza con la madre,³⁰ di «un continuum al femminile»³¹ o una eredità nella forma dell'affidamento.³² Al di fuori del perimetro del pensiero della differenza e dunque al di là di una visione conciliante della relazione tra madre e figlia, altre interpretazioni mettono più opportunamente a vivo le ambivalenze del romanzo.³³

²⁶ ISABELLA PINTO, *Elena Ferrante: Poetiche e politiche della soggettività*, Mimesis, Milano 2020, Kindle edition, p. 18.

²⁷ MARTINE BOVO-ROMOEUF, *Sensualité et obscénité dans "L'amore molesto" et "I giorni dell'abbandono" d'Elena Ferrante*, «Cahiers d'études italiennes», 5, 2006, p. 137: «Elena Ferrante met en scène des processus de devenir féminin: elle fait plonger ses héroïnes dans l'immondice et la violence de leur passé pour les faire naître femmes. La quête de Delia s'achève par l'éveil et l'acceptation de sa propre sensualité».

²⁸ Mi riferisco alle letture di Mandolini, Parisi e Wehling-Giorgi, già citate in precedenza, che pure si differenziano l'una dall'altra per certi aspetti.

²⁹ A cominciare da ADALGISA GIORGIO, *The Passion for the Mother*, cit., 119-154.

³⁰ PATRIZIA SAMBUCCO, *Elena Ferrante's "L'amore molesto". The Renegotiation of the Mother's Body Corporeal Bonds*, in EAD., *Corporeal Bonds. The Daughter-Mother Relationship in Twentieth-Century Italian Women's Writing*, University of Toronto Press, Toronto 2012, p. 149: «Using Irigarayan terminology, it can be said that in her new dresses Delia mimics the role of the sexualized woman, which had been one of the stereotypical images projected onto her mother, even by herself. Delia takes on the feminine place given to woman in patriarchal discourse and, by doing this, makes evident the dynamics of patriarchy». Su questo cfr. anche LISA MULLENEAUX, *Burying Mother's Ghost: Elena Ferrante's "Troubling Love"*, «Forum Italicum», 1, 2007, pp. 246-250.

³¹ MARGHERITA MARRAS, *Corporeità, femminile e femminismo in "Disio" di Silvana Grasso e "L'amore molesto" di Elena Ferrante*, «Narrativa», 30, 2008, p. 157: «La conclusione dell'*Amore molesto* rivela a chiare lettere lo scopo della romanziera: le tappe del viaggio interiore di Delia sono finalizzate a un'identificazione madre-figlia che corrisponde a un riconoscersi storico delle donne in un continuum al femminile capace di contrastare ciò che Irigaray definiva "le meurtre de la mère", simbolicamente uccisa dall'"homme dieu-père"».

³² STILIANA MILKOVA, *Artistic Tradition and Feminine Legacy in Elena Ferrante's "L'amore molesto"*, cit., p. 13: «*L'amore molesto* forges a feminine legacy that can be understood as a form of what Italian feminist philosopher Luisa Muraro terms affidamento or entrustment between women as a social and pedagogical practice. Affidamento is a vertical, elective "mother-daughter" relationship in which a woman "entrusts" herself to a more experienced mentor. In this relationship, "mothers" and "daughters" attempt to create a female symbolic order, which enables the exchange of knowledge and desire between women and rejects the male symbolic order of the father».

³³ Mi riferisco soprattutto ai saggi di Tiziana de Rogatis. Cfr. TIZIANA DE ROGATIS, *"L'amore molesto" di Elena Ferrante*, cit., p. 282: «Ferrante riesce ad addomesticare l'animale, tenendosi ben radicata sul versante simbolico del matricidio: uno spazio che consente di attraversare metaforicamente l'odio, di accoglierlo dentro di sé e quindi di mettere in atto quei meccanismi di riparazione verso la madre da cui riesce a far scaturire, alla fine, una risorsa vitale per la propria identità»; TIZIANA DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Edizioni e/o, Roma 2018, p. 120: «Delia mette in

Inevitabilmente, gli autocommenti di Ferrante hanno avuto un peso nel consolidare l'idea che l'esito ultimo della vicenda e in particolare l'identificazione di Delia con Amalia siano portatori di un rinnovamento esistenziale. Ora, io credo che occorra riconoscere che, alla lettura, *L'amore molesto* possa riuscire repulsivo, claustrofobico, insopportabile e che questi interventi ex-post dell'autrice, questi suoi ritorni sul romanzo abbiano finito per applicargli una pellicola moralizzante – se non ideologica – e imporgli uno schema che ne smussa, normalizza e risolve la potenza disturbante in un incongruo (soffocante) ritorno alle madri. C'è anzitutto – tanto nella rilettura autoriale quanto in molte delle interpretazioni critiche – qualcosa di didascalico ed eteronormativo nell'idea che una bambina forse traumatizzata da una molestia e dunque da adulta incapace di avere una vita sessuale piena perda i suoi attributi femminili – sempre che ne esistano – e si mascolinizzi. E anche ammettendo che forse quella violenza non si è consumata se non nella testa della bambina divorata dal desiderio e, con pari forza, dall'odio verso la madre, perché pensare al mascolinizzarsi solo come a un fallimento del femminile e non anche come una forma di costruzione identitaria al riparo dai fantasmi della madre, uno spazio di autodeterminazione, certo inefficace ma almeno delimitato dal bisogno di *non* essere come Amalia? Priva di una vita sessuale appagante e forse frigida, Delia viene rappresentata come una mezza donna, una donna mancata, magra e poco formosa, che ha modellato il proprio corpo, de-femminilizzandolo, in opposizione al corpo femminile debordante di Amalia³⁴ e che si è vietata, per sopravvivere, qualunque forma di identificazione con lei. Poco prima del finale, Delia si ritrova in treno circondata da un gruppo di soldati che scherzano con lei fino a offrirle da bere da una lattina di birra da cui qualcuno di loro ha già bevuto. Delia accetta l'offerta, come se il tailleur blu che indossa l'avesse normalizzata e “sanata”, resa capace di interagire seduttivamente con gli uomini e di far vivere nel suo corpo trasformato – e finalmente femminile – lo spirito di Amalia. Possibile che il gioco all'imperfetto che l'ha rovinata sia adesso la salvezza? Che la rinuncia alla propria identità (ai connotati del proprio volto) a favore dell'alleanza con la madre sia un esito liberatorio e non un sigillo ferale?³⁵ Che il ritrovarsi nei panni di una donna forse suicida

moto un processo sintattico che la libera dalla simbiosi e dalla matrofobia. [...] ora può essere *simile* alla madre, in una relazione di adattamento nella diversità».

³⁴ Cfr. AM 74: «Era uno sforzo inutile, il corpo di Amalia non si lasciava contenere. I fianchi le si dilatavano per il corridoio verso i fianchi degli uomini che aveva a lato, le sue gambe, il ventre si gonfiavano verso il ginocchio o la spalla di chi le sedeva davanti». Isabella Pinto addirittura spiega l'aspetto androgino di Delia come esito della sua frigidità. Cfr. ISABELLA PINTO, *Elena Ferrante*, cit., p. 27: «il corpo di Delia, un corpo androgino non per scelta, ma perché incapace di provare piacere a seguito della violenza sessuale. Essa non permette a Delia di significare la propria esperienza, se non ripetendo le angosce possessive del padre nei confronti della madre». Mandolini vede la mascolinizzazione di Delia come una rinuncia alla sua alterità femminile e un tentativo di assimilarsi all'ordine simbolico maschile.

³⁵ Concordo in pieno con RAFFAELE DONNARUMMA in *Gli anni Novanta*, cit., p. 426: «*L'amore molesto* inizia come il racconto di una protesta identitaria e come volontà di separazione, per concludersi con il naufragio dell'identità e il collasso nell'altro».

o che comunque alla fine si è prestata ambigualmente al gioco-patto tra due maschi predatori sia il culmine di un percorso catartico, il compimento di un soggetto ora agguistato e pronto a una vita sessuale con gli uomini da donna in senso pieno? Non solo questa visione presuppone un'idea univoca e binaria di femminile³⁶ ma silenzia del tutto la componente aggressiva, fagocitante di Amalia, cui pure il racconto consonante di Delia dà forma: forse ha scelto di suicidarsi nel giorno della nascita di sua figlia, facendole così un mostruoso regalo di compleanno;³⁷ se non si è suicidata, si è comunque data in maniera inspiegabile e autodistruttiva a uno dei suoi persecutori, informando Delia puntualmente, in una cronaca allucinata, attraverso le tre telefonate (tra cui quella in cui le restituisce sadicamente la catena di oscenità del padre di Caserta); se non fosse morta avrebbe comunque raggiunto la figlia per imporle, attraverso i vestiti e la biancheria intima, la sua divisa da femmina seduttiva e iper-sessualizzata. Io credo che riconoscere, sotto la fragile crosta della conciliazione, la corrente delle ambivalenze sia necessario per apprezzare tutta la grandezza del romanzo.

Di questa Delia rinnovata perché ha accolto Amalia nulla sappiamo: non solo perché, banalmente, il romanzo finisce, ma soprattutto perché questa trasformazione non lascia quasi traccia nella voce di chi racconta la storia. Perché così ha scelto Ferrante nel momento in cui, con una intuizione poetica straordinaria, ha fatto di Delia a Napoli e del suo mondo interiore la fonte quasi esclusiva della dizione narrativa: «Ero l'unica fonte possibile del racconto, non potevo né volevo cercare fuori di me» (AM 173). La Delia che racconta non si mette mai in prospettiva, non dispiega la distanza temporale e dunque esistenziale che la separa dal sé agente, lascia allo stato virtuale il presente dell'atto della narrazione, si serra nella gabbia psichica di Delia a Napoli senza intervenire a sciogliere le ambiguità. Non c'è nulla di luminoso in questo finale che suggerisce piuttosto lo sprofondamento della figlia nello stampo materno: andrà almeno riconosciuto che l'«Io ero Amalia» dell'ultima battuta del romanzo resta in una tensione irrisolta e accicante con l'ultimo ritorno al passato dell'infanzia, con il ricordo delle serate al cinema all'aperto con i genitori e l'immagine del contegno indecifrabile della madre:

Non sapevo dove seguire mia madre in fuga, se lungo l'asse di quello sguardo o per la parabola che la sua pettinatura disegnava verso la spalla del marito. Ero lì accanto a lei e tremavo. Persino le stelle, così fitte d'estate, mi sembravano bagliori del mio

³⁶ Rimando, a questo proposito, almeno a JACK HALBERSTAM, *Female Masculinity*, Duke University Press, Durham and London 2018 (ed. or. ivi, 1998).

³⁷ Non credo sia sufficientemente supportata dal testo l'interpretazione di Adalgisa Giorgio che vede questa coincidenza come un tentativo di Amalia di uccidere, suicidandosi, la vecchia Delia che l'ha tradita da bambina e rifiutata da adulta, per farne nascere una nuova. Il suicidio sarebbe dunque intenzionale e simbolicamente predisposto a innescare la ricerca di Delia nei due giorni napoletani. Cfr. ADALGISA GIORGIO, *The Passion for the Mother*, cit., p. 129. Va invece rilevato che, essendo la narratrice dentro la gabbia psichica di Delia e non chiarendo mai la verità fattuale sulla morte di Amalia, la presunzione di suicidio ha anche il valore di una spaventosa proiezione.

smarrimento. Ero a tal punto decisa a diventare diversa da lei, che perdevo a una a una le ragioni per assomigliarle. (AM 173)

È possibile sostenere che Delia trovi sé stessa e si trasformi se quasi tutto della voce dell'io posteriore coincide con il sé anteriore o, meglio, se quasi niente della ulteriorità della narratrice tracima nel discorso narrativo? Lo stile della consonanza non può reggere il peso del racconto di una metamorfosi così radicale né l'impalcatura ideologica che la dovrebbe sostenere: senza nessuna forma di extra-località³⁸ che metta a vivo il senso dell'alterità e della differenza, Delia si annienta nell'imperfetto.

BIBLIOGRAFIA

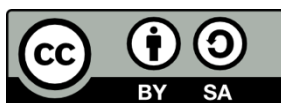
- MICHAÏL BACHTIN, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, in ID., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovic, Einaudi, Torino 2000, pp. 5-187 (ed. or. Izdatel'stvo «Iskusstvo», Moskva 1979).
- MARTINE BOVO-ROMOEUF, *Sensualité et obscénité dans "L'amore molesto" et "I giorni dell'abbandono" d'Elena Ferrante*, «Cahiers d'études italiennes», 5, 2006, pp. 129-138.
- DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrating Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978, Kindle edition.
- ELEONORA CONTI, *Abiti, madri e figlie ne "L'amore molesto" di Elena Ferrante*, «LetteraZero», 1, 2015, pp. 103-113.
- ALBA DE CÉSPEDES, *Dalla parte di lei*, Mondadori, Milano 2021 (ed. or. ivi, 1949).
- TIZIANA DE ROGATIS, *"L'amore molesto" di Elena Ferrante. Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile*, «allegoria», XXVI, 69-70, 2014, pp. 273-308.
- EAD., *Elena Ferrante. Parole chiave*, Edizioni e/o, Roma 2018.
- RAFFAELE DONNARUMMA, *Gli anni Novanta: mutazioni del postmoderno, realismo, neomodernismo*, in GIANCARLO ALFANO, FRANCESCO DE CRISTOFARO (a cura di), *Il romanzo in Italia*, tomo IV. *Il secondo Novecento*, Carocci, Roma 2018, pp. 419-433.
- ELENA FERRANTE, *L'amore molesto*, in EAD., *Cronache del mal d'amore*, Edizioni e/o, Roma 2012 (ed. or. ivi, 1992).
- EAD., *I giorni dell'abbandono*, in EAD., *Cronache del mal d'amore*, Edizioni e/o, Roma 2012 (ed. or. ivi, 2002).
- EAD., *La figlia oscura*, in EAD., *Cronache del mal d'amore*, Edizioni e/o, Roma 2012 (ed. or. ivi, 2006).
- EAD., *La frantumaglia*, nuova edizione ampliata, Edizioni e/o, Roma 2016 (ed. or. ivi, 2003).
- EAD., *La vita bugiarda degli adulti*, Edizioni e/o, Roma 2019.
- GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. italiana di Lina Zecchi, Einaudi, Torino 1976 (ed. or. Seuil, Paris 1972).

³⁸ Il riferimento è a MICHAÏL BACHTIN, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, in ID., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovic, Einaudi, Torino 2000, pp. 5-187 (ed. or. Izdatel'stvo «Iskusstvo», Moskva 1979).

- ADALGISA GIORGIO, *The Passion for the Mother: Conflicts and Idealisations in Contemporary Italian Narrative*, in EAD. (ed.), *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Berghahn Books, New York and Oxford 2002, pp. 119-154.
- JACK HALBERSTAM, *Female Masculinity*, Duke University Press, Durham and London 2018 (ed. or. ivi, 1998).
- GIANCARLO LOMBARDI, *Scambi d'identità: il recupero del corpo materno ne "L'amore molesto"*, «Romance Languages Annual», X, 1998, pp. 288-291.
- NICOLETTA MANDOLINI, *Telling the Abuse: A Feminist-Psychoanalytic Reading of Gender Violence, Repressed Memory, and Female Subjectivity in Elena Ferrante's "Troubling Love"*, in GRACE RUSSO BULLARO AND STEPHANIE V. LOVE (eds.), *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins*, Palgrave Macmillan, New York 2016, pp. 271-292.
- MARGHERITA MARRAS, *Corporeità, femminile e femminismo in "Disò" di Silvana Grasso e "L'amore molesto" di Elena Ferrante*, «Narrativa», 30, 2008, pp. 151-163.
- LISA MULLENEAUX, *Burying Mother's Ghost: Elena Ferrante's "Troubling Love"*, «Forum Italicum», 1, 2007, pp. 246-250.
- LUCIANO PARISI, *Trauma e riparazione nell'"Amore molesto" di Elena Ferrante*, «Studi novecenteschi», LXIV, 93, 2017, pp. 167-188.
- ISABELLA PINTO, *Elena Ferrante: Poetiche e politiche della soggettività*, Mimesis, Milano 2020, Kindle edition.
- PATRIZIA SAMBUCCO, *Elena Ferrante's "L'amore molesto". The Renegotiation of the Mother's Body Corporeal Bonds*, in EAD., *Corporeal Bonds. The Daughter-Mother Relationship in Twentieth-Century Italian Women's Writing*, University of Toronto Press, Toronto 2012, pp. 129-149.
- GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018.
- KATRIN WEHLING-GIORGI, *Unclaimed Stories: Narrating Sexual Violence and the Traumatized Self in Elena Ferrante and Alice Sebold's Writings*, «Modern Language Notes», 136, 1, 2021, pp. 118-142.

SITOGRAFIA

- STILIANA MILKOVA, *Artistic Tradition and Feminine Legacy in Elena Ferrante's "L'amore molesto"*, «California Italian Studies», 6, 1, 2016 <escholarship.org/uc/item/15s5c850> (u.c. 02.06.2024).
- KATRIN WEHLING-GIORGI, *Playing with the Maternal Body: Violence, Mutilation, and the Emergence of the Female Subject in Ferrante's Novels*, «California Italian Studies», 7, 1, 2017 <escholarship.org/uc/item/02d156h0> (u.c. 02.06.2024).
- www.proverbi-italiani.org/index.asp (u.c. 02.06.2024).



Share alike 4.0 International License

ROSSANA CAMPO E IL SUO LIBRO D'ESORDIO: INDAGINE SUL LINGUAGGIO GIOVANILE ATTRAVERSO LE POSTILLE DI EDOARDO SANGUINETI

Francesca Colombi

Università degli Studi di Genova

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1043-162X>

ABSTRACT

Le cospicue postille di Edoardo Sanguineti al libro d'esordio di Rossana Campo (*In principio erano le mutande*, Feltrinelli, Milano 1992) testimoniano l'attenzione dell'annotatore per il linguaggio e lo stile della giovane autrice. L'elaborato si propone di dimostrare, alla luce della postillatura di Sanguineti, delle sue lezioni all'Università e delle inserzioni nei supplementi del dizionario Battaglia dallo stesso curati, il ruolo di primo piano di Campo come rappresentante del linguaggio giovanile degli anni Novanta e la preziosa promozione sanguinetiana della letteratura dei giovani dell'ultimo decennio del secolo scorso.

PAROLE CHIAVE

Postillatura; Linguaggio giovanile; Letteratura anni Novanta; Rossana Campo; Edoardo Sanguineti.

TITLE

Rossana Campo and her Debut Book: an Investigation on Youth's Language through the Notes of Edoardo Sanguineti

ABSTRACT ENG

The conspicuous annotations by Edoardo Sanguineti to Rossana Campo's debut book (*In principio erano le mutande*, Feltrinelli, Milano 1992) testify to the annotator's attention to the language and style of the young author. The thesis aims to demonstrate, in the light of Sanguineti's annotations, his lectures at the University and the insertions in the supplements of the Battaglia dictionary edited by him, the leading role of Campo as a representative of the youth language of the nineties and Sanguineti's precious promotion of young people's literature of the last decade of the last century.

KEYWORDS

Annotation; Youth Language; Literature of the Nineties; Rossana Campo; Edoardo Sanguineti.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Francesca Colombi è assegnista di ricerca presso l'Università di Genova. Ha catalogato e commentato le postille di Edoardo Sanguineti sui volumi crepuscolari e degli anni Novanta conservati presso il Fondo dell'autore nella Biblioteca Universitaria di Genova. L'altro principale scrittore d'interesse è Camillo Sbarbaro: ha infatti analizzato la silloge d'amore *Versi a Dina* e curato le sue lettere a Giovanni Giudici (Camillo Sbarbaro, *Lettere a Giovanni Giudici (1955-1962)*, introduzione di Simona Morando, San Marco dei Giustiniani, Genova 2021).

Francesca Colombi, *Rossana Campo e il suo libro d'esordio: indagine sul linguaggio giovanile attraverso le postille di Edoardo Sanguineti*, «inOpera», II, 2, luglio 2024, pp. 110-125.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/24172>

1. «PRONUNCIO SEMPRE UN PO' A FATICA LA PAROLA MAESTRO»¹

All'interno dell'oltremodo nutrito Fondo Sanguineti presso la Biblioteca Universitaria di Genova² vi sono sette volumi di Rossana Campo editi negli anni Novanta del Novecento, tutti pubblicati da Feltrinelli;³ tra questi, tre sono variamente postillati (*In principio erano le mutande*, *Il pieno di super*, *Mai sentita così bene*), ma solo uno per la cospicua quantità di annotazioni manoscritte si candida a essere l'esemplare dell'ultimo decennio del secolo scorso con più interventi nella raccolta libraria sanguinetiana (facendo sicuramente a gara con l'amatissimo *Occhi sulla graticola* dell'allora autore emergente Tiziano Scarpa).⁴ Il romanzo d'esordio della scrittrice di origini napoletane all'epoca ventinovenne, dal titolo estroso e non canonico *In principio erano le mutande* (d'ora innanzi richiamato anche con la sigla IPEM), contiene infatti numerosissimi e talora caotici segni, sottolineature, postille propriamente dette (o *parlanti*).

Ma prima di addentrarci nella disamina più accurata delle note sanguinetiane è opportuno fare rapidamente luce sul rapporto che intercorreva tra la giovane narratrice legata al Gruppo 93 e il più anziano professore e, per farlo, citiamo l'introduzione scritta da Gianni Celati per il racconto di Campo *La storia della Gabri*, incluso nell'antologia *Narratori delle riserve*:

Rossana Campo è napoletana, ha studiato a Genova e adesso abita a Parigi. Sono capitato su alcune sue pagine scorrendo la rivista letteraria d'un gruppo di Genova, di cui Rossana Campo faceva parte. Quando l'ho incontrata mi ha spiegato che aveva studiato con un maestro d'eccezione come Edoardo Sanguineti, e allora mi è venuto

¹ La riproduzione delle postille, dove proposta, è sempre integrale e graficamente fedele all'originale di riferimento (l'inserzione delle sottolineature e dei vari segni grafici utilizzati da Sanguineti è dunque continuamente conservata, così come ogni volta è mantenuta inalterata la disposizione degli interventi sanguinetiani nello spazio). La tipologia di schema più usata presenta la trascrizione della porzione testuale e la postilla sanguinetiana di riferimento situate rispettivamente sul lato sinistro o su quello destro a seconda del loro reciproco posizionamento, esattamente come riscontrabile nell'esemplare visionato.

² Il Fondo o *Magazzino* Sanguineti ospita circa 24 mila esemplari (16 mila volumi e 8 mila periodici) di molteplici generi e discipline (letteratura, critica letteraria, filosofia, musica, scienze e storia tra le altre) appartenuti all'autore. In apposite buste sono inoltre conservati tutti i materiali ritrovati tra le pagine dei volumi (fogli di appunti manoscritti e dattiloscritti, pieghevoli d'invito a convegni, lettere e rispettive buste, biglietti da visita, ecc.), il cui apporto è di certo imprescindibile all'interno di un'indagine su postillati.

³ Si fa riferimento a: ROSSANA CAMPO, *In principio erano le mutande*, Feltrinelli, Milano 1992 (segnatura: STUDIO ES 853.92 CAMPR 8 1); EAD., *Il pieno di super*, Feltrinelli, Milano 1993 (STUDIO ES 853.92 CAMPR 5 1); EAD., *Mai sentita così bene*, Feltrinelli, Milano 1995 (STUDIO ES 853.92 CAMPR 10 1); EAD., *L'attore americano*, Feltrinelli, Milano 1997 (STUDIO ES 853.92 CAMPR 6 1); EAD., *Il matrimonio di Maria*, Feltrinelli, Milano 1998 (STUDIO ES 853.92 CAMPR 2 1); EAD., *Mentre la mia bella dorme*, Feltrinelli, Milano 1999 (STUDIO ES 853.92 CAMPR 1); EAD., *La gemella buona e la gemella cattiva*, Feltrinelli, Milano 2000 (STUDIO ES 853.92 CAMPR 4).

⁴ TIZIANO SCARPA, *Occhi sulla graticola. Breve saggio sulla penultima storia d'amore vissuta dalla donna alla quale desidererei unirmi in duraturo vincolo affettivo*, Einaudi, Torino 1996 (STUDIO ES 853.914 SCART 2 1).

in mente qualcosa. Il libro che più mi ha orientato all'inizio degli anni Sessanta è stato *Capriccio italiano*. Sanguineti adottava procedimenti compositivi simili a quelli della musica moderna (Luciano Berio ad esempio), per ricostruire un sistema totale lavorando su pochi accordi o tonalità ricorrenti. Il che impone un ascolto particolare, una specie di ipnosi su poche tonalità minime, che mi ha sempre ricordato il famoso «*abaissement du niveau mental*» di cui parla Jung (autore del resto molto usato da Sanguineti). E mentre questo fa sì che molti si irrigidiscano disorientati, il libro di Sanguineti è un vero scatenamento immaginativo che apre la scrittura a possibilità fabulatorie in disuso nella narrativa ufficiale. Non voglio dire che Rossana Campo imiti Sanguineti. Ma aprendo quella rivista ho ritrovato a colpo d'occhio il senso e l'importanza di *Capriccio italiano*, la sua rivelazione di possibilità fabulatorie normalmente evitate. A parte ciò la vena comica di Rossana Campo mi sembra proprio napoletana, e il suo senso ritmico così scaltrito da sembrare una cosa da nulla.⁵

In molti contributi critici i nomi di Edoardo Sanguineti e di Rossana Campo si incontrano, talvolta (come in questo caso) per l'instaurazione di un parallelismo negli stili di scrittura, talvolta per l'immissione di particolari autobiografici di Campo nelle interviste a lei rivolte (l'autrice era infatti iscritta alla facoltà di Lettere dell'Università di Genova e, seppur non direttamente partecipante alle lezioni sanguinetiane, era stata inevitabilmente influenzata da Sanguineti attraverso l'assidua frequentazione dei suoi allievi, e dunque a seguito del coinvolgimento in un determinato ambiente di interessi letterari e sperimentazioni creative avente in parte come esito la nascita del Gruppo 93).

Nell'esempio sopra riportato Celati si sofferma su una definita aria di famiglia avvertibile nel comune utilizzo di *refrain*, di «tonalità ricorrenti», che rendono Sanguineti un modello da seguire (e molto plausibilmente seguito) per Campo, un maestro a cui guardare. Nella postillatura di *In principio erano le mutande* la maggior parte di questi elementi ricorsivi, formali o contenutistici, vengono evidenziati dall'annotatore in modo solerte attraverso diverse tipologie di interventi sul volume. La grande quantità di segni e l'impeccabile individuazione di determinati motivi cari a Campo e da lei replicati, è per noi certezza di interessamento da parte di Sanguineti e, molto probabilmente, di un riconoscimento di proprie modalità di scrittura in quelle usate dalla giovane autrice.

Quasi a chiusura di un cerchio, vent'anni dopo l'esordio di Campo tra i *Narratori delle riserve* e due anni dopo la scomparsa di Sanguineti, la scrittrice in un'intervista all'«Unità» ripropone l'aggettivo usato da Celati, quel «maestro» che con l'aggiunta della specifica «d'eccezione» era stato l'apposizione perfetta per delineare un rapporto:

Pronuncio sempre un po' a fatica la parola maestro, o meglio non la uso mai a caso, essendo buddista. Però lui aveva una forte vocazione didattica, era una persona di rara intelligenza, sensibilità, apertura verso il nuovo. Quando per l'ambiente universitario era ancora quasi scandaloso, dedicava corsi ad autori che si erano appena

⁵ GIANNI CELATI (a cura di), *Narratori delle riserve*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 66.

affacciati sulla scena. Scarpa, Culicchia, Nove. Li invitava a parlare con gli studenti, offriva consigli e raccomandazioni: «Cercate di essere sempre brutti sporchi e cattivi».⁶

Si veda come Campo in questo contributo faccia tre nomi di autori esordienti degli anni Novanta (Scarpa, Culicchia, Nove), affermando che gli stessi fossero stati invitati da Sanguineti a parlare con gli studenti; un Sanguineti professore certamente controcorrente, poiché «per l'ambiente universitario era ancora quasi scandaloso» rendere argomenti di lezione romanzi e racconti di giovani talenti al di fuori di una certa tradizione e perciò controversi: l'insigne componente del Gruppo 63, degno rappresentante dei letterati già affermati e presi sistematicamente a modello da chi ambiva a una *rottura* col passato, contribuì dunque concretamente all'instaurazione di una visione positiva della letteratura giovanile degli anni Novanta.

2. SU *IN PRINCIPIO ERANO LE MUTANDE*: L'ORALITÀ NELLA SCRITTURA

Nel romanzo d'esordio di Rossana Campo, come nella sua scrittura tutta, la lingua indubbiamente detiene un ruolo di primo piano e, addirittura, non ci allontaneremmo dal dato reale se constatassimo una preminenza della lingua (in senso lato della *forma*) sul contenuto: il linguaggio, talvolta, non è solo usato come strumento che descrive il mondo, ma anche come demiurgo del mondo stesso, come solitario responsabile di una trama.

Dunque non sorprende che le primissime recensioni del '92, pur chiaramente dividendosi tra positive e negative, disponessero principalmente del linguaggio come elemento di discussione e quindi di divisione: «La lingua del romanzetto, un "parlato" scenoso, asintattico, ritmato con arte, farcito di stereotipi esagerati a bella posta, ha il difetto di risultare una lingua d'intrattenimento»,⁷ è ad esempio la considerazione di Angelo Guglielmi apparsa sull'«Espresso», mentre, sempre sulla medesima testata, Roberto Cotroneo si mostra ancor più critico su Campo (eufemisticamente parlando): «Ho perso tempo, e mi sono arrabbiato: non me ne importa niente di una ventinovenne che scrive in uno slang che non ha niente a che fare con sintassi e grammatica, e pensa in questo modo di inventare una lingua letteraria».⁸

Ma anche gli elogi alla scrittrice, parimenti alle contestazioni, nascono da riflessioni intorno alla lingua e, addirittura, i medesimi critici portavoci in prima istanza di biasimi per la forma non canonica procedono invece in altre circostanze a elevarla a costruzione

⁶ PAOLO DI PAOLO, *Spirito allegro. Autrice di personaggi teneri e complessi, vagabondi e romantici* [intervista a Rossana Campo], «l'Unità», 13 settembre 2012, p. 20.

⁷ ANGELO GUGLIELMI, *Belle mutande, ma senz'anima*, «L'Espresso», XXXVIII, 25, 21 giugno 1992, pp. 96-97.

⁸ ROBERTO COTRONEO, *Il coraggio di scrivere*, «L'Espresso», XXXVIII, 24, 14 giugno 1992, p. 91.

meritevole di lode. Si veda il climax ascendente dei successivi interventi di Guglielmi su periodici: «Insisto che non si tratta di avventure ma di chiacchiere: e qui sta la qualità del romanzo»;⁹ «Ma si sa, già più volte è stato detto: nei romanzi della Campo, pur animati da burattini riconoscibili, portatori di storie avvincenti, i veri attori sono le parole e a far da padrone sul palcoscenico è il linguaggio»;¹⁰ «Mi colpiva quella sua capacità di tenere la narrazione sul filo dell'improbabile, sostenendola con un linguaggio impertinente e giocoso, che accendeva vampe di euforia nel lettore. Il quale non aveva bisogno di chiedere per ricevere».¹¹

Anche nella postillatura sanguinetiana a *In principio erano le mutande* si può constatare una significativa prassi di riflessione attorno alla forma, e in particolar modo una costante evidenziazione degli espedienti stilistico-retorici tipici del parlato (atti a riprodurre, il quanto più mimeticamente possibile, il discorso orale).

In questo romanzo in cui la strampalata e squattrinata protagonista mediante un linguaggio estemporaneo fa entrare il lettore nella sua personale e quotidiana storia di sfìghe e di amori, Sanguineti sottolinea quasi tutti quei sintagmi che tendono a evidenziare quanto detto dalla narratrice poco dopo. Ecco tre esempi:

[IPEM, p. 30]

Vi dico in genere i menù che ci prepariamo in questo lungo inverno: rape rosse e soia con cipolle (soia rossa e soia verde per fare le cose in grande).

[IPEM, p. 55]

Vi dico rapida per curiosità come è che sono vestita quella sera.

[...]

Io quando non ho più voglia di un fidanzato ve lo dico mi vengono le crisi che di-vento muta.

Si notino anche le sottolineature di un avverbio di tempo («ora», nel primo caso) e di un avverbio di modo («rapida», nel terzo caso), che contribuiscono ancor più a ricreare quella condizione di immediatezza propria della comunicazione orale.

Questi elementi d'interesse non sono però posti in risalto esclusivamente mediante la sottolineatura (seppur mezzo maggiormente impiegato da Sanguineti in questo testo) ma anche attraverso una modalità annotativa tipica del Sanguineti postillatore: il rimando di pagina. Un numero a margine della porzione testuale da individuare, infatti, porta spesso ad altri momenti del romanzo in cui è possibile riscontare un'uguaglianza

⁹ ANGELO GUGLIELMI, *Finalmente, sono solo chiacchiere* [recensione a *Il pieno di super*], «L'Espresso», XXXIX, 36, 12 settembre 1993, p. 154.

¹⁰ ID., *Sei disinvolte ragazze di Campo* [recensione a *Mai sentita così bene*], «Tuttolibri» (supplemento di «La Stampa»), XX, 966, 29 luglio 1995, p. 2.

¹¹ ID., *Rossana, stile pecoreccio pop* [recensione a *L'attore americano*], «L'Espresso», XLIII, 14, 10 aprile 1997, p. 181.

o somiglianza di qualche tipo con il punto di partenza; si veda questo caso rappresentativo:

[IPEM, p. 37]

Allora ve lo ricordate il ginecologo famoso
che sempre dico a Giovanna nel nostro lungo inverno.
Ora vi dico come l'ho conosciuto.

p. 41

[IPEM, p. 41]

Io che appunto come vi dico non rifiuto mai.

p. 37

Qui il legame istituito tra le pagine è facilmente giustificabile dalla comune presenza di un riferimento diretto al lettore, dapprima nella forma di un'anticipazione di quanto si andrà a dire («Ora vi dico») e in secondo luogo come inciso tipico del parlato a marcare una situazione di discorso nel discorso stesso («come vi dico»).

Ma Sanguineti nella sua postillatura abbondante e talvolta disordinata rincorre anche altri segnali discorsivi che Campo dissemina smodatamente; «come si dice», «cosa succede» e «cosa faccio» in tutte le loro declinazioni, ad esempio, sono sintetici intercalari quasi ossessivamente sottoposti a sottolineatura e uniti da rimandi di pagina per studiarne occorrenze e situazioni d'uso:

[IPEM, p. 33]

Gli fanno uscire il sangue dalla bocca, come si dice.

[...]

Rosaria è alta e magra, con i brufoli sulla faccia e i capelli grassi come dicono sempre di lei le cugine quando non c'è. Però è abbastanza caruccia di corpo, tranne che per le gambe che come dice Concetta in mezzo ci passa anche un treno. L'altra amica Maria Teresa di lei tutti dicono che invece è caruccia di faccia e molto cesso di corpo, essendo senza tette e con grandissimo esagerato culo e cellulite nelle cosce.

[IPEM, p. 37]

p. 39

Vado per aprire il rubinetto e lavarmi la faccia e zac, manca l'acqua. Allora cosa faccio, mica mi dò per vinta, no macché, apro tutti i rubinetti per controllare per bene, nel caso che l'acqua che mancava era solo quella di un rubinetto.

X

p. 39, 43

48

[IPEM, p. 39]

p. 41

[...] più le spese che ci vorranno per aggiustare il soffitto macchiato, ridare il bianco eccetera. Cosa succede, che tiro su l'acqua insieme ai pompieri fino alle cinque del mattino.

p. 37 X

[IPEM, p. 43]

Per aggiungere fortune a fortune
un'altra sera lo vedo che entra nel
portone con un'altra insipida bionda e
allora cosa faccio. Gli faccio una sce-
nata della madonna, lo mando a dare
via il culo lui e l'insipida che si è por-
tata e quell'altra che si fidanza e poi
sbatto la porta schifosa e me ne salgo
al piano di sopra.

p. 37

Accanto poi all'altrettanto significativa attenzione per il proliferare delle congiunzioni e per la cospicua presenza di verbi dichiarativi, il postillatore si mostra curioso rispetto a una pratica grafica frequente nel romanzo. Campo, al momento di riprodurre per iscritto nomi in inglese (siano essi di personaggi popolari o nomi comuni di cose), opta per una soluzione che conferma una volta di più la sua spiccata tendenza alla resa orale con tutti i mezzi a disposizione, ossia scrive i lemmi sbagliandone la grafia e riportando sostanzialmente per iscritto gli esatti suoni che si generano pronunciandoli. Il risultato, sempre attenzionato e sottolineato da Sanguineti, è questo: «E affermo: Anche le Gemelle Chesler» (p. 20); «Io dico che non capisce niente e che la donna più bella del mondo a parte noi tre è Liz Teilor» (*ibidem*); «È bello come ROGER MUR» (p. 21); «Nicoletta dice a Simona che lei però ci ha i denti da coniglio e che da quando si mette gli sciort fa ridere i polli con quelle stecche di gambe che ha» (*ibidem*).

Come si può evincere dalla brevissima carrellata esemplificativa, scrivere i nomi come questi vengono pronunciati ha un esito quasi inevitabilmente buffo; d'altronde Alfredo Giuliani avrebbe riconosciuto a Campo, seppur in una recensione al suo terzo libro, di «aver maturato un genuino talento comico». ¹²

È chiaro che da questa pratica ricorrente potrebbe evincersi l'idea di fondo per cui non vi è sostanziale differenza tra resa scritta e resa orale, ma anzi che il libro diventi una sorta di prolungamento di una situazione di dialogo: rimane superfluo evitare o emendare gli errori ortografici, ma al contrario il refuso è di per sé ancora più funzionale alla restituzione di un'oralità non vincolata da regole serrate.

Una soluzione ancor più estremistica si rileva nella proposta di brevi parti di canzoni (o arie), poiché Campo cerca, attraverso un'inusuale restituzione grafica, di ricalcare le melodie alla stregua di come le stesse vengono cantate; lettere molto ripetute equivalgono a punti del brano in cui la nota viene tenuta a lungo, mentre i trattini che dividono

¹² ALFREDO GIULIANI, *Tutte da Ale il sabato sera* [recensione a *Mai sentita così bene*], «la Repubblica», 9 luglio 1995, p. 25.

frammenti di parola corrispondono a un momento in cui il testo del motivo risulta staccato. Luciano Pavarotti, idolo indiscusso della protagonista, accenna prima un'aria del *Rigoletto* e poi *Torna a Surriento*:

[IPEM, p. 116]

X

| |

Io dico, No no... e intanto l'idolo Pavarotti che
canta: *Questa o quellaaa-aaaa per me pari so-
oonnnnooooo...*

[IPEM, p. 131]

[...] il mio ideale erotico
Luciano Pavarotti. Lui lì
dentro la tivù che urla:
*vedi 'u mare qua-anto è be-
ellooooo... spira ta-anto
senti-imentoooo...*

| |

X

Per la prima volta riscontriamo, oltre alla non abituale assenza di sottolineature, anche l'uso di due barre verticali disposte parallelamente a margine (accompagnate da una «x») a porre in risalto questo modo particolare di rappresentare la canzone, ossia come se non si stesse leggendo un testo ma più plausibilmente ascoltando una musica: è possibile per Sanguineti usufruire di questi segni particolari per identificare tale modalità a seguito della sua presenza solo occasionale nel romanzo (data la vistosità dell'intervento si può infatti comprendere come questo, diversamente da una sottolineatura, occupasse un notevole spazio sui bordi delle pagine).

Da questi comportamenti annotativi sanguinetiani (a cui si può aggiungere l'evidenziazione delle ripetizioni e preminentemente quella del frequentissimo aggettivo «famoso») è inevitabile scorgere quindi un'insistente attrazione nei confronti dello stile di Campo e dei suoi *trucchi* talvolta scambiati per un approccio superficiale alla scrittura.

La scrittrice, dimostratasi delusa in un'intervista a Paolo Di Paolo per il fatto di non essere stata spesso immediatamente capita nella sua costruzione di una resa parlata, trova invece in Sanguineti un maestro in grado di comprendere totalmente la sua «operazione stilistica pienamente consapevole».¹³

3. CAMPO E IL LINGUAGGIO GIOVANILE DEGLI ANNI NOVANTA

Già la scrittura in forma di *chiacchiera* è di per sé rappresentativa del linguaggio giovanile e del suo maggior grado di libertà rispetto a regole predeterminate, ma l'apporto di

¹³ PAOLO DI PAOLO, *Spirito allegro. Autrice di personaggi teneri e complessi, vagabondi e romantici*, «l'Unità», cit.

Campo per Sanguineti riguardo all'idioma della nuova generazione negli anni Novanta non si esaurisce entro i confini di una copia postillata. Un altro metro di giudizio circa l'interessamento sanguinetiano consiste infatti nella quantità di passaggi testuali estrapolati dai libri di Campo e inseriti nei *Supplementi* 2004 e 2009¹⁴ del GDLI¹⁵ (curati da Sanguineti stesso) come esempi d'uso di precisi lemmi. Sanguineti usufruisce di passaggi tratti da produzioni di Campo per contestualizzare, ad esempio: «ruscata»,¹⁶ «scazzato»,¹⁷ «sfanculare»,¹⁸ «porcelleria»,¹⁹ «sgualdrappato»,²⁰ «skaraokare»,²¹ «stroncapolmoni»,²² «menarsela»,²³ «fetus»,²⁴ «pippare»,²⁵ «beccare». ²⁶

Oltre a questi termini, che non sono specificamente annotati all'interno dei romanzi del Fondo Sanguineti, ve ne sono alcuni che invece si presentano nella copia postillata con attorno interventi mirati alla loro individuazione: «fanculo»²⁷ nella pagina del GDLI viene accompagnato dallo stralcio di *In principio erano le mutande* «Così ci ho già i nervi e penso a questo esattamente: fanculo Picasso»²⁸ che, nell'esemplare annotato, è segnalato da una doppia linea verticale sul margine destro. Nel medesimo modo il contesto di «cristonare»²⁹ è offerto da una frase del testo d'esordio («Non so se ridere piangere cristonare svenire, ditemi voi cosa si fa in questi casi»³⁰), che nel volume sanguinetiano è messa in evidenza da una doppia linea verticale sul margine destro.

Per la voce «ceffare»,³¹ invece, Sanguineti seleziona il periodo: «Ho su un vestitino giallo acceso che ho preso per l'occasione di questa festa con un esproprio rivoluzionario da Rinascente – quindi ceffata in pieno la misura, penso che questo vestito mi starebbe benone solo che dovrei averci dieci anni di età»,³² che nel postillato sottopone a parziale sottolineatura e che collega a margine con p. 63 (luogo in cui è presente l'identica espressione «ceffata in pieno la misura»).

¹⁴ D'ora innanzi GDLI 2004 e GDLI 2009.

¹⁵ Con GDLI si indica il *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia e Giorgio Bàrberi Squarotti, Utet, Torino 1961-2000.

¹⁶ GDLI 2009, p. 715.

¹⁷ Ivi, p. 728.

¹⁸ Ivi, p. 750.

¹⁹ GDLI 2004, p. 645.

²⁰ GDLI 2009, p. 754.

²¹ Ivi, p. 762.

²² Ivi, p. 803.

²³ Ivi, p. 519.

²⁴ GDLI 2004, p. 380.

²⁵ GDLI 2009, p. 630.

²⁶ Ivi, p. 93.

²⁷ Ivi, p. 321.

²⁸ IPEM, p. 91.

²⁹ GDLI 2004, p. 277.

³⁰ IPEM, p. 141.

³¹ GDLI 2004, p. 207.

³² IPEM, p. 55.

Anche i contributi della scrittrice sui periodici³³ detengono un ruolo di prim'ordine per l'analisi linguistica sanguinetiana, tanto che un lemma come «iperaderente»³⁴ è tratto dal lessicografo-annotatore da un articolo dell'«Espresso» del 30 aprile 1998. Del resto l'autrice di cui stiamo parlando veniva talvolta chiamata a presentare (e in certi termini spiegare) la lingua dei giovani di cui era divenuta emblema attraverso la sua scrittura. Si pensi a *Dai, parla come bombi*,³⁵ un articolo del 1994 apparso sull'«Espresso» in cui Campo redige un dizionarietto di lessemi e modi di dire del parlante moderno: il glossario, diviso in alcune sottosezioni (*Sesso, amore e fantasia*; *Sono tutte craxiate*; *Questione di stile*; *La vita? Immonda!*; *Promossi e stekkti*; *A corpo sciolto*) contiene parole e locuzioni come «arrapation», «fare il vinavil», «lumare», con relativa spiegazione ed esempi d'uso. Tra queste vi è «cucco» («Il termine “cucco”, insieme al verbo “cuccare”, è molto usato, vuol dire avere fortuna col sesso opposto, e si è esteso anche al mangiare e al bere. Si dice: “Ti sei fatta un look tostissimo per cuccare quest'estate”. E si dice anche: “Mo' mi cucco un panino”; “Mi sono cuccato il tuo drink”»³⁶), che si può ritrovare nella forma all'infinito in GDLI 2009 con un esempio derivante proprio da una un'opera di Campo (per la voce che significa «conquistare, rimorchiare, sedurre»,³⁷ oltre ad altri riferimenti come Tondelli, Ammaniti e Nove, vi è questo stralcio: «Ma come ha fatto la Nadia così tappina e rotonda a cuccarsi un superbono della madonna come quello?»³⁸).

Una tappa da non trascurare in un discorso che si propone di far risaltare il rapporto Campo-Sanguineti nei termini di un'idea definita di letteratura, è certamente l'intervista rilasciata proprio dallo scrittore alla più giovane autrice, dal suggestivo titolo di *Abece-dario*.³⁹ In questo scambio ripreso da una telecamera, in cui l'intervistatrice appare di spalle e l'intervistato in primo piano con un'estrosa cravatta, l'obiettivo per Sanguineti è quello di parlare di diversi argomenti (sempre sollecitato dalle domande di chi ha di fronte) scegliendo gli stessi in modo tale da averne uno corrispondente a ogni lettera dell'alfabeto: per la lettera «O» la materia prevista è «oralità nella scrittura».

³³ La collaborazione di Campo negli anni Novanta con «L'Espresso» consiste in una serie di pezzi sul costume giovanile, *reportage* da svariati luoghi (in Italia e nel mondo) sullo stile di vita della nuova generazione (*Dolce vita all'africana* sulla Roma multietnica e *Parigi val bene una fogna* tra tutti); alcuni di questi articoli sono stati conservati da Sanguineti tra le pagine dei libri dell'autrice (in tutto i fogli di giornale con scritti di Rossana Campo sono dieci, di cui otto dell'«Espresso» e due di «Sette», il supplemento settimanale del «Corriere della Sera»).

³⁴ GDLI 2009, p. 453.

³⁵ ROSSANA CAMPO, *Dai, parla come bombi*, «L'Espresso», XL, 15, 15 aprile 1994, pp. 122-123, 125, 127, 129.

³⁶ Ivi, p. 125.

³⁷ GDLI 2009, p. 240.

³⁸ ROSSANA CAMPO, *Mai sentita così bene*, cit., p. 47.

³⁹ EDOARDO SANGUINETI, *Abece-dario di Edoardo Sanguineti*, video-intervista a cura di Rossana Campo per la regia di Uliano Paolozzi Balestrini, DeriveApprodi, Roma 2006.

Nonostante Sanguineti discorrendo non faccia mai il nome di Campo e mai riferimento a uno dei suoi volumi, sembra manifesto, ancor più alla luce di cosa e di come l'annotatore ha evidenziato nelle copie della scrittrice, che le considerazioni seppur rivolte a se stesso e al proprio modo di scrivere valgono compiutamente anche per lei. Ci appare infatti impossibile dopo aver preso visione dei materiali postillati non pensare a Campo quando Sanguineti afferma la necessità di restaurare l'origine della scrittura, che è un'origine orale, magico-rituale, o quando pronuncia l'eloquente frase: «Mi interessa da sempre un'idea parlata del testo»; queste affermazioni paiono infatti rispecchiare appieno quell'attenzione e quella frenesia nell'inseguire rinvenibili in ogni postilla collocata nel romanzo *In principio erano le mutande* (ma questo vale anche per *Il pieno di super* e *Mai sentita così bene*). Sanguineti poi si definisce positivamente sorpreso per il fatto che l'essere umano impari prima a leggere e poi a scrivere, dunque prima a decifrare i segni e solo in un secondo momento a elaborarli, e rimette in gioco la sua esperienza affermando che, per la sua passione musicale originaria, ha cercato di dar luogo a dei testi che fossero più delle partiture, testi che si rifacessero a modelli di «cantato-parlato».

In ultimo Sanguineti si concentra sulla possibile risposta a una domanda: «Ma come è possibile riprodurre l'oralità nella scrittura?». Diversamente da quanto in un primo tempo ci si potrebbe rispondere, ossia che basti trascrivere pedissequamente ogni parola usata dai parlanti alla stregua di un registratore, Sanguineti sostiene che la comunicazione orale nei testi è sempre frutto di un lavoro artificioso, di un intervento volontario da parte dello scrittore. Il registratore non può infatti darci tutti gli elementi perché si possa immaginare il contesto (i movimenti e le sembianze degli interlocutori, per esempio) e dunque è necessario riprodurre una lingua parlata in cui le caratteristiche proprie dell'oralità siano portate alle estreme conseguenze: non importa se chi scrive non ha per niente a che fare con la lingua che propone, è invece importante valutare l'uso di errori (come il possessivo reiterato «io mi tocco la mia testa») perché la situazione di discorso sia inequivocabilmente stabilita. Le sottolineature della penna sanguinetiana ai refusi volontari di Campo sembrano così andare precisamente nella direzione di una sostanziale approvazione dell'operato della scrittrice.

Un'ultima e concreta risposta alle suggestioni che emergono indagando la postillatura si ha con le lezioni universitarie che Sanguineti tenne durante l'anno accademico 1995-1996.⁴⁰ Il corso del periodo, infatti, dopo una prima parte dedicata alla scuola siciliana (argomento ripreso anche in coda al ciclo di lezioni) e in particolar modo alla tenzone tra l'Abate di Tivoli e Giacomo da Lentini, aveva previsto queste spiegazioni: «La

⁴⁰ Per gli argomenti delle lezioni sanguinetiane si attinge dai registri del corso di Letteratura italiana A, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Genova (anni accademici 1995-1996, 1996-1997, 1998-1999), conservati presso l'ufficio di Presidenza della Scuola di Scienze umanistiche in via Balbi 2 (per le scansioni di questi registri si deve un ringraziamento particolare a Giuseppe Carrara).

letteratura “giovanile” degli anni Novanta = il significato sociologico»; «Il lessico “giovanile” = gergalità e forme della scrittura». Gli autori che Sanguineti portò come esempi di letteratura giovanile furono in particolare Enrico Brizzi, Rossana Campo (a cui vennero dedicate dieci lezioni e un incontro in presenza con gli studenti) e, in misura minore, Giuseppe Culicchia e Silvia Ballestra.

Il 23 febbraio 1996 il professor Sanguineti iniziò a parlare di Rossana Campo (dopo una lezione introduttiva di confronto con la poetica di Enrico Brizzi) scegliendo come tematica: «Campo = la poetica dell'oralità». Qui può trovare riscontro un'ipotesi di lavoro tratta dall'indagine dei postillati, ossia che i libri con annotazioni servissero come supporto alle lezioni; tutti i segni sui volumi di Campo, ad esempio, possono con agio trovare una corrispondenza con i titoli delle spiegazioni agli studenti sull'autrice, e l'utilizzo di frequentissime annotazioni e altrettanto presenti rimandi di pagina può essere concepito come facilitazione al ritorno sui numerosi esempi da portare in aula.

Oltre a una dettagliata analisi di *In principio erano le mutande* e *Il pieno di super* (il libro del 1993 fu inoltre occasione per discorrere di sentitissime questioni: «modalità stilistiche e reti tematiche»; «spazio e tempo della narrazione»; «le strategie costruttive»; «la cultura di massa»), si può leggere nel registro delle lezioni la dicitura: «Campo = orizzonti tematici e formali», a rinvigorire ancora, se ve ne fosse bisogno, l'importanza di una postillatura che cerca nel dettaglio le peculiarità stilistiche (insieme ai nodi fondamentali di trama e a tutti gli elementi culturali che compaiono in un volume) che delineano un autore.

Rossana Campo è stata negli anni Novanta una giovane scrittrice emergente a cui si deve il merito di aver incluso nella dimensione letteraria e giornalistica il linguaggio giovanile del tempo (conferendogli così una certa dignità), oltre al riconoscimento di un uso di uno stile sciolto, mai imbrigliato, sempre ricalcante l'ironica naturalezza del parlato. Sanguineti attraverso le sue note ai romanzi dell'autrice (e successivamente con le lezioni e con le varie inclusioni nei supplementi del GDLI) ha semplicemente ed efficacemente portato avanti alcune sentite questioni: la curiosità, da lessicomane qual era, per l'idioma dei giovani; la necessità di imparare quella lingua nuova per *restare al passo*; l'ammirazione per Campo e il marcato sostegno alla sua concezione della scrittura. Ma più di tutto, attraverso l'attenzione a Campo e a tutti gli altri giovani, Sanguineti ha contribuito a nobilitare un nascente fenomeno editoriale portavoce di una voglia di rottura rispetto al passato, un mondo che spesso da tanti altri scrittori affermati e di una generazione passata era semplicemente bistrattato e perciò non meritevole di considerazione alcuna.

4. PER TIRARE LE SOMME

Quello che è maggiormente emerso dallo studio delle postille, come marcatamente affermato nel corso di questo contributo, è la totale sovrapponibilità tra l'approccio annotativo di Sanguineti e i suoi reali interessi, spesso materiali da proporre in sede di spiegazione in aula o di analisi critica; nel caso specifico di Campo è certamente il tema dell'oralità nella scrittura a essere l'aspetto più sottolineato e tenuto in conto dal professore-annotatore. Un altro dato che è stato portato alla luce consiste poi nell'insistenza della critica intorno all'imprescindibile ruolo della lingua nei romanzi della scrittrice, circostanza che in automatico ci porta a inserire con agio la specifica attenzione sanguinetiana nell'insieme dei rilevamenti stilistici largamente condivisi su Rossana Campo.

Come ultimo esempio di evidente *focus* critico sul linguaggio si legga questo scorcio di una recensione a *Il matrimonio di Maria* del 1998:

Importa, del libretto, non solo la mezz'ora o poco più di divertimento offerta dalla trama, ma anche lo spaccato linguistico che ne sortisce. Apparendo più colorito (anche se sospettiamo la maniera) il lessico della macchietta Gimmy, ventenne e scoppiato. Con forme abbreviate da duro: «bamby» (bambina), «para» (paranoia), «siga» (sigaretta). Sdoppiate invece le due trentenni – figure più riuscite e meno convenzionali –, oltre la base del parlato mediano, fra il grado zero dello stato emotivo, scorciato e riassunto nella semplice interiezione («tz», «see», «ich», «ou», «olè») e l'opposto ricalco, tra l'ironico e il semi-colto, di forme straniere («coming out», «see you later», «girls»). Ma il merito della Campo è soprattutto quello di averci confermato che oggi il reale collante della nostra società linguistica è dato dalla parolaccia. Che scavalca disinvoltamente generazioni e ceti socio-culturali. Di qui il generoso e glutinoso profluvio di «muovi le chiappe», «tiri giù il culo», «orca vacca», «figata», «cacchio» e «cazzata». Assieme a «una giornata di merda» e a «non pararti sempre le chiappe». A democraticamente congiungere ogni diverso, infine divenuto simile fratello.⁴¹

Ma guardando in generale al rapporto tra Sanguineti e i giovani narratori è necessario ammettere la ricorsività del tema qui proposto solamente in riferimento a Campo. Larga parte degli esordienti degli anni Novanta infatti, facilitata anche dallo smodato utilizzo del *giovanilese*, proponeva in misura diversa una ricostruzione del discorso orale nella scrittura; il postillatore-lessicomane, spesso osservando da più angolazioni il nuovo gergo, registrò quindi numerose volte la propensione all'oralità di certi testi. Si guardi ad esempio al titolo della lezione sanguinetiana del 23 gennaio 1996: «Brizzi = la costruzione in 'segmenti' nei romanzi 'giovanili' e le forme dell'oralità», preceduta, non a caso, dall'altrettanto centrata lezione denominata «Brizzi = plurilinguismo nella letteratura giovanile». Per quanto la resa parlata nei romanzi di Rossana Campo sia stata indubbia-

⁴¹ GIOVANNI PACCHIANO, *Campo, il lessico familiare di un'Italia unita dalle parolacce*, «Corriere della Sera», 7 novembre 1998, p. 33.

mente la più interessante per Sanguineti, vi è dunque da precisare che l'attenzione sanguinetiana all'oralità nella scrittura abbia riguardato in forme differenti molti altri giovani: Silvia Ballestra, Enrico Brizzi, Giuseppe Culicchia, Tiziano Scarpa, Aldo Nove, Giuseppe Caliceti.

Il comportamento rispetto agli esiti creativi di Campo e degli altri narratori è anche una felice occasione per allargare lo sguardo e scovare il parere di Sanguineti sulla letteratura degli anni Novanta fatta dai ragazzi, all'epoca spesso oggetto di intense discussioni ideologiche e di gusto tra critici schierati e dalla penna talora sferzante.

Nell'ultimo decennio del secolo scorso, infatti, due erano le preminenti posizioni nei confronti della cosiddetta *letteratura giovanile*: vi era chi, come Goffredo Fofi nella circostanza di un articolo sul «Corriere della Sera», denunciava il vuoto a cui si era pervenuti dopo una tradizione fatta di grandi nomi («Popolati da scrittori afasici di fronte alla realtà, gli anni Novanta offrono a Fofi il triste panorama di autori incapaci di raccontare il nuovo, inabili alla perlustrazione del mondo che li circonda, all'indignazione e all'entusiasmo necessari per farsi testimoni critici del proprio tempo»⁴²), e chi come Umberto Eco rassicurava il lettore affermando che il tanto amato genere del romanzo non fosse affatto morto («Tra i giovani italiani per esempio adoro Enrico Brizzi. Trovo Rossana Campo appassionante e divertente. Aldo Nove è uno scrittore pieno di brio»⁴³).

Come già ricordato Sanguineti, attraverso la sua postillatura, gli argomenti delle sue lezioni e l'attività di lessicografo, fu senz'altro tra quegli intellettuali che si premurarono di difendere e valorizzare la nuova narrativa, poiché la riteneva brillante e sinceramente meritevole di esaltazione; questa spiccata propensione si ritrova anche su un terreno più militante, ovvero quello delle esternazioni sulla carta stampata come le due appena citate, in cui si mollano gli ormeggi della propria attività di studio per calarsi nelle intemperie del dibattito pubblico. All'altezza del 1996 sulla «Stampa» Sanguineti spiega a chiare lettere che la giovane generazione di narratori (specificamente Brizzi, Ballestra, Campo, Culicchia, Caliceti e Scarpa) è «di tutto rispetto» poiché portavoce della *rivolta*, vero valore del Novecento:

La rivolta anarchica – osserva Sanguineti – è il vero valore del secolo. I migliori frutti del '900, in tutti i campi, da quello politico a quello letterario-filosofico, hanno origine da una trasgressione rispetto all'esistente. Il nuovo genere letterario “letteratura giovanile”, nato negli ultimi anni, e cioè una letteratura non solo scritta da giovani ma che parla anche dei giovani, del loro mondo del rock, della tv, dei computer, è anch'essa trasgressiva. Per anni ho avuto l'impressione che gli ultimi racconti e romanzi validi li avessero prodotti Manganelli, Moravia, Arbasino, Calvino.

⁴² CINZIA FIORI, *Scrittori. Chi ha paura degli anni Novanta?*, «Corriere della Sera», 28 novembre 1998, p. 33.

⁴³ PAOLO CONTI, *Eco: perché il romanzo non è morto*, «Corriere della Sera», 4 marzo 1999, p. 37.

Le generazioni successive, Tabucchi o la Tamaro o Del Giudice, non mi sono sembrate degne di attenzione. Finalmente è apparsa sulla scena letteraria una generazione di tutto rispetto, cioè Brizzi, Ballestra, Campo, Culicchia. Bravissimi Caliceti e Scarpa.⁴⁴

Undici anni dopo, interpellato per dire la propria in una diatriba tra Aldo Nove e un gruppo di scrittori *capeggiato* da Antonio Scurati e Gennaro Genna (e accusato, in sintesi, dall'autore di *Woobinda*, di cercare «ribalta mediatica e riconoscimenti istituzionali»), Sanguineti torna a difendere i *suoi* giovani di qualche tempo prima, a testimonianza di una convinzione profonda rimasta sempre integra: «Scrittori come Nove, Scarpa, Ammaniti, o come Rossana Campo e Isabella Santacroce, proposero un modello aggressivo e pieno di ironia, in grado di accendere una luce su un clima davvero nuovo, che rompeva con trent'anni di storielle tutte simili». ⁴⁵

In conclusione, diverse sono le strade per saggiare l'attenzione di Sanguineti sul vivace mondo della giovane narrativa dell'ultimo decennio del secolo scorso; tra tutte queste è però la sua postillatura a doversi riconoscere come il vero stato embrionale del suo immutato pensiero.

BIBLIOGRAFIA

SALVATORE BATTAGLIA, GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino 1961-2000.

ROSSANA CAMPO, *In principio erano le mutande*, Feltrinelli, Milano 1992.

EAD., *Il pieno di super*, Feltrinelli, Milano 1993.

EAD., *Dai, parla come bombi*, «L'Espresso», XL, 15, 15 aprile 1994, pp. 122-123, 125, 127, 129.

EAD., *Mai sentita così bene*, Feltrinelli, Milano 1995.

EAD., *L'attore americano*, Feltrinelli, Milano 1997.

EAD., *Il matrimonio di Maria*, Feltrinelli, Milano 1998.

EAD., *Mentre la mia bella dorme*, Feltrinelli, Milano 1999.

EAD., *La gemella buona e la gemella cattiva*, Feltrinelli, Milano 2000.

GIANNI CELATI (a cura di), *Narratori delle riserve*, Feltrinelli, Milano 1992.

PAOLO CONTI, *Eco: perché il romanzo non è morto*, «Corriere della Sera», 4 marzo 1999, p. 37.

ROBERTO COTRONEO, *Il coraggio di scrivere*, «L'Espresso», XXXVIII, 24, 14 giugno 1992, p. 91.

PAOLO DI PAOLO, *Spirito allegro. Autrice di personaggi teneri e complessi, vagabondi e romantici* [intervista a Rossana Campo], «l'Unità», 13 settembre 2012, p. 20.

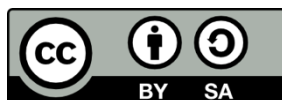
CINZIA FIORI, *Le ambizioni dei giovani: «Ah, se avessi 60 anni»*, «Corriere della Sera», 6 febbraio 1995, p. 25.

EAD., *Scrittori. Chi ha paura degli anni Novanta?*, «Corriere della Sera», 28 novembre 1998, p. 33.

⁴⁴ MIRELLA SERRI, *Scrittori buonisti erbaccia sotto l'Ulivo*, «La Stampa», 4 maggio 1996, p. 18.

⁴⁵ CRISTINA TAGLIETTI, *L'Italia letteraria divisa sui «nuovi padroni»*, «Corriere della Sera», 5 maggio 2007, p. 47.

- ALFREDO GIULIANI, *Tutte da Ale il sabato sera* [recensione a *Mai sentita così bene*], «la Repubblica», 9 luglio 1995, p. 25.
- ANGELO GUGLIELMI, *Belle mutande, ma senz'anima*, «L'Espresso», XXXVIII, 25, 21 giugno 1992, pp. 96-97.
- ID., *Finalmente, sono solo chiacchiere* [recensione a *Il pieno di super*], «L'Espresso», XXXIX, 36, 12 settembre 1993, p. 154.
- ID., *Sei disinvolte ragazze di Campo* [recensione a *Mai sentita così bene*], «Tuttolibri» (supplemento di «La Stampa»), XX, 966, 29 luglio 1995, p. 2.
- ID., *Rossana, stile pecoreccio pop* [recensione a *L'attore americano*], «L'Espresso», XLIII, 14, 10 aprile 1997, p. 181.
- GIOVANNI PACCHIANO, *Campo, il lessico familiare di un'Italia unita dalle parolacce*, «Corriere della Sera», 7 novembre 1998, p. 33.
- EDOARDO SANGUINETI, *Abecedario di Edoardo Sanguineti*, video-intervista a cura di Rossana Campo per la regia di Uliano Paolozzi Balestrini, DeriveApprodi, Roma 2006.
- ID. (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana. Supplemento 2004*, Utet, Torino 2004.
- ID. (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana. Supplemento 2009*, Utet, Torino 2009.
- TIZIANO SCARPA, *Occhi sulla graticola. Breve saggio sulla penultima storia d'amore vissuta dalla donna alla quale desidererei unirmi in duraturo vincolo affettivo*, Einaudi, Torino 1996.
- MIRELLA SERRI, *Scrittori buonisti erbaccia sotto l'Ulivo*, «La Stampa», 4 maggio 1996, p. 18.
- CRISTINA TAGLIETTI, *L'Italia letteraria divisa sui «nuovi padroni»*, «Corriere della Sera», 5 maggio 2007, p. 47.



Share alike 4.0 International License

FIGURAZIONI CYBER-TERATOLOGICHE NE *IL CUORE FINTO DI DR.*
UN ESORDIO DUPLICE

Aldo Baratta

Sapienza Università di Roma

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6994-6967>

ABSTRACT IT

Il cuore finto di DR, debutto narrativo di Nicoletta Vallorani e vincitore del Premio Urania 1992, viene considerato il primo romanzo italiano spiccatamente cyberpunk; l'opera segna dunque un esordio duplice – di un'influente personalità autoriale come di un'intera declinazione tematico-espressiva. Questo contributo si pone come obiettivo quello di rileggere *Il cuore finto di DR* evidenziandone il rinnovamento rispetto alla prospettiva fallocentrica della prima stagione cyberpunk statunitense. Nella fattispecie, ci si impegnerà ad analizzare la messa in scena narrativa di quel pensiero dissonante definito da Rosi Braidotti «teratologia cyber»: un campo immaginifico dell'anomalia che interseca i piani tematici della macchina, della femminilità e della mostruosità.

PAROLE CHIAVE

Nicoletta Vallorani; Cyberpunk femminista; Cyberfemminismo; Postumano; Fantascienza; Corpo.

TITLE

Cyber-Teratological Figurations in *Il cuore finto di DR*. A Double Debut

ABSTRACT ENG

Il cuore finto di DR, Nicoletta Vallorani's narrative debut and winner of the 1992 Urania Award, is considered the first distinctly cyberpunk Italian novel; the text therefore marks a dual outset – of an influential authorial personality as well as of an entire thematic-expressive declination. This contribution aims to reread *Il cuore finto di DR*, highlighting its renovation compared to the phallogocentric perspective of the first American cyberpunk season. Specifically, we will undertake to analyse the narrative staging of that dissonant thought defined by Rosi Braidotti as «cyber teratology»: an imaginative field of anomaly that intersects the thematic planes of machine, femininity and monstrosity.

KEYWORDS

Nicoletta Vallorani; Feminist Cyberpunk; Cyberfeminism; Posthuman; Science Fiction; Body.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Aldo Baratta è assegnista di ricerca presso Sapienza Università di Roma. Da novembre 2021 a luglio 2022, in seguito alla vincita di un bando di mobilità votato alla ricerca all'estero, è stato visiting scholar presso Sorbonne Université. Si occupa di teoria e comparatistica letteraria, con un interesse particolare verso la Thing Theory, le narrazioni politiche e capitalistiche, il romanzo contemporaneo e il dialogo tra discipline scientifiche e discipline umanistiche.

1. IL GENERE DEL CYBERPUNK

La nascita del genere cyberpunk è correlata alle circostanze ideologiche degli ultimi decenni del secolo scorso. È perciò opportuno ripercorrerne la storia editoriale affiancandola al vaglio di quanto stava accadendo su una superficie culturale in procinto di stabilizzarsi sugli assunti sistemici del nuovo millennio.

Il cyberpunk può vantare tanto una filiazione diretta dalla distopia fantascientifica canonica – *Brave New World* (1932) di Huxley, *1984* (1949) di Orwell, *Do Androids dream of electric sheeps?* (1968) di Dick – quanto un'affinità con ulteriori diramazioni letterarie – la Beat Generation, soprattutto *Naked lunch* (1959) di Burroughs, il romanzo noir hard-boiled, *Crash* (1973) di Ballard – e concettuali – la cultura psichedelica degli anni Sessanta e Settanta e la sua intenzione di esplorare nuovi territori dell'inconscio tramite l'utilizzo delle droghe sintetiche.¹ Il termine «cyberpunk» viene coniato come titolo di un racconto di Bruce Bethke pubblicato nel 1983,² ma ottiene la sua consacrazione editoriale quando Gardner Dozois, curatore dell'*Isaac's Asimov Science Fiction Magazine*, lo adopera in un articolo del *Washington Post* di fine 1984 per raggruppare i vari Sterling, Gibson e Shiner entro l'etichetta di «purveyors of bizarre hard-edged, high-tech stuff».³ Definire il genere risulta ostico proprio per via del suo eclettismo congenito. William Gibson, il cui *Neuromancer* (1984) rappresenta il testo archetipico dell'orientamento, rifiuta tassonomie rigorose ed evoca piuttosto una sensibilità comune di contenuti e forme; Bruce Sterling, a cui si devono l'elaborazione teorica e la direzione della prima antologia distintamente cyberpunk – *Mirrorshades*, nel 1986 –, coglie come nucleo del movimento «a new kind of integration»,⁴ un'attitudine sintetizzante che si concretizza in prima istanza nell'«overlapping of worlds that were formerly separated: the realm of high tech and the modern pop underground».⁵ La stessa parola «cyberpunk» è un portmanteau ossimorico, dal momento che accosta la cibernetica – settore di studi che interseca l'ingegneria e la biologia verso l'istituzionalizzazione di una scienza esatta dell'informazione, vicina alle emanazioni più reazionarie dell'hard sci-fi di destra – e la controcultura punk – portavoce di sentimenti anarchici e sovversivi. È possibile rubricare il cyberpunk, in modo propedeutico e non esaustivo, come una narrativa che inscena le interazioni tra umano e macchina sia nella dimensione corporale – l'attore principale è il cyborg, ente composito frutto della biotecnologia, ibrido tra organico e inorganico – che in quella topologica – l'ambientazione intervalla il reale col virtuale, le vicende possono svolgersi

¹ Per un approfondimento sul nesso tra sostanze psicoattive e cybercultura, cfr. TIMOTHY LEARY, *Chaos and Cyberculture*, Ronin Pub, Berkeley 1994.

² BRUCE BETHKE, *Cyberpunk*, «Amazing Stories», LVII, 4, novembre 1983, pp. 94-106.

³ GARDNER DOZOIS, *SF in the Eighties*, «Washington Post», 30 dicembre 1984.

⁴ BRUCE STERLING (ed.), *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*, Ace Books, New York 1988, p. XI.

⁵ *Ibidem*.

ora sul piano materiale ora su quello immateriale del cyberspazio, delle simulazioni informatiche. Forse a causa della fulmineità con la quale si è introdotto nel panorama letterario, il cyberpunk – quantomeno, quello tradizionale che fa riferimento ai lavori di *Mirrorshades* – ha vita breve: lo stesso Gibson cominciò a rinnegarlo sin dal 1986, bollandolo come «marketing strategy»⁶ e accusandolo di essersi svenduto in imitazioni di scarso valore.⁷

Pertanto in Italia il cyberpunk arriva già in una fase discendente, parzialmente sclerotizzato in stereotipi ed epigoni. Saranno proprio questa iniziale rigidità e questa spostatezza tematica ad agevolare una sua rinascita all'interno della letteratura italiana, attraverso l'integrazione – favorita dalla conformazione stessa del genere – di supporti ideologici inediti quali la sinistra extraparlamentare settantasettina⁸ e le correnti femministe. L'assenza di un canone cyberpunk consolidato e di un manifesto che ne settasse le prerogative restituisce al genere quella effervescenza inventiva che lo contraddistingueva all'origine; mentre oltreoceano se ne piange la morte, in Italia fioriscono antologie celebrative, case editrici specializzate e luoghi di incontro tra appassionati. Tra queste realtà la più importante è stata la rivista *Decoder*, pubblicata dalla milanese ShaKe edizioni a partire dal 1987; *Decoder*, anziché proporre testi programmatici e prescrittivi, si candidò a centro sperimentale della sottocultura cibernetica, progettando reti telematiche amatoriali ove promuovere occasioni comunicative intorno ai grandi temi della narrativa cyberpunk – la privacy, il copyright, l'overload informativo, etc. Un altro apporto significativo di ShaKe al successo del genere è stata *Cyberpunk. Antologia di scritti politici* (1990), decisiva nell'educare il dibattito italiano sull'informatizzazione, i suoi pregi e i suoi pericoli. In ambito extraletterario merita una menzione l'attività promulgativa di Ermanno Guarnieri – a sua volta membro fondatore della ShaKe: suoi sono stati il sito web *GommaTv* e i *Decoder Media Party*, feste dedicate al cyberpunk e alla cultura underground in senso lato. Altre pubblicazioni che con minore fortuna hanno diffuso il cyberpunk sul suolo nazionale sono state: la romana *Stampa Alternativa* – di cui va ricordata l'antologia *Cyberpunk* (1995) a cura di Franco Forte –, la bolognese *Synergon*, *Cyborg*, *lo shock del futuro* – ideata da Daniele Brolli – e la palermitana *Cyberzone*. Ma il maggior sostegno all'invenzione di un immaginario cyberpunk arricchito rispetto al progenitore statunitense provenne da due riviste di ShaKe: *PSYCHOattiva*, focalizzata sulla cultura psichedelica, e *Fikafutura*, sorgente del cyberfemminismo italiano.

Come preannunciato, il cyberpunk va trattato mettendo in rilievo le impalcature ideologiche di fine millennio. Secondo Haraway, «the boundary between science fiction and

⁶ WILLIAM GIBSON, *Burning Chrome*, Ace Books, New York 1986, p. 79.

⁷ Cfr. *ibidem* («I'm tired of the whole cyberpunk phenomenon. I mean, there's already bad imitation cyberpunk, so you know it can only go downhill from there»).

⁸ Cfr. FABIO GIOVANNINI, *Cyber-punk e splatterpunk*, Datanews, Roma 1992, p. 8 («La fortuna di cyber e splatter è iniziata tra le realtà provenienti dal movimento del Settantasette, nelle radio libere, nelle riviste militanti, nelle agitazioni studentesche della Pantera»).

social reality is an optical illusion»;⁹ il testo fantascientifico può ospitare ideologie del tutto contestuali e conferir loro profondità tramite la proiezione dalla ristrettezza dello sfondo sociale attuale alla dilatazione di realtà ulteriori. Dopo il trionfo delle dottrine neoliberiste durante il miracolo economico, l'exasperazione della dialettica politica degli anni Settanta e la stagnazione ideologica dei primi anni Ottanta, l'Italia vive una continuità di acuta sensibilità teorica, prontamente coniugata da una letteratura che dissipa l'autosufficienza cinica e ludica della narrativa postmoderna. Il cyberpunk italiano recupera così la destrezza speculativa propria del racconto fantascientifico, il quale, secondo la nota formula di Lino Aldani, è «capace di portare il lettore, attraverso l'eccezionalità o l'impossibilità della situazione, in un diverso rapporto con le cose».¹⁰ L'imminenza della transizione al nuovo millennio esige dalla narrazione uno spazio nel quale ponderare gli esiti dei fenomeni in corso; lungi dall'essere pura fantasia autotelica, la fantascienza – «privileged cultural site for enactments of the postmodern condition»¹¹ – esaudiva il realismo necessario a una tale congiuntura storica, dacché, come dichiarato dalla stessa Ursula Le Guin, gli scrittori fantascientifici non sono altro che «realists of a larger reality».¹² Tra le declinazioni del fantascientifico, il cyberpunk rispondeva più di ogni altra agli stimoli di una cultura in cerca di alternative all'utopia capitalistica realizzata dalla «end of history»:¹³ se la Storia si era arrestata e il futuro era stato castrato in presente, l'immaginazione doveva escogitare vie di fuga in storie e futuri differenti, e il corredo inventivo di matrice cyberpunk era l'unico in grado di emendare la stasi ottimista che stava paralizzando l'ultimo decennio del millennio. Se, come affermato da Jameson, la funzione politica della fantascienza – in quanto nostro «political unconscious»¹⁴ – è quella di «dramatize our incapacity to imagine the future»,¹⁵ è innanzitutto il sottogenero cyberpunk ad essersi scontrato con i limiti immaginativi di quell'utopia concretata confutando la fiducia progressista dello sci-fi canonico. Nel caso della narrativa cyberpunk, il pessimismo diventa sovversione: in un quadro epistemico ostinatamente positivo quale quello neoliberista, illuminato dal compimento di una teleologia politico-economica, la concezione di un futuro potenzialmente fallimentare acquisisce un'imprescindibile carica trasgressiva. Il cyberpunk svela le aporie dell'utopia capitalistica perché, a differenza dell'hard sci-fi e del suo futurismo entusiastico, esacerba le controversie del

⁹ DONNA HARAWAY, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in EAD., *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Free Associations Books, London 1991, p. 149.

¹⁰ LINO ALDANI, *La fantascienza*, La Tribuna, Piacenza 1962, p. 17.

¹¹ ANNETTE KUHN, *Introduction to "Part V: Intertexts"*, in ANNETTE KUHN (ed.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, Verso, London 1990, p. 178.

¹² <www.youtube.com/watch?v=Et9Nf-rsALk&ab_channel=NationalBook> (u.c. 21.03.2024).

¹³ Cfr. FRANCIS FUKUYAMA, *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York 1992.

¹⁴ Cfr. FREDRIC JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Methuen, London 1981.

¹⁵ FREDRIC JAMESON, *Progress versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?*, in BRIAN WALLIS (ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, Godine, Boston 1984, p. 246.

presente irradiandole su un futuro simile al nostro e plausibile; come scritto da Gordon, consente di «shape and manage our futures rather than escape them»¹⁶ – peculiarità, quest'ultima, della fantascienza tradizionale, che spesso risolveva gli intoppi della contemporaneità ridimensionandoli nell'immensità dello spazio siderale. Accanto ai tra-guardi – apparentemente – raggiunti della narrazione promozionale neoliberista si contorcono le paure di un'evoluzione tecnologica eccessiva: la cosiddetta «post-nuclear sensibility»,¹⁷ l'apprensione per un improvviso incidente atomico, denota un senso di precarietà costante che argina l'ottimismo dell'avanzamento scientifico e instilla dubbi sull'utilizzo corretto della tecnica – si pensi, come esempio emblematico, al disastro di Černobyl' del 1986. Contestualmente, la fine della storia ha provocato la massumiana «accident form»,¹⁸ vale a dire l'ansia generalizzata per un nemico ubiquo non meglio precisato. La conclusione della Guerra Fredda e il crollo del Muro di Berlino non hanno comportato tanto la vittoria di un'ideologia su un'altra – del capitalismo sul comunismo –, quanto la scomparsa dell'ideologia in sé, statuendo uno scenario politico-economico – quello neoliberista – pacificato e quindi naturalizzato, invisibilizzato, de-ideologizzato; senza un'alterità da osteggiare, il rischio di un'alternativa, l'avversario e l'inquietudine che ne consegue si spostano dall'esterno all'interno facendosi indistinti e imprevedibili. È fisiologico, allora, che la finzione generi nuove ideologie e prossimi futuri ancora politicamente dialettici. Il cyberpunk ingloba sia speranze che preoccupazioni senza però contemplare polarità anchilosate: la macchina, invece di geminare ora in un'entità messianica ora in un'entità apocalittica, viene problematizzata nella sua complessità epistemica, e il binomio biologia-tecnologia viene politicizzato in discorso di potere. I futuri di questo immaginario non accettano il riduzionismo nicomacheo di certa fantascienza classica: come asseverato da Cadora, «cyberpunk charts a course between utopia and dystopia»,¹⁹ triangola il racconto sull'avvenire garantendogli una portata speculativa immune tanto all'eccitazione utopica quanto al catastrofismo distopico. Braidotti lo delucida a sua volta:

Mi dichiaro da subito lontana dall'euforia del postmodernismo incalzante, che considera la tecnologia avanzata e soprattutto il cyber-spazio come motori di cambiamento; al contempo prendo le distanze dai troppi profeti della rovina, che piangono il tramonto dell'umanesimo classico.²⁰

¹⁶ JOAN GORDON, *Yin and Yang Duke It Out*, in LARRY MCCAFFERY (ed.), *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durham 1991, p. 199.

¹⁷ Cfr. FRANCES FERGUSON *et al.* (eds.), *Nuclear criticism*, «Diacritics», XIV, 2, 1984.

¹⁸ Cfr. BRIAN MASSUMI, *The Politics of Everyday Fear*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, pp. 3-38.

¹⁹ KAREN CADORA, *Feminist Cyberpunk*, «Science Fiction Studies», XXII, 3, 1995, p. 359.

²⁰ ROSI BRAIDOTTI, *Materialismo radicale. Itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*, trad. italiana di Angela Balzano, Meltemi, Milano 2019, p. 44.

L'aiuto che la cybercultura può offrire alla comprensione del presente non può tralasciare «una buona dose di neo-materialismo»²¹ capace, attraverso «un'etica di lucida autoco-scienza»,²² di visualizzare senza estremismi finzionali le biotecnologie come cartografie politiche immanenti; le narrazioni cyberpunk non esaltano e non biasimano, bensì «mettono in rilievo la crisi e ne sottolineano il potenziale per soluzioni creative».²³

Nel «riflettere sulla morte dell'ideale umanistico dell'“Uomo”, inscrivendo questa perdita, e l'insicurezza ontologica che ne segue, al cuore della cultura contemporanea»,²⁴ il cyberpunk si nutre dei presupposti argomentativi delle correnti femministe degli anni Settanta e Ottanta, sancendo quella corrispondenza feconda tra fantascienza e femminilità che revitalizzerà il genere e traboccherà ben presto oltre il perimetro del letterario nell'approccio filosofico e metodologico denominato «cyberfemminismo». Nel caso del cyberpunk, infatti, è lecito parlare di una doppia nascita – o meglio, di un rinnovamento radicale del suo codice inventivo e concettuale. Se, come scrive Coci, l'asserzione «la fantascienza è un genere femminile»²⁵ è abbastanza condivisibile, il cyberpunk aumenta tale commistione tanto da tracciare una cesura all'interno della storia del genere. Secondo la critica femminista, la contrazione inventiva del cyberpunk va imputata a un reazionarismo di fondo legato indissolubilmente all'impronta fallocentrica dei primi testi e autori. Easterbrook ha accusato *Neuromancer* di essere nonostante tutto «wed to exploitive technologies, obeisance to authority, and the effluence of fashion»,²⁶ a dispetto dei valori anticonformisti sciorinati. Il cortocircuito viene meno nel momento in cui si identifica il particolarismo delle ideologie rivoluzionarie custodite nei testi: per Ross, il cyberpunk è un «remasculinized landscape of anarcho-libertarian youth-culture»,²⁷ una controcultura fortemente implicata in una prospettiva machista, che incentiva sì un sovvertimento delle dinamiche di potere ma che non le libera da un orizzonte di stampo patriarcale. Come rimarcato da Hollinger, il cyberpunk «is written for the most part by a small number of white middle-class men, many of whom, inexplicably, live in Texas»;²⁸ il genere è inciampato sulle sue aspirazioni perché l'immaginario che intendeva veicolare era situato, e quindi inadatto a inscenare insurrezioni davvero risolutive. In più, come evidenziato da Mollo, quel cyberpunk non incoraggiava fino in fondo una sommossa collettiva, quanto piuttosto un incremento dell'individualismo tipicamente americano:

²¹ Ivi, p. 44.

²² Ivi, p. 45.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ LAURA COCI, *Fantascienza, un genere (femminile)*, Delos Digital, Milano 2023, p. 9.

²⁶ NEIL EASTERBROOK, *The Arc of Our Destruction: Reversal and Erasure in Cyberpunk*, «Science Fiction Studies», XIX, 3, 1992, p. 391.

²⁷ ANDREW ROSS, *Strange Weather: Culture, Science, and Technology in the Age Limits*, Verso, London 1991, p. 146.

²⁸ VERONICA HOLLINGER, *Cybernetic Deconstructions*, in LARRY MCCAFFERY (ed.), *Storming the Reality Studio*, cit., p. 207.

«Tuttavia, nei suoi effetti socio-culturali, il cyberpunk americano non fu un movimento antagonista collettivo ma rappresentò l'espressione del singolo per poter conquistare, dall'interno del sistema e infrangendone le regole, una posizione migliore e dominante».²⁹ Il sigillo falloocratico originario si ravvisa soprattutto nella concezione che quegli autori avevano della scienza. Harper ha ottimamente documentato come il primo cyberpunk fosse l'ennesima applicazione del «male gaze»³⁰ nel suo impiego della biotecnologia alla stregua di uno strumento alterizzante ai danni della femminilità, di un dispositivo di sottomissione.³¹ Dello stesso parere è Daly, che nel suo *Gyn/Ecology*, manifesto del «radical feminism», la descrive come un potere stupratore, atto alla violazione del corpo della donna e della natura al fine di cedere all'uomo la facoltà creatrice.³² Nella sua rilettura del genere, Gordon puntualizza come la fantascienza femminista del passato fosse «characterized by soft rather than hard science»:³³ vigeva uno stereotipo secondo il quale la tecnologia più prestante potesse essere appannaggio della sola mascolinità, e le donne, costrette sin dall'alba della storia letteraria in un altrove bucolico, dovessero opporvisi in quanto apparato dell'oppressione patriarcale; poche trame prevedevano una personaggio³⁴ che facesse uso di innovazioni scientifiche, come se la femminilità e la scienza fossero compartimenti stagni. Al contrario, all'interno di ciò che Cadora ha battezzato «“feminist cyberpunk”, to distinguish it from earlier (masculinist) cyberpunk»³⁵ la tecnologia è un espediente emancipatorio, nonché un sito speculativo per il pensiero femminista; appurato che «gender and science are not mutually exclusive categories», separare la femminilità dalla fantascienza «strips the genre of its power to critique and reimagine the intersections of technology and gender».³⁶ Per Braidotti la tecnologia costituisce una sostanza narrativa irrinunciabile per il femminismo proprio perché consente di sfidare il patriarcato dall'interno, su un campo di battaglia condiviso, con le sue

²⁹ MARIANNA MOLLO, *Cyberpunk e Splatterpunk. Le frontiere estreme della fantascienza e dell'horror*, in ELISABETTA MONDELLO (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Meltemi, Roma 2004, p. 88.

³⁰ Cfr. LAURA MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», XVI, 3, 1975, pp. 6-18.

³¹ Cfr. MARY CATHERINE HARPER, *Incurably Alien Other: A Case for Feminist Cyborg Writers*, «Science Fiction Studies», XXII, 3, 1995, pp. 399-420.

³² Cfr. MARY DALY, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Beacon Press, Boston 1978, pp. 69-72.

³³ JOAN GORDON, *Yin and Yang Duke It Out*, cit., p. 197.

³⁴ In questo contributo si è scelto di adoperare il termine «personaggia» al fine di trasferire la carica dissonante del genere cyberpunk anche sul piano linguistico e narratologico. Come spiegato da Setti: «Come ogni volta che il femminile è iscritto laddove esiste unicamente la forma del maschile a cui si conferisce un valore universale e neutro, la parola spicca come un neologismo e disturba come irruzione in un sistema coerente e legittimo. In quanto neo-logismo la personaggia introduce una novità nella lingua, nel *logos* in quanto parola, discorso, pensiero e narrazione» (NADIA SETTI, MARIA VITTORIA TESSITORE, *SIL*, «Altre Modernità», 12, 2014, pp. 204-205).

³⁵ KAREN CADORA, *Feminist Cyberpunk*, cit., p. 357.

³⁶ Ivi, p. 359.

stesse armi: «Ciò che mi colpiva invece nelle nuove tecnologie era il loro potenziale trasformativo, per non dire trasgressivo, cioè la loro capacità di affrontare il patriarcato sul suo stesso terreno vincente. Cioè il terreno di un capitalismo in piena evoluzione neoliberale, appoggiato su trasformazioni tecnologiche epocali»;³⁷ il cyberpunk femminista riconquista l'intento sovversivo perché, invece di avversare la tecnologia, se ne riappropria in vista di un ribaltamento effettivo dei discorsi di potere. In altre parole, l'immaginario si espande, non si ritrae; ciò che Barr indica come «feminist fabulation» o «feminist speculative fiction»,³⁸ della quale la fantascienza è un esempio ideale, può decostruire e riscrivere i miti patriarcali minandoli dall'interno, trapiantando finzioni alternative negli spiragli della narrazione dominante. Per questi motivi il genere cyberpunk si è rigenerato all'insegna del femminismo, diventandone un recipiente e una fucina di metafore.

Infine, per comprendere appieno quanto il contatto con il femminismo abbia ravvivato la narrativa cyberpunk bisogna concentrarsi sulla forma stessa del racconto. Anch'essa, al pari del piano contenutistico, eredita dal femminismo alcune proprietà, confezionando un racconto dalla struttura rizomatica, antigerarchica, spuria, alieno alla purezza dogmatica della letteratura alta ed egemonica – e della fantascienza classica colonizzata dai maschi bianchi. L'incarico sedizioso del cyberpunk si riscopre nel suo essere una narrativa doppiamente di genere, di genere sessuale come di genere testuale: quest'ultimo, secondo Hodge, lungi dall'essere soltanto «systems of control which limit semiosis and the free production of meaning»³⁹ mantiene il potenziale di «site of genuine resistance and a powerful extension of meaning».⁴⁰ Braidotti riscontra nella subalternità del genere la sua perspicuità analitica:

Occorre volgere lo sguardo a generi minori, per non dire marginali e ibridi, come la fantascienza e il cyberpunk, per trovare illustrazioni culturali adeguate ai cambiamenti e alle trasformazioni che interessano le forme delle relazioni vigenti nel nostro presente postumano. I generi culturali minori, come la fantascienza, sono fortunatamente privi di pretese ambiziose – di tipo estetico o cognitivo – e pertanto risultano essere una rappresentazione più accurata e onesta di altre della cultura contemporanea, un genere 'figurativo' più autocosciente.⁴¹

La marginalità e l'inferiorità del cyberpunk rispetto alla narrativa ufficiale assicurano autenticità e storicità; la femminilizzazione del genere si traduce in un'abolizione delle gerarchie estetiche, in un livellamento tra cultura "alta" e cultura "bassa", e quindi in un valore documentario quanto mai diligente. Si pensi anche agli esiti della cybercultura

³⁷ ROSI BRAIDOTTI, *Madri, mostri, macchine*, a cura di Anna Maria Crispino, Castelvechi, Roma 2021 (ed. or. manifestolibri, Roma 1996), p. 8.

³⁸ Cfr. MARLEEN S. BARR, *Feminist Fabulation: Space/Postmodern Fiction*, University of Iowa Press, Iowa City 1992.

³⁹ ROBERT HODGE, *Literature as Discourse*, Polity, Cambridge 1990, p. 31.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ ROSI BRAIDOTTI, *Materialismo radicale*, cit., p. 78.

della Ccru – Cybernetic Culture Research Unit –, collettivo interdisciplinare dell'Università di Warwick nel quale teorici come Sadie Plant, Mark Fisher e Nick Land si sono impegnati a spurgare la sinistra dall'intellettualismo attraverso indagini meticolose dei prodotti pop. Affrancato dai vincoli puritani della cultura elitaria, il testo cyberpunk diviene così – riecheggiando le proprie tematiche – un innesto di diverse componenti narrative, un organismo estetico ottimizzato da più protesi inventive. Il genere cyberpunk può vantare una malleabilità di argomenti inammissibile nell'inflessibilità normativa della letteratura canonica; ne è prova l'abbondanza di derivazioni, accomunate da un substrato anarchico ma diffidente in un caleidoscopio di rivisitazioni a seconda della tecnologia raccontata – il nanopunk con la nanotecnologia, lo steampunk con la macchina a vapore, l'atompunk con l'energia atomica, il dieselpunk col petrolio, il solarpunk con la scienza ecosostenibile, e così via. Un romanzo cyberpunk non è quasi mai fantascienza genuina: spesso e volentieri si mischia con il noir, con l'horror e con altri domini finzionali in una «zona intermedia tra generi differenti dove nessuno ha la meglio su nessun altro»,⁴² nella quale assimila e rimaneggia multipli immaginari in qualità di genere onnivoro.

2. *IL CUORE FINTO DI DR* DI NICOLETTA VALLORANI: UN ESORDIO DUPLICE

Quanto detto viene elevato dalla pluralità narrativa che ha caratterizzato l'ultimo decennio novecentesco della letteratura italiana fantascientifica. Come scritto da Gallo:

Italian sf has perhaps moved into a period of extensive genre cross-pollination, a hybridizing strategy mixing sf, horror, historical novel, crime fiction, noir, satire, and more to create literary forms that can directly express the contemporary imagination.⁴³

Gli anni Novanta italiani sono un terreno immaginifico eccezionalmente fertile per la narrativa cyberpunk femminista: la cultura, oscillando tra l'euforia dei profitti neoliberisti e il trauma degli anni di piombo, richiede una testimonianza narrativa in grado di riverberare quel tentennamento epistemico, e il femminismo fermenta all'interno della divulgazione finzionale grazie all'elasticità tematica della fantascienza. È in Italia che il cyberpunk viene definitivamente politicizzato, trasformandosi «da subcultura in contro-cultura: diviene ideologia, visione del mondo che muove soggetti il cui scopo politico-ideologico è lottare per il diritto all'informazione».⁴⁴

⁴² ANNA PASOLINI, NICOLETTA VALLORANI, *Corpi magici. Scritture incarnate dal fantastico alla fantascienza*, Mimesis, Milano 2020, p. 105.

⁴³ DOMENICO GALLO, *Fantascienza Outside the Ghetto: The Science-Fictional Writings of Italian Mainstream Authors*, «Science Fiction Studies», XLII, 2, 2015, p. 268.

⁴⁴ MARIANNA MOLLO, *Cyberpunk e Splatterpunk. Le frontiere estreme della fantascienza e dell'horror*, cit., p. 89.

In un tale frangente, *Il cuore finto di DR* (1993), debutto narrativo di Nicoletta Vallorani (1959) e primo romanzo italiano spiccatamente cyberpunk e cyberfemminista, solca un esordio duplice – di un'influente personalità autoriale come di un'intera declinazione tematico-espressiva. L'opera decreta la prima vittoria femminile del Premio Urania, a quattro anni dalla sua istituzione. Dopo di lei solo tre autrici la seguiranno sul podio, e a distanza di più di due decenni: Francesca Cavallero, con *Le ombre di Morjegrad* (2018); Elena Di Fazio, con *Resurrezione* (2020); Franci Conforti, con *Spine* (2021).

Anche prima del suo esordio come scrittrice, Vallorani ha dalla sua una cospicua produzione saggistica inerente alla fantascienza, a partire dalla tesi di laurea in Letteratura americana contemporanea su Joanna Russ, James Tiptree Jr. e Vonda McIntyre: l'articolo *La fantascienza al femminile*, edito nel 1982 su *Cosmo Informatore*, attesta un interesse precoce per l'incrocio col femminismo, e un contributo notevole alla circolazione del genere in Italia sono state le sue prefazioni ai volumi *Classici Urania* e *I Massimi* e la sua rubrica *Un autore per volta* – nella quale ha presentato autori come Lino Aldani e Vittorio Curtoni. La sua specializzazione autoriale discende dunque da una specializzazione accademica, come dichiara lei stessa durante un'intervista: «Il mio primo romanzo è stato un romanzo di fantascienza, che era il genere che conoscevo meglio». ⁴⁵ Inoltre, al di là del genere strettamente fantascientifico, Vallorani ha offerto numerosi apporti allo studio della letteratura anglofona, alla teoria postumana e alla critica femminista, oltre a essere stata autrice di narrativa noir e per ragazzi.

Non a caso, *Il cuore finto di DR* nell'intreccio è distintamente noir, suffragando la predisposizione del cyberpunk a meticcarsi con altre intelaiature narrative; in più, una porzione del racconto – seppur analettica, proveniente dalla lettura di un diario – è dedicata a un'esplorazione extraplanetaria, episodio inventivo proprio della fantascienza più classica e in contrasto con la clausura dettata dalle ambientazioni metropolitane del sottogenere. È nuovamente la stessa Vallorani a spiegare la sua poetica – del tutto congrua alla forma cyberpunk: «Ho sempre pensato che la scrittura sia scrittura, in qualunque genere essa scelga di declinarsi». ⁴⁶

Il testo, acerbo e a tratti diegeticamente ingenuo, contiene ciononostante degli spunti di discussione e approfondimento, oltre ad anticipare le tematiche che verranno sviscerate dal proseguo della carriera scrittoria. La personaggio di Penelope costituisce un archetipo da cui discenderanno molte altre protagoniste di Vallorani, e il romanzo inaugura una densa riflessione intorno al corpo femminile e ai discorsi di potere che vi sono

⁴⁵ GIANFRANCO FALCONE, «Eva» di Nicoletta Vallorani. *Corpo, identità marginali e fantascienza*, «L'Espresso. Viaggi in carrozzina», 9 aprile 2021.

⁴⁶ SILVIA CONTARINI, «Avrai i miei occhi» di Nicoletta Vallorani, «Nazione indiana», 22 marzo 2020 <www.nazioneindiana.com/2020/03/22/avrai-i-miei-occhi-di-nicoletta-vallorani> (u.c. 21.03.2024).

iscritti.⁴⁷ *Il cuore finto di DR* è perciò un'opera tanto seminale quanto paradigmatica, poiché può essere letta anche come campione esemplificativo di quanto teorizzato finora in merito all'evoluzione del genere cyberpunk e del cyberfemminismo.

2.1. UNA LETTURA TRIPARTITA: IL CORPO ANOMALO

Il corpo è al centro dell'edificio narrativo e tematico de *Il cuore finto di DR*. Confermando il debito storico del cyberpunk e la sua attinenza al corso degli eventi dell'ultima parte del secolo scorso, Vallorani ha dichiarato che la genesi del romanzo è connessa alla guerra nei Balcani e all'esposizione nitida dei cadaveri che ha causato:⁴⁸ la suggestione scaturita dalla messa in scena di quei corpi violati, di quella materia vitale alla mercé dei desideri dei potenti, è stata potenziata dalla proiezione fantascientifica e performata in finzione.⁴⁹ La corporalità acquista così un valore culturale oltre che materiale; il corpo, come scritto da Weeks, dà luogo al conflitto tra narrazioni divergenti, è uno spazio di frizione tra le volontà egemoniche e le resistenze dei sottomessi.⁵⁰ Il cyberpunk, accorrendo biologia e politica, accentua il coefficiente testuale dei corpi nel loro essere un codice giuridico «su cui i regimi di potere hanno impresso le loro prescrizioni»,⁵¹ ne tasta – attraverso il pretesto della modifica tecnologica – la disponibilità ad accogliere significazioni ulteriori rispetto a quella organica.

L'attenzione alla corporalità si realizza anche nell'ossatura noir del romanzo, La protagonista, Penelope DeRossi – soprannominata DR –, è una detective, professione che consiste principalmente nell'indagare i corpi, nel carpirne ogni minimo indizio di anomalità per farli confluire in una teoria, in una visione complessiva e convincente. Il compito di private eye alla base del genere si addice al videocentrismo che, secondo Haraway, qualifica la cyberrealtà:⁵² la vista assurge a dispositivo di potere e sapere.

Ma DR, prima di essere una detective che scruta le anomalie dei corpi, è lei stessa un corpo anomalo in quanto cyborg, donna obesa e deforme – ha un paio di orecchie in più. La descrizione introduttiva della personaggio è costruita intorno a un'isotopia della bruttezza:

Nello specchio, dentro il gabinetto malconcio dell'appartamento dove DR vive e lavora, per adesso c'è solo la sua faccia pallida e rotonda, appena un po' macchiata di rosso, dove un brufolo superstite ha cercato invano di sopravvivere. La sua faccia, i suoi capelli gialli, corti sulla nuca come la barba di un uomo che non si rade da due

⁴⁷ Per una trattazione sistemica e saggistica del corpo condotta dall'autrice, cfr. NICOLETTA VALLORANI (a cura di), *Dissolvenze. Corpi e culture nella contemporaneità*, il Saggiatore, Milano 2009.

⁴⁸ <www.youtube.com/watch?v=HWD1SxSsHyc> (u.c. 21.03.2024).

⁴⁹ La guerra balcanica diverrà un riferimento concettuale ben più nitido in *Eva*, del 2002.

⁵⁰ Cfr. JEFFREY WEEKS, *Invented Moralities. Sexual Values in an Age of Uncertainty*, Polity Press, Oxford 1995, p. 138.

⁵¹ SILVIA FEDERICI, *Oltre la periferia della pelle. Ripensare, ricostruire e rivendicare il corpo nel capitalismo contemporaneo*, D editore, Roma 2023, p. 96.

⁵² Cfr. DONNA HARAWAY, *A Cyborg Manifesto*, cit., pp. 149-183.

giorni, ma lunghi sulla fronte, quasi a coprire questa vergogna di occhi grigi e acquosi. [...] Di qua e di là, ci sono piccole orecchie perfette, perfette in tutto se non nel numero: due per lato. Un paio bisogna nascondere dietro i capelli, lunghi anche ai lati della testa e pettinati all'indietro e quasi incollati a coprire la sua vergogna, una inconfessabile deformità. Potevano farla meglio.⁵³

L'ultima frase connota la bruttezza, il mancato rispetto di una normativa del bello, alla stregua di un'insufficienza e di un errore produttivo; DR, difatti, è stata originariamente fabbricata con la funzione di sex worker, quindi allo scopo di creare un corpo ginoide atto a soddisfare il massimo grado dei parametri estetici tradizionali. L'anomalia della bruttezza, tuttavia, non è solo un difetto di fabbrica, quanto soprattutto lo strumento anarchico contro un sistema che impone l'estetica come il requisito ontologico di un corpo femminile – artificiale o meno. Se «beauty is a central concept in the Italian cultural imagination throughout its history and in virtually all its manifestations»,⁵⁴ tale preminenza viene portata all'estremo proprio negli anni del dopoguerra: la bellezza, e nella fattispecie la bellezza femminile, diventa una sineddoche dell'identità nazionale italiana e la cartina da tornasole del benessere economico neoliberista – in una coincidenza totalizzante tra efficienza del corpo ed efficienza del mercato.⁵⁵ Essere brutti, specie quando la condizione della propria esistenza concerne l'appagamento dell'aspettativa estetica altrui, scardina l'asse intersezionale tra biotecnologia, mercato e sessismo che il neoliberismo sfrutta nella sua giurisdizione biopolitica. Il testo stesso infonde alla bruttezza di DR una valenza avversativa collocandola in un dualismo antitetico con l'antagonista della vicenda, Elsa Bayern, donna viceversa attraente e armonica.

Con *Il cuore finto di DR* Vallorani rielabora gli attributi del cyberpunk in ottica femminista, instaurando un processo di sensibilizzazione votato a destabilizzare le logiche discriminatorie del potere capitalista e tecnopatriarcale – il quale, come visto, aveva da tempo contagiato anche la narrativa fantascientifica classica. Il corpo di DR è tre volte eteronormativo, in quanto macchina, donna – e madre – e mostro. Come avverte Braidotti, «l'interconnessione tra madri, mostri e macchine [...] ha a che fare con l'abbandono di ogni definizione essenzialista della femminilità»;⁵⁶ l'intersezione tra queste tre manifestazioni del corpo permette di ripensare la femminilità al di fuori delle precettistiche del patriarcato, e di contestare gli epistemi che quest'ultimo pretende di naturaliz-

⁵³ NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, Todaro Editore, Lugano 2003, pp. 19-20.

⁵⁴ HARALD HENDRIX, CLAUDIO DI FELICE, PHILIEP BOSSIER, *Introduction*, in HARALD HENDRIX, CLAUDIO DI FELICE, PHILIEP BOSSIER (eds.), *The Idea of Beauty in Italian Literature and Language: "Il buono amore è di bellezza disio"*, Brill, Leiden 2019, p. 1.

⁵⁵ Cfr. STEPHEN GUNDLE, *Bellissima: Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven 2007, p. 25.

⁵⁶ ROSI BRAIDOTTI, *Madri, mostri, macchine*, cit., p. 105.

zare. DR, corpo concettualmente scisso, fa parte delle harawayane «boundary creatures», entità che, erodendo le frontiere semiotiche, «have had a destabilizing place in Western evolutionary, technological, and biological narratives». ⁵⁷

Di seguito *Il cuore finto di DR* verrà riletto nel tentativo di far emergere la «figurazione» ⁵⁸ che Braidotti ha definito «teratologia cyber» ⁵⁹ – un campo immaginifico della differenza, dell'imprevisto e dell'anomalia che oppugna l'omologazione coatta di cui è vittima il soggetto altro; il corpo di DR verrà dunque analizzato in quanto corpo cyborg, poi in quanto corpo femminile – e materno – e infine in quanto corpo mostruoso.

2.1.1. MACCHINA

A certificare l'appartenenza de *Il cuore finto di DR* all'atmosfera cyberfemminista di quegli anni, il romanzo viene pubblicato due anni dopo la prima traduzione italiana di *A Cyborg Manifesto*. Nel celebre saggio Haraway si avvale della figura del cyborg – contrazione di cybernetic organism, amalgama di carne e macchina – come un «fiction mapping» ⁶⁰ atto a fotografare la realtà sociale di fine millennio, e come una «imaginative resource suggesting some very fruitful couplings» ⁶¹ in qualità di corpo crocevia di traiettorie semiotiche differenti. DR, come i cyborg teorizzati da Haraway, è un'attrice narrativa intricata, la cui natura interstiziale affida alla voce diegetica riflessioni sull'ontologia tanto dell'umano quanto della macchina, e di conseguenza sugli epistemi del mondo che Vallorani ha inventato come amplificazione del nostro; è una superficie trasparente di scrittura sulla quale è possibile osservare le istruzioni del potere tecnopatriarcale.

DR è una fuorilegge, una macchina ribelle, poiché all'inizio delle vicende perde il proprio creatore e sfugge al proprio padrone sviluppando l'autocoscienza. Come tutti gli altri cyborg, «illegitimate offspring of militarism and patriarchal capitalism [...] exceedingly unfaithful to their origins», ⁶² diversamente dal mostro di Frankenstein non attende dal padre la salvezza e l'autorizzazione alla vita, bensì si autodetermina scegliendosi un lavoro – slegato da quello prefissato dalla sua fabbricazione – e avviando una maturazione emotiva che la condurrà alla fine del romanzo a un profilo psicologico compatto e indipendente.

⁵⁷ DONNA HARAWAY, *The Actors Are Cyborg, Nature Is Coyote, and the Geography Is Elsewhere: Postscript to "Cyborgs at Large"*, in CONSTANCE PENLEY, ANDREW ROSS (eds.), *Technoculture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, p. 21.

⁵⁸ Per «figurazione» s'intende, secondo la dicitura di Braidotti, «un pensiero speculativo inteso a evocare o esprimere modi di definizione del soggetto dissonanti rispetto alla visione dominante» (ROSI BRAIDOTTI, *Soggetti nomadi. Corpo e differenza sessuale*, trad. italiana di Anna Maria Crispino e Chiara Fioravanti, Castelvechi, Roma 2023, p. 13).

⁵⁹ Cfr. ROSI BRAIDOTTI, *In metamorfosi. Verso una teoria materialistica del divenire*, trad. italiana di Maria Nadotti, Castelvechi, Roma 2024.

⁶⁰ DONNA HARAWAY, *A Cyborg Manifesto*, cit., p. 150.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Ivi, p. 151.

Il corpo di DR è un luogo di «transgressed boundaries» e «potent fusions».⁶³

Se è una macchina, l'hanno di certo costruita in modo bizzarro e incompleto. Né carne né pesce, né essere umano né sintetica, né donna e nemmeno uomo, ma una via di mezzo, sempre una via di mezzo.⁶⁴

Lontano dal machismo transumano della prima narrativa cyberpunk che vedeva il corpo del cyborg solo come potenziamento dell'umano, come assemblaggio esagitato di armi e orpelli estetici, DR è una figurazione pienamente postumana che rivoluziona la concezione di umanità tramite la sua costituzione interstiziale; non accresce, perturba, non rinforza, frantuma. Le descrizioni del suo corpo non inneggiano all'orgia biotecnologica; piuttosto, sono occasioni speculative volte all'instabilità ontologica, «modalità per ripensare l'unità dell'essere umano».⁶⁵ La maturazione psicologica di DR non scioglie nell'omogeneità la dicotomia che la dilania, non fa prevalere l'umano sulla macchina o viceversa, bensì demolisce lo schema binario stesso nel quale – come tutti i soggetti della contemporaneità – è oppressivamente catalogata, convalidando la propria ibridità; «a cyborg body» – ancora Haraway – «does not seek unitary identity and so generate antagonistic dualisms without end».⁶⁶

A dimostrazione di come il cyborg sia una figurazione plastica, un grimaldello epistémico che prescinde dalla sua singola realizzazione narrativa di organismo cibernetico, all'interno del romanzo la rottura del binarismo riguarda anche una personaggio umana. Pilar, la bambina che DR ha adottato, fluttua sia sulla demarcazione tra uomo e donna che su quella tra umano e animale:

Pilar ha nove anni ma sembra un bambino denutrito di quindici. [...] La piccola falce appena all'orecchio bruno afferra la luce per un attimo, la cattura intorno al viso di Pilar, che adesso sembra quasi bella. O bello? Ma è un attimo. Dopo, il ragno spaurito torna a essere quello che è: una bambina di nove anni.⁶⁷

Tutti, come sostiene il cyberfemminismo, siamo cyborg: anche Pilar, come DR e gli organismi cibernetici, è «a creature in a post-gender world»,⁶⁸ in un'ibridità che non dipende tanto dal sincretismo tra carne e macchina quanto dall'essere una «powerful infidel heteroglossia»⁶⁹ in senso lato, la frattura di una delle identità normative del pensiero occidentale.

⁶³ Ivi, p. 154.

⁶⁴ NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, cit., p. 78.

⁶⁵ ROSI BRAIDOTTI, *Materialismo radicale*, cit., p. 74.

⁶⁶ DONNA HARAWAY, *A Cyborg Manifesto*, cit., p. 180.

⁶⁷ NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, cit., pp. 20-21.

⁶⁸ DONNA HARAWAY, *A Cyborg Manifesto*, cit., p. 150.

⁶⁹ Ivi, p. 181.

2.1.2. MADRE

DR non è solo un cyborg bensì una cyborg ginoide, costruita con sembianze femminili. È una specificazione di cui tener conto, giacché – come suggerisce Timeto – «la performance di umanità della macchina non rappresenta mai un umano generico e universale, ma implica la messa in atto di specifiche categorie della differenza».⁷⁰ La tecnologizzazione del corpo ne enfatizza qualsiasi manifestazione, accentuando anche espressioni distintive come il genere; una creatura artificiale costruita per essere donna sarà un'iperdonna, un ente la cui femminilità viene ipertrofizzata nell'adempimento della funzione che ne esaurisce l'ontologia. L'anomalia corporale e cognitiva di DR smantella però le due cornici culturali attraverso le quali il patriarcato ha rinchiuso la femminilità – vale a dire la sessualità e la maternità –, respingendo pertanto anche il motivo stesso della sua nascita.

DR è un «modello extralusso da diporto»:⁷¹ la sua competenza originaria era, come detto, quella di sexbot, di cyborg adattato all'assolvimento dei bisogni sessuali di un cliente. La feticizzazione erotico-tecnologica è un tropo tipico della prima narrativa cyberpunk, parte integrante delle «strategie di addomesticamento»⁷² che l'inconscio inventivo maschile ha attuato per esorcizzare la minaccia di decentramento rappresentata dalla cyborg donna. Già McLuhan negli anni Cinquanta aveva individuato l'interazione tra sesso, tecnologia e potere, mossa «dall'avida curiosità, da un lato, di esplorare ed allargare il dominio del sesso per mezzo della tecnica meccanica e, dall'altro, di possedere la macchina in modo sessualmente gratificante».⁷³ Davanti all'illimitata potenzialità di un corpo femminile che si emancipa tramite la mutazione tecnologica, la logica patriarcale insediata nella fantascienza ha spesso banalizzato il ginoide a oggetto sessuale inerte, ad artefatto le cui alterazioni non sono rivolte a un miglioramento individuale bensì a un asservimento ancora più intensivo. Il sexbot, in tal senso, non è altro che l'evoluzione futuristica di tecnologie biopolitiche quali il corsetto ottocentesco e la chirurgia estetica attuale: il corpo della donna è una forma di testualità prediletta per ricevere le fantasie erotiche maschili. Dal romanzo si evince chiaramente la genesi patriarcale della riforma biotecnologica:

Un refolo di vento le solleva i capelli lunghi e scopre le due orecchie, in fila una dietro l'altra, prima nascoste dai riccioli. Quella è stata una modifica anatomica in-

⁷⁰ FEDERICA TIMETO, *Intelligenze artificiali incorporate. Macchine femmina e relazioni di genere umano-macchiniche nel cinema e nella televisione contemporanei*, in SILVIA ANTOSA, MIRKO LINO (a cura di), *Sex(t)ualities. Morfologie del corpo tra visioni e narrazioni*, Mimesis, Milano 2018, p. 201.

⁷¹ NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, cit., p. 6.

⁷² FEDERICA TIMETO, *Intelligenze artificiali incorporate*, cit., p. 207.

⁷³ MARSHALL McLuhan, *La sposa meccanica. Il folklore dell'uomo industriale*, trad. italiana di Francesca Gorjup Valente e Carla Plevano Pezzini, SugarCo, Milano 1994, p. 188 (ed. or. Vanguard Press, New York 1951).

trodotta da lui sul modello originale del governo. Quando la sintetica è stata consegnata, aveva tutte le cose giuste al posto giusto, e tra l'altro, possedeva due orecchie invece di quattro. Willy ne ha modellate due in più. Non c'era motivo, per la verità: solo un'esercitazione, un'esibizione anatomica a scopo dimostrativo.⁷⁴

La malformazione di DR non è altro che un'ostentazione di biopotere, nonché il godimento di un piacere erotico prettamente maschile incentrato sulla manipolazione del corpo altrui. Willy – come buona parte degli scienziati della prima stagione cyberpunk – eredita il sentimento di rivalsa prometeica del dottor Frankenstein e la sua invidia nei confronti della femminilità – a cui dovrebbe spettare in modo esclusivo la capacità di creare la vita e gli organismi. Ci si aspetterebbe allora – orecchie a parte – un corpo foggiano per ottemperare valori estetici universali. Viceversa la personaggio è grassa, e il testo reitera la sua obesità sottolineandone l'incompatibilità rispetto ai canoni tradizionali di bellezza e soffocando qualsiasi tentativo – anche lessicale – di edulcorazione: «Se uno guarda DR [...] lo vede che è grassa. Non rotondetta, paffuta, grassottella, pacioccona, robusta, ben piazzata, morbida. È grassa. Questo si vede».⁷⁵ La grassezza preclude lo scopo originario di DR e diviene attributo sovversivo; la sessualizzazione che le è stata ingiunta dalla nascita viene negata dal suo corpo difforme, e la sua ontologia può essere riformulata al di fuori di quella di sexbot. Va comunque notato che nel romanzo anche la grassezza è la ripercussione di un possesso biotecnologico:

Willy ha modificato anche il corredo ormonale, le secrezioni ghiandolari, la disposizione delle corone dentarie, alcune articolazioni, la struttura del piede destro... e qualche altra piccola cosa. È possibile che ci siano effetti collaterali, per quella faccenda degli ormoni; è possibile, cioè, che la stangona ingrassi nel prossimo futuro, ma questo è irrilevante. Il vero problema è capire se la modifica genetica è riuscita. Willy è convinto che sia possibile trasformare un modello extralusso da diporto in uno sintetico da difesa.⁷⁶

Willy ha il pieno controllo del corpo di DR, fino a determinarne l'organismo ormonale e a modellarlo a suo piacimento; la violenza contro la femminilità viene a sua volta acuita dall'invenzione fantascientifica, diventando biopolitica – cioè gestione della corporalità altrui – letterale. Nondimeno, ciò va in parte corretto dall'immediata morte di Willy, circostanza che emancipa DR permettendole di vivere secondo le proprie scelte e di lavorare come detective piuttosto che come sintetico da difesa o come sexbot; quello che inizialmente era solo un esperimento, l'ennesimo capriccio patriarcale, si capovolge in possibilità di riscatto.

La sessualità e la grassezza si riversano nel secondo vincolo della femminilità spezzato da DR – la maternità: sin dalla Venere di Willendorf l'immagine di un corpo robusto

⁷⁴ NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, cit., p. 6.

⁷⁵ Ivi, p. 11.

⁷⁶ Ivi, p. 6.

è indice di fertilità, e il materno è, quantomeno secondo la psicoanalisi classica, uno dei luoghi cruciali del desiderio erotico. La maternità è un tropo nascosto del cyberpunk maschile, un retroterra metaforico raramente messo in luce che ha esercitato cionondimeno un incarico strutturante all'interno dell'immaginario. Scrive Cadora: «Women, in masculinist cyberpunk, have some mystical, corporeal connection with cyberspace. This would suggest that cyberspace is, by association, feminine in nature, something which becomes most apparent in the highly erotic imagery associated with entering the matrix»;⁷⁷ il cyberspazio e il corpo femminile convergono, e accedere alla rete informatica equivale a soddisfare la pulsione edipica di ritornare al ventre materno.⁷⁸ Non casualmente la parola «matrix», divulgata dal cyberpunk e indicante tanto l'epicentro del cyberspazio quanto il punto dal quale entrarvi, ha come antenato etimologico il latino «matrix», utero, e per estensione «mater», madre. Nel genere è facile riscontrare ginoidi materne o comunque votate a mansioni di cura – infermiere, domestiche, etc. Anche DR, in situazioni che il romanzo non illustra, adotta Pilar, ma la sua maternità è ben poco convenzionale: «Apparentemente, non ha famiglia, a parte DR, che è stata acquisita come parente suo malgrado, e che non è proprio un modello di mamma».⁷⁹ Quella di DR è una maternità riconducibile, piuttosto che a un paradigma familiare tradizionale, alla «kinship» teorizzata da Haraway in *Staying with the Trouble*:⁸⁰ una parentela che ignora i legami di sangue, una collaborazione esistenziale basata sulla cura reciproca senza impostazioni di dovere verticistico. Dal romanzo: «DR [...] sorride perché la piccola viera che si tiene in casa pensa sempre di farle da mamma e questo produce davvero una strana famiglia: una sintetica molto brutta e con difetti di fabbrica, un'orfana denutrita»;⁸¹ DR bada a Pilar e viceversa, senza una divisione netta dei ruoli di madre e figlia, tra una posizione di cura attiva e una passiva. Soprattutto, si tratta di una forma di connessione interspecie: DR è una cyborg e Pilar un'umana, ma ciò non proibisce un'affinità familiare scevra di discriminazioni ontologiche. Il corpo di DR riesamina la maternità in chiave postumana, come comportamento affettivo fuori dalla delimitazione biologica.

2.1.3. MOSTRO

La caratterizzazione tipologica di DR più ricorrente è quella di mostro. Così viene definita da Pilar già dagli inizi del testo, anticipando molti altri personaggi:

⁷⁷ KAREN CADORA, *Feminist Cyberpunk*, cit., p. 361.

⁷⁸ Ciò inoltre connota il primo cyberpunk come un genere dall'immaginario intrinsecamente eterosessuale, limitatezza che verrà corretta dal cyberpunk femminista.

⁷⁹ NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, cit., p. 20.

⁸⁰ Cfr. DONNA HARAWAY, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

⁸¹ NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, cit., p. 52.

“Cristo” dice Pilar entrando. “Sei un mostro”.
 Ogni volta così. “Guardati tu, mocciosa”.
 “Ma a me mica mi ci hanno fatto così”.⁸²

Non sono però soltanto l'obesità e l'eccesso di orecchie a porre il corpo di DR in una posizione antinomica rispetto alla normativa umana, ma anche il suo genere femminile. Come riepilogato da Braidotti, esiste tra mostruosità e femminilità una relazione genetica poiché quest'ultima viene percepita già di per sé come uno scarto dalla norma da concepire unicamente in accezione peggiorativa:

L'associazione delle donne ai mostri risale ad Aristotele che, in *Generazione degli animali*, postula la norma del tipo umano nei termini di una organizzazione corporea basata sul modello del maschio. Di conseguenza, nel processo di riproduzione, quando tutto procede secondo la norma, nasce un bambino di sesso maschile; la femmina viene alla luce quando qualcosa non va per il verso giusto o non accade. La femmina è dunque già un'anomalia, una variante del tema principale del tipo maschile.⁸³

La donna, in quanto non-uomo, è un difetto, una creatura geneticamente deviante, e l'autarchia del discorso fallologocentrico ha esiliato ciò che non gli è conforme nel territorio del mostruoso.

Nell'immaginario fantascientifico la contiguità tra femminilità e mostruosità si fa ancor più palese. Timeto evidenzia una discrasia tra la metamorfosi tecnologica del corpo maschile e quella del corpo femminile:

Se l'associazione tra corpo maschile e tecnologia nella maggior parte dei casi rinforza lo stereotipo di una mascolinità transumana e postbiologica che oltrepassa verso l'alto i limiti del corpo, quando al corpo delle macchine è attribuito un genere femminile a essere amplificato è piuttosto il pericolo che un simile organismo rappresenta (un oltrepassamento verso il basso). I molteplici posizionamenti di questo corpo, per definizione mostruoso perché aperto e mutevole in modo incontrollabile, accerchiano e decentrano minacciosamente il campo del Soggetto dominante.⁸⁴

Nella visione verticale della fusione con la macchina, il cyborg è tarato verso l'alto e l'auspicio, la cyborg verso il basso e l'insidia; dove la modifica del corpo dell'uomo è considerata una vittoria, quella della donna è vista come un'emergenza. Tale paradosso dà prova di quanto il criterio di normalità previsto dalla cultura occidentale sia un criterio intrinsecamente fallocentrico, tendenzioso: non è la deviazione da una norma neutrale a rappresentare un problema, ma da una norma maschile, da un ideale prescrittivo di uomo piuttosto che di umano; quando l'anormalità femminile è concessa, essa risponde

⁸² Ivi, p. 20.

⁸³ ROSI BRAIDOTTI, *Madri, mostri e macchine*, cit., p. 86.

⁸⁴ FEDERICA TIMETO, *Intelligenze artificiali incorporate*, cit., p. 207.

comunque a un piacere biopolitico maschile – come precedentemente visto nel rapporto tra DR e Willy. Come confermato anche da Sady Doyle, «Un mostro è un corpo che avrebbe dovuto essere sottomesso, ma che è diventato una smisurata minaccia: un mostro è una donna che si è sottratta al controllo (dell'uomo)»;⁸⁵ qualsivoglia variazione tecnologica del corpo della donna, in quanto promessa di riscatto e segnale dell'arbitrarietà del fallocentrismo, viene subito declassata ad aberrazione, cioè a uno statuto ontologico sbagliato. Il meccanismo proiettivo della fantascienza, esagerando la realtà, rivela la dimensione teratologica della femminilità e la plasma in dissenso. La grassezza di DR incorpora il nesso tra ideologia freak e movimento femminista esploso negli anni Ottanta divenendo testo politico: la personaggio suscita disgusto e orrore ad ogni personaggio incontrato, il suo corpo è un'incrinatura in movimento dell'altrimenti levigato ordinamento fallologocentrico; è un mostro, l'alterità incarnata. La grassezza, in un mondo dove la bioingegneria punta – attraverso un abilismo interiorizzato – al perfezionamento corporale, è proposito di trasgressione e ritorno del represso. Braidotti lo esplicita utilizzando il tropo del carnevale bakhtiniano:

Di certo la normalizzazione dei corpi perseguita con dispositivo bio-info-tecnologici (dalla chirurgia estetica ai blog per una silhouette perfetta) è sempre più invasiva, ma non riesce a sopprimere l'insorgere di contro-modelli culturali: corpi ribelli, selvaggi, abietti, malati, drogati, corpi di rifugiate/i, migranti, precarie/i, corpi arrabbiatissimi giovani e meno giovani in conflitto con i diktat della società postindustriale. Si prenda ad esempio l'esplosione del peso medio dei corpi, specialmente negli USA. Una visione quasi bakhtiniana del corpo come riverso grottesco coesiste e cresce di pari passo con le visioni patinate del corpo tecnologicamente perfezionato.⁸⁶

Il corpo di DR stravolge la ragione egemonica, la contraddice platealmente convertendo in positivo la discrepanza della mostruosità. Nel corso delle vicende DR riunirà attorno a sé altri freaks, ulteriori corpi anomali come il suo, istituendo una comunità alternativa; il mostro da entità eliminata – etimologicamente: da porre sul *limen*, sul confine, da bandire – diventa il centro gravitazionale di un'integrazione basata sull'inclusione degli esclusi.

Inoltre, in uno scenario quale quello neoliberista ben riconoscibile nella Milano inscenata da Vallorani, la mostruosità è anche un ammutinamento dalla produttività e dalla mercificazione del reale. DR, sexbot mancato, non ha alcun valore sul mercato, ed

⁸⁵ JUDE ELLISON SADY DOYLE, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, trad. italiana di Laura Fantoni, Tlon, Roma 2021, p. 19 (ed. or. Melville House, New York 2019).

⁸⁶ ROSI BRAIDOTTI, *Materialismo radicale*, cit., p. 49.

è perciò «uno scarto di fabbrica, un'esercitazione riuscita male, una specie di prova vivente della fallibilità delle intenzioni umane»;⁸⁷ la personaggio spaventa perché rammenta agli uomini i loro limiti, l'impossibilità di matematizzare il mondo, la discordanza tra economia e ontologia. La mostruosità è redenzione, libertà di gestire il proprio corpo e il proprio biopotere in modo autonomo, svincolati dalle trame del capitale.

2.2. LA FORMA

Anche la lingua del romanzo replica uno scostamento in senso femminista dalla tradizione maschile della fantascienza classica. È la stessa Vallorani ad asserire di adoperare nelle sue opere un «linguaggio cattivo, pieno di lacerazioni e incongruenze»,⁸⁸ in una sintassi sincopata poco attinente alla prosa ragionata e algida dell'hard sci-fi – specchio di un mondo inventato altrettanto coerente. Agli antipodi rispetto all'ottimismo della prosa delle generazioni scritte precedenti, il futuro de *Il cuore finto di DR* è espresso da una lingua spietata, diretta, che non cela le storture della realtà ma anzi le marca con un lessico brutale quanto il mondo che rappresenta. Basti pensare – come notato da Sebastiani⁸⁹ – alle descrizioni prima citate del corpo di DR, tese alla sgradevolezza tramite un'attenta sostituzione terminologica: «faccia» al posto di viso o volto, «rotonda» invece di ovale, «gialli» per biondi, e così via.⁹⁰ Pur tenendo presente l'eventualità di refuso, si può osservare come il corpo post-genere di DR si traduca in un'incongruenza morfologica e morfosintattica: DR viene definita sia «sintetico» che «sintetica», e i pronomi attraverso i quali ci si riferisce alla personaggio alternano senza soluzione di continuità il maschile e il femminile – «DR pensa che un sintetico non si emoziona mai [...]». Eppure non gli pare per niente facile restare lì a cercare tracce che le permettano di capire cosa è successo»,⁹¹ «L'odore dell'aria non dice niente di buono: DR non lo riconosce subito anche se gli pare vagamente familiare».⁹² Come la città e i suoi abitanti, anche il lessico è meticcio e multiculturale: Vallorani adopera un vocabolario intriso di anglicismi e ispanismi, nonché di termini settoriali mutuati dal linguaggio tecno-informatico.⁹³

Da un punto di vista diegetico-formale, è evidente il debito che Vallorani ricava dal linguaggio cinematografico: il racconto, specie dalla seconda metà in avanti, registra continui cambiamenti di punti di vista e situazioni – talvolta anche in modo schizofrenico, senza chiare indicazioni grafiche quali l'interruzione di paragrafo; l'inizio stesso del

⁸⁷ NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, cit., p. 149.

⁸⁸ GIUSEPPE LIPPI, *Intervista a Nicoletta Vallorani*, in NICOLETTA VALLORANI, *DReam box*, Mondadori, Milano 1997, p. 234.

⁸⁹ Cfr. ALBERTO SEBASTIANI, *Nicoletta Vallorani e la lingua per i corpi mostruosi*, «Treccani», 29 settembre 2021 <www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_340.html> (u.c. 07.06.2024).

⁹⁰ Cfr. NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, cit., p. 15.

⁹¹ Ivi, p. 54.

⁹² Ivi, p. 55.

⁹³ Cfr. ALBERTO SEBASTIANI, *Nicoletta Vallorani e la lingua per i corpi mostruosi*, cit.

romanzo si svolge in media res e in una posizione analettica rispetto alle vicende, secondo una mentalità narrativa tipica dei film del periodo. Un ulteriore debito alla cinematografia – cyberpunk e non – è constatabile nel lessico: i dialoghi tra i personaggi sono costruiti a partire dal doppiaggese, dalla lingua tradotta dai film americani, giacché impiegano espressioni – perlopiù turpiloqui – comuni nel parlato inglese – l'esempio più lucido in tal senso è il ricorrente «fottutissimo», da «fuckin'». ⁹⁴

3. CONCLUSIONI

Il cuore finto di DR è una chiave d'accesso sia per la poetica della sua autrice che per la configurazione che ha assunto il cyberpunk femminista. Il romanzo introduce numerose tematiche della produzione di Vallorani: basti pensare, come titolo d'esempio, all'emersione di una soggettività rizomatica e interconnessa – Braidotti la definirebbe «nomadica» ⁹⁵ – affine all'agency vegetale che la protagonista sviluppa attraverso una droga e che proseguirà nel sequel del testo, *DReam Box*, edito nel 1997. Allo stesso tempo, *Il cuore finto di DR* è anche il punto di arrivo di una serie di rivoluzioni ideologiche e culturali che hanno alterato il volto della fantascienza dalla metà del secolo in avanti: il cyberpunk di Vallorani è un'operazione speculativa che abbandona i toni trionfali e machisti della narrativa precedente a favore di una riflessione più attenta sul destino dei corpi e della femminilità in un reale sempre più tecnologizzato.

BIBLIOGRAFIA

- LINO ALDANI, *La fantascienza*, La Tribuna, Piacenza 1962.
- MARLEEN S. BARR, *Feminist Fabulation: Space/Postmodern Fiction*, University of Iowa Press, Iowa City 1992.
- BRUCE BETHKE, *Cyberpunk*, «Amazing Stories», LVII, 4, novembre 1983, pp. 94-106.
- ROSI BRAIDOTTI, *Materialismo radicale. Itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*, trad. italiana di Angela Balzano, Meltemi, Milano 2019.
- EAD., *Madri, mostri, macchine*, a cura di Anna Maria Crispino, Castelvechi, Roma 2021 (ed. or. manifestolibri, Roma 1996).
- EAD., *Soggetti nomadi. Corpo e differenza sessuale*, trad. italiana di Anna Maria Crispino e Chiara Fioravanti, Castelvechi, Roma 2023.
- EAD., *In metamorfosi. Verso una teoria materialistica del divenire*, trad. italiana di Maria Nadotti, Castelvechi, Roma 2024.
- KAREN CADORA, *Feminist Cyberpunk*, «Science Fiction Studies», XXII, 3, 1995, pp. 357-372.

⁹⁴ Cfr. FLAVIO SANTI, «Egli correva a visifonare a Narilma, che in quel periodo era la citobotanica della città». *La lingua della fantascienza italiana*, «Treccani», 12 novembre 2020 <www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_298.html> (u.c. 21.03.2024).

⁹⁵ Cfr. ROSI BRAIDOTTI, *Soggetti nomadi*, cit.

- LAURA COCI, *Fantascienza, un genere (femminile)*, Delos Digital, Milano 2023.
- SILVIA CONTARINI, "Avrai i miei occhi" di Nicoletta Vallorani, «Nazione indiana», 22 marzo 2020 <www.nazioneindiana.com/2020/03/22/avrai-i-miei-occhi-di-nicoletta-vallorani>.
- MARY DALY, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Beacon Press, Boston 1978.
- JUDE ELLISON SADY DOYLE, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, trad. italiana di Laura Fantoni, Tlon, Roma 2021.
- GARDNER DOZOIS, *SF in the Eighties*, «Washington Post», 30 dicembre 1984.
- NEIL EASTERBROOK, *The Arc of Our Destruction: Reversal and Erasure in Cyberpunk*, «Science Fiction Studies», XIX, 3, 1992, pp. 378-394.
- GIANFRANCO FALCONE, "Eva" di Nicoletta Vallorani. *Corpo, identità marginali e fantascienza*, «L'Espresso. Viaggi in carrozzina», 9 aprile 2021.
- SILVIA FEDERICI, *Oltre la periferia della pelle. Ripensare, ricostruire e rivendicare il corpo nel capitalismo contemporaneo*, D editore, Roma 2023.
- FRANCES FERGUSON et al. (eds.), *Nuclear criticism*, «Diacritics», XIV, 2, 1984.
- FRANCIS FUKUYAMA, *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York 1992.
- DOMENICO GALLO, *Fantascienza Outside the Ghetto: The Science-Fictional Writings of Italian Mainstream Authors*, «Science Fiction Studies», XLII, 2, 2015, pp. 251-273.
- WILLIAM GIBSON, *Burning Chrome*, Ace Books, New York 1986.
- FABIO GIOVANNINI, *Cyber-punk e splatterpunk*, Datanews, Roma 1992.
- JOAN GORDON, *Yin and Yang Duke It Out*, in LARRY MCCAFFERY (ed.), *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durham 1991, pp. 196-202.
- STEPHEN GUNDLE, *Bellissima: Feminine Beauty and the Idea of Italy*. Yale University Press, New Haven 2007.
- DONNA HARAWAY, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in EAD., *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Free Associations Books, London 1991, pp. 149-183.
- EAD., *The Actors Are Cyborg, Nature Is Coyote, and the Geography Is Elsewhere: Postscript to "Cyborgs at Large"*, in CONSTANCE PENLEY, ANDREW ROSS (eds.), *Technoculture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, pp. 21-26.
- EAD., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.
- MARY CATHERINE HARPER, *Incurably Alien Other: A Case for Feminist Cyborg Writers*, «Science Fiction Studies», XXII, 3, 1995, pp. 399-420.
- HARALD HENDRIX, CLAUDIO DI FELICE, PHILIEP BOSSIER (eds.), *The Idea of Beauty in Italian Literature and Language: "Il buono amore è di bellezza disio"*, Brill, Leiden 2019.
- ROBERT HODGE, *Literature as Discourse*, Polity, Cambridge 1990.
- VERONICA HOLLINGER, *Cybernetic Deconstructions*, in LARRY MCCAFFERY (ed.), *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durham 1991, pp. 203-218.
- FREDRIC JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Methuen, London 1981.
- ID., *Progress versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?*, in BRIAN WALLIS (ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, Godine, Boston 1984, pp. 239-252.

- ANNETTE KUHN (ed.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, Verso, London 1990.
- TIMOTHY LEARY, *Chaos and Cyberculture*, Ronin Pub, Berkeley 1994.
- GIUSEPPE LIPPI, *Intervista a Nicoletta Vallorani*, in NICOLETTA VALLORANI, *DReam box*, Mondadori, Milano 1997.
- BRIAN MASSUMI, *The Politics of Everyday Fear*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.
- MARSHALL McLUHAN, *La sposa meccanica. Il folclore dell'uomo industriale*, trad. italiana di Francesca Gorjup Valente e Carla Plevano Pezzini, SugarCo, Milano 1994.
- MARIANNA MOLLO, *Cyberpunk e Splatterpunk. Le frontiere estreme della fantascienza e dell'horror*, in ELISABETTA MONDELLO (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Meltemi, Roma 2004, pp. 87-103.
- LAURA MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», XVI, 3, 1975, pp. 6-18.
- ANNA PASOLINI, NICOLETTA VALLORANI, *Corpi magici. Scritture incarnate dal fantastico alla fantascienza*, Mimesis, Milano 2020.
- ANDREW ROSS, *Strange Weather: Culture, Science, and Technology in the Age Limits*, Verso, London 1991.
- NADIA SETTI, MARIA VITTORIA TESSITORE, *SIL*, «Altre Modernità», 12, 2014, pp. 203-219.
- BRUCE STERLING (ed.), *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*, Ace Books, New York 1988.
- FEDERICA TIMETO, *Intelligenze artificiali incorporate. Macchine femmina e relazioni di genere umano-macchiniche nel cinema e nella televisione contemporanei*, in SILVIA ANTOSA, MIRKO LINO (a cura di), *Sex(t)ualities. Morfologie del corpo tra visioni e narrazioni*, Mimesis, Milano 2018, pp. 201-229.
- NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, Todaro Editore, Lugano 2003.
- EAD. (a cura di), *Dissolvenze. Corpi e culture nella contemporaneità*, il Saggiatore, Milano 2009.
- JEFFREY WEEKS, *Invented Moralities. Sexual Values in an Age of Uncertainty*, Polity Press, Oxford 1995.

SITOGRAFIA

- FLAVIO SANTI, «Egli correva a visifonare a Narilma, che in quel periodo era la citobotanica della città». *La lingua della fantascienza italiana*, «Treccani», 12 novembre 2020 <www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_298.html> (u.c. 21.03.2024).
- ALBERTO SEBASTIANI, *Nicoletta Vallorani e la lingua per i corpi mostruosi*, «Treccani», 29 settembre 2021 <www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_340.html>.
- Ursula Le Guin*, «YouTube», 19 novembre 2014 <www.youtube.com/watch?v=Et9Nf-rsALk&ab_channel=NationalBook> (u.c. 21.03.2024).
- Incontro con Nicoletta Vallorani - seconda parte*, «YouTube», 26 dicembre 2016 <www.youtube.com/watch?v=HWD1SxSsHyc> (u.c. 21.03.2024).



Share alike 4.0 International License

IL ROMANZO DELLA MUTAZIONE
SCUOLA DI NUDO DI WALTER SITI

Silvia Cucchi

Università degli Studi dell'Aquila

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-5934-3101>

ABSTRACT IT

Scuola di nudo (1994) è uno dei romanzi più significativi degli anni Novanta, sia perché segna l'esordio romanzesco di uno scrittore lucido e impietoso come Walter Siti, aprendo la strada ad un genere, quello autofinzionale, in Italia non ancora praticato, sia perché è un'opera in grado di cogliere e rappresentare il particolare momento storico in cui viene scritto. Questo articolo si propone di interpretare *Scuola di nudo* come romanzo di una doppia mutazione: quella personale che segna per Walter Siti il passaggio dalla scrittura in versi a quella in prosa; e quella collettiva (antropologica) che investe la società italiana tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta, e che si accompagna a un radicale cambiamento di postura dell'intellettuale verso la realtà, pienamente incarnato dal protagonista del romanzo.

PAROLE CHIAVE

Walter Siti; Poesia; Autofiction; Mutazione antropologica; Fortini.

TITLE

The Mutability Novel. Walter Siti's *Scuola di nudo*

ABSTRACT ENG

Scuola di nudo (1994) is one of the most significant novels of the 1990s, both because it marks the fictional debut of a lucid and unapologetic writer as Walter Siti, thus paving the way for a genre, autofiction, not yet pursued in Italy, and because it is a novel capable of grasping and depicting the specific historical moment in which it is written. This article aims to analyse *Scuola di nudo* as a novel of a double mutation: the personal one that marks for Siti the transition from poetry to the novel; and the collective (anthropological) one that invests Italian society between the late 1980s and the 1990s. This mutation is conveyed by a radical change in the intellectual's posture toward reality, which is fully embodied by the novel's protagonist.

KEYWORDS

Walter Siti; Poetry; Autofiction; Anthropological Mutation; Fortini.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Silvia Cucchi è assegnista all'Università dell'Aquila, dove insegna letteratura italiana contemporanea. Si occupa di letteratura italiana del XX e XXI secolo. Ha pubblicato la monografia *Una teologia della frustrazione. L'opera letteraria di Walter Siti* (Cesati 2021), ha co-curato insieme a Gloria Scarfone il volume «*Il nome di un'atroce malattia*». *Forme e rappresentazioni della borghesia italiana (1929-1982)* (Ledizioni 2024) e con Giuseppe Carrara, l'antologia *Erotismo e letteratura. Antologia di scritti militanti (1960-1976)* (Mucchi 2022). Sta lavorando a una seconda monografia dal titolo *Storia di un'ambivalenza. Sul diario di Carla Lonzi* (ETS).

Quando viene pubblicato nel 1994 nella collana “Supercoralli” di Einaudi, *Scuola di nudo* non riscuote un grande successo, né a livello di pubblico, né di critica. Dopo quasi dodici anni di lavorazione, affiancati all’attività di critico letterario e di professore universitario,¹ Walter Siti decide finalmente di pubblicare quello che lui stesso, in occasione della riedizione in volume unico della trilogia autofinzionale *Il dio impossibile* (2015),² definirà il suo «ordigno inesplosivo».³ A leggere le vicende di un professore universitario omosessuale che «per un caso di sconcertante omonimia» si chiama come l’autore furono, infatti, soprattutto intellettuali e accademici di ambiente pisano (dove Siti aveva lavorato come docente universitario), mossi dalla curiosità voyeuristica di ritrovare se stessi o molte persone a loro note trasfigurate nel romanzo. Bisognerà aspettare il 2006, anno di pubblicazione di *Troppi paradisi* per far sì che il primo romanzo di Siti venga riscoperto e per riconoscere l’autore come una delle voci più significative della letteratura italiana ipermoderna.⁴ Le poche recensioni apparse a pochi mesi dalla pubblicazione di *Scuola di nudo*, tuttavia, hanno colto immediatamente la grandezza del romanzo: Guido Mazzoni lo ha definito, prima, come «il simulacro di un romanzo di formazione nell’epoca che ha sostituito la *bildung* con lo *zapping*»,⁵ sottolineando il rispecchiamento tra la forma dell’opera e il momento storico in cui era stato scritto (gli anni in cui, come sottolinea Baudrillard,⁶ il vuoto, l’immagine, aveva iniziato a sostituire la realtà), poi, come «l’autobiografia di un intellettuale escluso»,⁷ dove la nascita dell’io, il suo tentativo di uscita da uno «stato di minorità»⁸ si traduce nell’oscillazione nevrotica tra opposizione all’autorità e desiderio di resa; Gianluigi Simonetti invece ha parlato di «romanzo di “de-formazione”»,⁹ in cui la (finta) mostruosità del protagonista Walter si accompagna a una forma altrettanto mostruosa, che comprende e ingloba svariati generi (il diario, il saggio, la poesia, *l’explication de texte*, la confessione), producendo una saturazione di senso.

Scuola di nudo è a tutti gli effetti un romanzo *mostruoso* non solo per la postura psicologica e intellettuale del suo protagonista, che odia la realtà (accademica, sineddoche di

¹ Prima di essere conosciuto come romanziere Siti è stato anche un importante critico letterario, attività che in modo carsico ha sempre continuato a svolgere sino ad oggi. Tra i suoi saggi più importanti si ricorda *Il realismo dell’avanguardia* (Einaudi, Torino 1975), *Il neorealismo nella poesia italiana* (ivi, 1980), *Il realismo è l’impossibile* (Nottetempo, Milano 2013, poi *Con una palinodia 2023*, ivi, 2023), *Quindici riprese. Cinquant’anni di studi su Pier Paolo Pasolini* (Rizzoli, Milano 2022).

² La trilogia comprende *Scuola di nudo* (Einaudi, Torino 1994), *Un dolore normale* (ivi, 1998) e *Troppi paradisi* (ivi, 2006).

³ WALTER SITI, *E adesso?*, in ID., *Il dio impossibile*, Rizzoli, Milano 2015, p. 1041.

⁴ Per il concetto di ipermodernità rimando a RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.

⁵ GUIDO MAZZONI, “*Scuola di nudo*” di Walter Siti, «allegoria», VII, 20, 1995, p. 153.

⁶ JEAN BAUDRILLARD, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, trad. it. di Matteo Giovanni Brega, Pgreco, Roma 2008 (ed. or. Galilée, Paris 1981).

⁷ GUIDO MAZZONI, “*Scuola di nudo*” di Walter Siti, cit., p. 153.

⁸ WALTER SITI, *Scuola di nudo*, cit., p. 6.

⁹ GIANLUIGI SIMONETTI, *Lezioni di inesistenza. Scuola di nudo di Walter Siti*, «Nuova Corrente», 42, 1995, p. 120.

un mondo attraversato da dinamiche di potere e corruzione) e combatte il suo senso di esclusione mediante il culto dei «nudi gnostici», incarnazione di Assoluto, ma anche perché inizialmente viene concepito da Siti come il suo unico romanzo, espressione definitiva della sua visione del mondo:

Non ci ho pensato subito a una trilogia: anzi, mentre scrivevo *Scuola di nudo* ero certo che sarebbe stato il mio solo romanzo, destinato forse a impolverarsi in un cassetto. Un libro che, se pubblicato, mi avrebbe rovinato la vita, e comunque importava ben poco perché tanto sarei morto di Aids; un amico francesista, dopo averlo letto in bozze, mi disse che dopo un libro così non mi restavano che due strade (come a Huysmans dopo *À rebours*): o suicidarmi o gettarmi “aux pieds de la croix”. Pensandolo come libro solitario e (per me) definitivo, dovevo metterci dentro tutto. Rileggendolo ora, dopo vent’anni, mi ha fatto l’impressione di un ordigno inesplosivo, di un mini-universo pochi secondi dopo il big bang.¹⁰

Proprio in virtù di questa ipotetica unicità del romanzo, si tratta di un’opera fondamentale per comprendere l’intera produzione di Siti, poiché contiene già, «miniaturizzati» e *in nuce*, i principali temi che attraversano tutti i suoi romanzi successivi: «i culturisti, [...] l’opposizione eros/agape, l’inferiorità sociale dei genitori, la fatica del sentimento senza desiderio (e viceversa), le prove di “romanaccio”, l’attrazione per il denaro e per la forza, il sadomasochismo, perfino alcuni micro-miti come la Sirenetta o il matrimonio immaginario», ma anche il rapporto ambivalente con la madre, la visione gnostica di una realtà che rivela la sua inadeguatezza «a una luce superiore»,¹¹ l’adozione di un saggismo induttivo e sociologico. Ma *Scuola di nudo* è un testo fondamentale anche (e soprattutto) per comprendere il momento storico dentro cui viene prodotto, essendo capace di cogliere e sintetizzare i diversi livelli di una mutazione, che in queste pagine tenteremo di analizzare: quella personale segnata per l’autore dal passaggio dalla scrittura in versi a quella in prosa; e quella collettiva (antropologica, avrebbe detto Pasolini) che investe la società italiana tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta, e che si accompagna a un radicale cambiamento di postura dell’intellettuale verso la realtà, pienamente incarnato dal protagonista del romanzo.

1. SPAZIO E FRUSTRAZIONE

Sebbene *Scuola di nudo* rappresenti l’esordio romanzesco di Walter Siti, le sue prime prove di scrittura non sono in prosa, ma in versi. Parallelamente alla sua attività di critico letterario, infatti, alla fine degli anni Settanta Siti inaugura la sua carriera letteraria con la pubblicazione di una piccola silloge di poesie dal titolo *Un goccio di sangria: dieci*

¹⁰ WALTER SITI, *E adesso?*, cit., pp. 1041-1042.

¹¹ ID., *Il realismo è l’impossibile*, Nottetempo, Milano 2013, p. 60.

poesie,¹² nella rivista «Almanacco dello Specchio» a cura di Marco Forti. Pressoché ignorati dalla critica, questi componimenti svolgono in realtà un ruolo fondamentale nella carriera dell'autore, non solo perché rappresentano il punto di partenza della sua esperienza creativa, ma anche perché strutturano la postura di subalternità del soggetto nei confronti della realtà, la stessa che si riscontra anche in *Scuola di nudo*.

Nel 1978 in una lettera indirizzata a Franco Fortini l'autore chiede all'amico di commentare alcuni suoi testi poetici e di scrivere una prefazione da accompagnare alla pubblicazione:

Ti mando alcuni versi, parlano di marxismo e di smarrimento. Del resto, vedrai tu di che cosa parlano, io veramente non lo so bene; ci ho lavorato diversamente che alle cose precedenti, lasciando circolare lo spazio e utilizzando dei puntelli che credo si vedano, purtroppo. Forse comincio a capire. Forti vorrebbe farli uscire nell'almanacco di primavera, e mi ha scritto che occorre un prefatore; tu leggili, certo a me piacerebbe molto che il prefatore fossi tu, ma se non ti va dimmelo pure senza problemi.¹³

Identificando il centro della sua poesia nel binomio «marxismo e smarrimento», Siti esprime una condizione di stallo sia individuale che collettiva. Lo smarrimento di cui parla è infatti rappresentativo del senso di impotenza dell'intera classe intellettuale di fronte a una società che stava perdendo fiducia nel valore politico della letteratura,¹⁴ messa ai margini del campo culturale e considerata sempre meno come capitale simbolico (e sempre più come merce). Ma è anche quello, intimo e personale, di un uomo che non riesce a trovare una forma adeguata alla propria urgenza creativa. Nella corrispondenza con Fortini non è un caso infatti che, in più occasioni, Siti utilizzi le virgolette per parlare dei suoi testi poetici: «Caro Fortini, il tuo commento alle mie "poesie" è giusto e vero. [...] Quanto alle "poesie", credo che la cura migliore, prima di tornare a mettere nero su bianco, sia...».¹⁵ Questo distanziamento nei confronti del genere poetico – espresso dall'uso del virgolettato – veicola un sentimento di inadeguatezza e insoddisfazione rispetto ai suoi componimenti, a cui corrisponde la coscienza di non essere «parlato» dalla poesia: «il 'compagno' Walter Siti che hai conosciuto a Cosenza, non sa scrivere: ma perché? Perché sa dire parole grandi e belle completamente disinnescate: musica di Bach in un appartamento vuoto».¹⁶ Uno dei tratti più vistosi della raccolta di Siti è infatti un

¹² ID., *Un goccio di sangria: dieci poesie*, «Almanacco dello Specchio», 8, 1979, pp. 393-403. Rimandiamo a questa nota bibliografica per tutte le volte che citeremo i versi di questa raccolta.

¹³ Lettera di Walter Siti a Franco Fortini, 1978, Archivio Franco Fortini (Biblioteca di Area umanistica, Università di Siena), cart. 48, c. 4.

¹⁴ Cfr. FRANCO FORTINI, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, in ID., *Verifica dei poteri*, Einaudi, Torino 1989 (ed. or. il Saggiatore, Milano 1965), pp. 79-114.

¹⁵ Lettera di Walter Siti a Franco Fortini, 1980, Archivio Franco Fortini (Biblioteca di Area umanistica, Università di Siena), cart. 48, c. 2.

¹⁶ Lettera di Walter Siti a Franco Fortini, 1978, Archivio Franco Fortini (Biblioteca di Area umanistica, Università di Siena), cart. 48, c. 2.

senso di indicibilità che attraversa in modo coerente i dieci testi. Come scrive Fortini nella prefazione ai testi infatti:

[le sue poesie] sono itinerari dove il passo si inoltra nel timore di inciampare in qualcosa di raccapricciante. Nondimeno comunica. Anche perché l'intento manifesto dei suoi versi è di non cedere alle vertigini psichiche che li inducono né alla disperazione che li accompagna. Quel che nei versi di Siti appare, ed è incomprensibile, non però vuole esserlo. Anzi quei suoi angosciosi meccanismi di preterizioni, o sistemi di *omissis*, chiedono di poter essere dichiarati, esposti e commentati.¹⁷

Il contenuto rimosso che attraversa l'intera raccolta può riassumersi nella condizione di inferiorità e subalternità del soggetto poetico, declinata attraverso un rifiuto categorico del lirismo e della prima persona, spesso sostituita dall'uso della terza persona per parlare di sé («pensava», III, v. 1; «rispecchiava», IV, v. 1, «si identificò», X, v. 1),¹⁸ creando un effetto di straniamento. Un'altra immagine a cui ricorre l'autore per esprimere la subalternità dell'io è quella del servo, utilizzata in due occasioni: nel componimento III, quando il soggetto si definisce «servitore dei servitori» (v. 6), sottolineando una condizione di inferiorità irreversibile, e nel testo VIII, in modo più allusivo, quando il poeta si riferisce alla sottomissione prodotta dal rapporto sadomasochista («che se introietti un oggetto fisico | l'identificazione proiettiva conduce | al rapporto sadomaso con l'altro | divenuto fantasma persecutorio», vv. 5-8). Questa condizione dell'io si esprime anche (e soprattutto) attraverso una rete simbolica complessa e trasversale: in quasi tutte le poesie, infatti, appaiono animali del sottosuolo («pantegana» III, v. 9, «uno scheletro di talpa» IV, v. 2, «un topo» VI, v. 10, il montaliano «topo d'avorio» VIII, v. 4, «un topo» IX, v. 9) o animali sofferenti («lucertole mozze» IV, v. 8; «cavalla cieca» V, v. 9), che trasfigurano il sentimento di inferiorità del soggetto, contribuendo a creare un'atmosfera inquietante e repulsiva nel lettore. Questo reticolato allegorico dialoga costantemente con una tensione opposta, volta alla riproduzione di una realtà materiale e quotidiana, di eredità neoavanguardista:¹⁹ diffuso in tutta la raccolta è l'uso di un lessico familiare e concreto («giovane babbo», I, v. 3; «juke-box» e «ballo dell'orso» II, vv. 1-2; «scala di merda | di pollaio» IV, vv. 9-10; «taglio della cedola» e «sangria» IX, vv. 2 e

¹⁷ FRANCO FORTINI, *Introduzione* a WALTER SITI, *Un goccio di sangria: dieci poesie*, «Almanacco dello Specchio», 8, 1979, p. 395.

¹⁸ Tratto stilistico mutuato da Milo de Angelis che in *Somiglianze* (1976) adotta un uso simile della terza persona.

¹⁹ «L'urto assume una tale violenza da mettere in pericolo la coerenza stessa della struttura poetica. [...] La ricerca di una funzione per la poesia, se spinge l'avanguardia al contatto con la tecnologia e all'impegno politico, la spinge anche, in modo più sottile ma forse più compromettente, a confrontarsi con l'ossessionante extra-testo costituito da strati linguistici dissonanti che hanno invaso il campo; lo stesso contatto con l'inconscio, che l'avanguardia ricerca, è concepito come contatto con un linguaggio sconosciuto, altro. Metà in contraddizione metà in concorrenza con il discorso di massa, l'avanguardia ospita, distorce, esalta, disprezza il linguaggio comune» (WALTER SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1975, p. 20).

7) o del discorso diretto (II, vv. 4-5; III, v. 3; IV, vv. 3-6; VII, vv. 2-3). La coesistenza di queste due spinte opposte – che non arrivano mai a una sintesi estetica equilibrata – incide tuttavia sulla qualità dei testi e sulla loro potenza comunicativa. Come nota Fortini nella prefazione alla raccolta, la poesia di Siti pare attraversata da un «neoermetismo d'intenzione»,²⁰ in cui però la chiusura elettiva nel simbolo – che rende gli oggetti delle chiavi d'accesso all'Assoluto e il testo un «itinerario per una conoscenza totale» – cozza con l'iperrealismo dell'universo narrato:

Juke-box, scale di pollaio, trappole, lucertole, orine, piume: questi oggetti si vorranno forse elettivo-simbolici [...] e mi paiono invece oneste sineddoche di un mondo realissimo e realistico nella sua quotidianità. [...] Nella Firenze del 1938 i nomi delle opere e dei giorni, se accolti in versi, si facevano spettri. Qui no, qui perdura l'intento narrativo-romanzesco; e anche per questo si può parlare di sineddoche.²¹

La mancanza di coesione tra le parti è una delle ragioni del mancato successo di questi testi e, più in generale, del fallimento dell'esperienza poetica di Siti, costituendo però il punto di partenza della sua attività romanzesca. Esiste infatti un legame diretto tra la sua breve esperienza poetica alla fine degli anni Settanta e la decisione di scrivere «un'autobiografia di fatti non accaduti»,²² frutto non tanto (o non solo) di una tensione sperimentale verso un genere all'epoca inesistente in Italia (di cui diventerà uno dei principali rappresentanti), quanto più dell'evoluzione di questa sua prima esperienza poetica. In una lettera a Franco Fortini Siti scrive:

te la sentiresti una volta, senza fretta, di parlare un po' con me di qualche mio "testo poetico", verso per verso, senza imbarazzo? Per me sarebbe una bella prova di amicizia e un grande aiuto, perché non riesco ad abbandonare quel chiodo, anche se ci lavoro di rado. Le osservazioni sulla "rapidità come schermo" valgono soprattutto per le mie poesie, credo: quel voler essere impeccabile e quel finire erano una fuga nella guarigione, quell'astuzia era un non lasciare spazio. Lo *spazio* è la cosa che mi interessa di più ora, come rapporto equilibrato tra erotismo e cultura.²³

Queste parole esprimono la difficoltà di Siti ad allontanarsi dal «chiodo» rappresentato dalla scrittura poetica, nonostante per lui il risultato non sia mai soddisfacente. In queste frasi l'autore esprime anche la necessità di trasformare la propria scrittura per oltrepassarne i limiti, i difetti e quell'«eccesso di rapidità» considerato la causa principale della sua incomunicabilità poetica. La volontà di «lasciare spazio» – uno spazio che potrebbe

²⁰ FRANCO FORTINI, *Introduzione*, a WALTER SITI, *Un goccio di sangria: dieci poesie*, cit., p. 396.

²¹ Ivi, p. 397.

²² WALTER SITI, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, «Narrativa», 1999, 16, pp. 109-115.

²³ Lettera di Walter Siti a Franco Fortini, 1980, Archivio Franco Fortini (Biblioteca di Area umanistica, Università di Siena), cart. 48, c. 5.

essere inteso come un luogo di espressione più fluido e più disteso – si traduce nell'apertura al romanzo, genere capace di accogliere la tensione poetica di Siti ma anche di orientarla verso una maggiore comunicabilità. Riletta a posteriori, l'ultima frase della citazione sembra infatti fare allusione al progetto di *Scuola di nudo*, opera in cui tra l'altro una delle questioni centrali sarà proprio la ricerca di un «rapporto [...] tra erotismo e cultura», i due temi centrali del romanzo. Oltre a questo elemento fondamentale, esistono numerosi altri punti di contatto tra l'esperienza poetica e il primo romanzo di Siti: la presenza di una doppia spinta verso l'alto e verso il basso, verso il simbolo e verso la materia, prima manifestazione di una tendenza dualistica (realtà vs Assoluto) che in seguito verrà espansa;²⁴ l'alternanza tra la focalizzazione interna e la descrizione di scorci di realtà esterna, che dalla poesia migrerà nella scrittura romanzesca, applicandosi a porzioni più ampie di testo e diventando un tratto precipuo dello stile di Siti;²⁵ la presenza all'interno del romanzo di numerosi inserti poetici,²⁶ che in alcuni casi riprendono alla lettera alcuni versi di *Un goccio di sangria*,²⁷ inseriti tuttavia in un flusso narrativo che

²⁴ Per lo sviluppo di questa doppia tendenza nella produzione di Siti mi permetto di rimandare a SILVIA CUCCHI, *Una teologia della frustrazione*, Cesati, Firenze 2021.

²⁵ Un esempio tra molti: «“Matteo, se non te l'ho detto prima te lo dico adesso, no. Mi dispiace se ci hai perso tempo, se ti sei esposto... ci ho pensato, no.” | “Ma perché?” | (Perché in mezzo c'è una finestra semiaperta, una notte, degli animali che si divorano; perché non voglio far niente che mi assimili a te, perché temo di non essere alla tua altezza ma soprattutto temo di esserti alla pari, noli turbare circulos meos; perdere il confronto con te sarebbe terribile, ma molto più terribile sarebbe vincere insieme.) | “Perché il critico letterario so che lo so fare, mi metti davanti a un testo e qualcosa ne cavo; preferisco esercitarmi dove sono più sordo, su qualcosa che mi migliori.”» (WALTER SITI, *Scuola di nudo*, cit., pp. 124-125). L'alternanza di focalizzazione e la resa scritta della realtà esterna al soggetto si traduce anche nell'adozione di una varietà di registri e di lingue regionali (dal registro accademico al dialetto emiliano).

²⁶ «I bicipiti, gli addominali, gli adduttori sono una madre ipertrofica che attutisce l'agonia causata dalla madre vera. Lei si muoveva nel tempo quando si allontanava da me, per punirmi del delitto atroce che non avevo commesso. | La vecchia e altro sangue, macchie | sguaiate, mezzo cortile è buio | se tengo il naso allo spigolo. | | “Non guardate me, non potrei | mai dargli la vita di nuovo.” | La mano mi spingeva nell'acqua: | | “non deve fare così”, non | che avessi creduto al ricatto | del lupo, sei anni non sono pochi. | | No, l'avevo visto scuoiare | che ancora gridava, e a un tratto | si tira su e cerca di mordere perché è ancora vivo: matto | corro a cercare lei, coniglio | ora e per sempre, e la trovo | | in quel movimento vermiglio... | Un certo istante deve avermi inchiodato a qualcosa che non potevo sopportare, con una tale violenza che mi sono sentito inchiodato a quell'attimo più che alla cosa. Da allora ho odiato il tempo, essendone privo: lì fissato per sempre, appiattito in uno spazio minore di un epsilon piccolo a piacere. | | Dolore intollerabile del seno aggredito dai denti, i nudi rappresentano il sogno del seno intatto. Per questo sono così importanti le linee curve, per questo la parte dei glutei deve essere consistente: i pettorali sono i sostituti del seno, ma compatti, d'acciaio, perché sono una saldatura» (ivi, pp. 74-75).

²⁷ «Ritorno alla spiaggia, come | se lui fosse lì, scrivo “aiutami” | e accanto il suo nome, cancello | | la verità cancellando la rena. | Questa mattina il giovane babbo | ride scavando le gallerie: bello | | da deglutire. Insetti stercorari | lasciano segni grafici a forchetta | per tutto il campo visivo: steli | | secchi, e sopra ditate di cielo. | Mentendo scrivo: “nei più vari | atteggiamenti, di fianco e di sponda | | milioni di volte, a sangue...” | I segni ghiacciano sulla sabbia | per troppo sole. Solo. A mezzogiorno | | sulla terrazza si muovono ancora | le lucertole mozze e le foglie. | Le mie viscere sono da dare ai cani. | | Getto lo stilo, non scaverò che parole | vere, con tutte le mani: “mai, mai |

dettaglia maggiormente ciò che nei versi viene soltanto evocato in modo frammentario e metonimico chiarificandone il senso.²⁸ Ma l'eredità più importante di questa esperienza riguarda la rappresentazione della condizione psicologica dell'io, poiché lo stato di subalternità e di inferiorità in cui si identifica il soggetto poetico sarà lo stesso del protagonista di *Scuola di nudo* (che nelle prime pagine del romanzo si presenta al lettore come un «cane ammaestrato» e come un servo).²⁹

Se la scrittura di un'autobiografia falsificata nasce dalla trasformazione di un impulso lirico frustrato ed espanso, è importante tuttavia sottolineare come questa scelta risponda anche a un'esigenza critico-poetica. Profondo conoscitore dei meccanismi di funzionamento dell'autobiografia, Siti scrive *Scuola di nudo* cosciente del dibattito che dalla fine degli anni Settanta si è sviluppato a partire dal testo di Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1975), e che ha spinto Serge Doubrovsky a scrivere *Fils* (1977), primo esempio consapevole di autofiction.³⁰ L'adesione al genere autofinzionale³¹ risponde infatti a un tentativo dell'autore di trasformare l'impatto che la forma romanzo aveva sul lettore. In una recensione a *Casanova di se stessi* di Aldo Busi, Siti distingue due tipologie possibili di autobiografia: l'autobiografia come fine e l'autobiografia come mezzo. La prima rappresenta «il racconto che uno fa delle proprie vicende, nella convinzione che siano esemplari e/o istruttive e ha come obbiettivo quello di illustrare la vita dell'autore stesso». La seconda, che Siti stesso pratica con la sua scrittura, è «un artificio esclusivamente letterario e viene usata dall'autore come pretesto – l'io in quel caso non è che uno strumento particolarmente sensibile che serve a minare gli stereotipi della realtà, ripartendo da quel che si conosce meglio: è insomma l'equivalente del cogito cartesiano».³²

ho potuto». Come se da quel grido | | o dal mare, grande buco di viole | nelle ore del pomeriggio, aspettassi | il premio della mia sincerità. | | La fame mi caccia verso l'albergo | ai primi neon, e finalmente confesso | che il niente è l'unico testimone | | adeguato alla miseria del mio ventre» (ivi, p. 72).

²⁸ Soprattutto nel caso delle poesie più brevi (sequenze di due o tre terzine), le frasi che precedono o seguono ne rappresentano una sorta di espansione spaziale. Appare dunque chiaro che la volontà di «dare spazio» di cui Siti parlava a Fortini si traduca anche in questa espansione della poesia nella prosa che, nelle parti liminari, si lascia contaminare dal linguaggio poetico approfondendone i contenuti. Sull'influenza della poesia nello stile di Siti in *Scuola di nudo* cfr. anche Simonetti «lo stile di *Scuola di nudo* ha insomma più a che fare con la lirica che con la narrativa; o, per meglio dire, la scelta del romanzo non esclude il ricorso alla densità e alla precisione della lirica» (GIANLUIGI SIMONETTI, *Lezioni di inesistenza*, cit., p. 127).

²⁹ «Il mio peccato non è di essere un servo, ma di essere un servo sciocco che non sa approfittare del successo dei padroni» (WALTER SITI, *Scuola di nudo*, cit., p. 225).

³⁰ Per una ricostruzione del dibattito attorno all'autofiction cfr. LORENZO MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014.

³¹ Per la definizione di autofinzione rimandiamo a RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 130.

³² WALTER SITI, *Essere nel male sociale. Casanova di se stessi di Aldo Busi*, «L'indice dei libri del mese», 6, 2000, p. 7.

In questa seconda accezione, l'autobiografia sarebbe quindi un genere che sfrutta la storia personale dell'autore per trarne un senso più generale e in cui l'individuo rappresenta una chiave di volta per comprendere i meccanismi della società. Una visione simile a questa compare anche in un articolo che segue l'uscita di *Scuola di nudo* e *Un dolore normale*, dove Siti parla direttamente della propria produzione letteraria e propone una riflessione sulle potenzialità dell'autobiografia. Egli definisce la propria scrittura come un'«autobiografia di fatti non accaduti», sottolineando il processo di finzionalizzazione della propria vita attraverso la sovrapposizione di fatti reali e inventati. Questo meccanismo – che Siti rilegge a partire dalla pratica mediatica dell'«estetica del flusso», in cui è impossibile distinguere il vero dal falso – avrebbe come obiettivo «minare l'indifferenza del lettore» abituato alla finzione, costringendolo a partecipare al processo di identificazione:

Ero infastidito e umiliato dall'inoffensività a cui è condannato oggi il romanzo, a causa del diluvio di storie che vengono quotidianamente prodotte dai media. Mi ero accorto che leggevo una storia con più interesse, e ne ero più colpito, se sapevo che era una storia realmente capitata a persone vere; allora ho pensato di utilizzare i meccanismi dell'autobiografia (ricordo che rilessi e postillai con attenzione *Le pacte autobiographique* di Philippe Lejeune), i suoi trucchi anche formali (l'esitazione a fare i nomi, il modificarsi della scrittura a causa di eventi che sopravvengono...), per minare l'indifferenza del lettore. Volevo fargli sparire dalla faccia quel tranquillo sorriso con cui si appresta, di solito, a leggere una storia anche atroce, ma che porta sul frontespizio la rassicurante scritta "romanzo".³³

Siti utilizza due tecniche per finzionalizzare la propria vita e per orientare la propria scrittura verso l'autobiografia come mezzo: la surdeterminazione, meccanismo di origine psicanalitica che permette di condensare su un oggetto o una situazione molteplici significati simbolici («non accettavo nessun fatto per buono, narrativamente, se non aveva almeno due significati, meglio se tre»);³⁴ e la miniaturizzazione, ossia l'inserimento all'interno della narrazione di trame mitiche, responsabili del meccanismo di identificazione e dell'allontanamento dal semplice racconto autobiografico (in *Scuola di nudo*, il dualismo gnostico, la teoria girardiana del desiderio triangolare, il rapporto servo-padrone): «in modo quasi inavvertibile, l'autobiografia si riempiva di fatti che io non avevo mai vissuto, perché la struttura prendeva il sopravvento sulla memoria. [...] La verità non è quella dell'esperienza ma quella della 'legge' (Proust insegna), una 'verità seconda' che non perdona».³⁵ L'autofinzione quindi diventa per Siti il genere meglio capace di contenere il doppio movimento che lo spinge alla scrittura: da un lato quello privato di esprimere dei contenuti indicibili attraverso una forma ibrida; dall'altro quello pubblico

³³ ID., *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, cit., p. 111.

³⁴ Ivi, p. 112.

³⁵ Ivi, p. 113.

di riabilitare la potenza comunicativa del romanzo e risvegliare la coscienza del lettore imponendogli un patto di lettura agonistico.

2. L'INTELLETTUALE COME INTERPRETE

Se la domanda teorica centrale che muove la scrittura autofinzionale di Siti lungo tutta la trilogia *Il dio impossibile* è: «che tipo di conoscenza è la nostra quando annulliamo la distinzione tra vero e falso?»³⁶ ad essa andrebbe aggiunto un corollario: quali sono gli effetti che tale annullamento produce su chi scrive e sulla sua postura intellettuale? Quando Guido Mazzoni scrive che *Scuola di nudo* è, «senza volerlo, il più importante romanzo sugli anni Ottanta e Novanta mai scritto in Italia, il solo all'altezza dell'epoca»³⁷ non lo dice perché Siti racconta in dettaglio la storia politica e intellettuale di quel periodo (la guerra del Golfo, la strage di Bologna, l'Aids sono solo evocati da lontano, così come la centralità dell'Università di Pisa negli anni dei movimenti studenteschi), ma piuttosto per la sua capacità di rappresentare una «mutazione mentale, morale» e soprattutto «antropologica» che colpisce l'Italia di quegli anni e che il romanzo inquadra in modo esaustivo. Si tratta ovviamente di una mutazione che delinea lo stadio avanzato di un processo inaugurato all'inizio degli anni Sessanta, precedentemente teorizzata e raccontata da Pier Paolo Pasolini nei suoi articoli (confluiti negli *Scritti corsari* e nelle *Lettere luterane*). Se nella prima fase l'Italia era passata dall'essere un paese agricolo e clerico-fascista a un Paese laico e consumista, il secondo stadio della mutazione, che si apre con gli anni Ottanta e continua per oltre due decenni, vede il trionfo della società dello spettacolo (sono gli anni in cui la televisione inizia il suo vero processo di derealizzazione e diventa uno strumento di propaganda capace di plasmare le coscienze) e dell'edonismo più sfrenato.³⁸ Come già sottolineato da Mazzoni, non è un caso che questi siano anche gli anni in cui Silvio Berlusconi, metonimia di questa mutazione, «effetto più che causa», prepari la sua “discesa in campo”, avvenuta proprio nel 1994: «le elezioni ratificano questo processo: il proprietario delle televisioni private, il capo della società dello spettacolo, il principale promotore di cultura pop del Paese prende direttamente il potere e cambia la politica dopo aver cambiato l'immaginario collettivo».³⁹

³⁶ Ivi, p. 111.

³⁷ GUIDO MAZZONI, *Faire date*, «Critique», 867-868, 8-9, 2019, p. 745 (traduzione nostra).

³⁸ GUY DEBORD, *La società dello spettacolo*, trad. italiana di Pasquale Stanziale, Massari, Bolsena 2002 (ed. or. Buchet-Castel, Paris 1967); JEAN BAUDRILLARD, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, trad. italiana di Gustavo Gozzi e Piero Stefani, il Mulino, Bologna 2010 (ed. or. Éditions Denoël, Paris 1970); GILLES LIPOVETSKY, *L'ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, Paris 1983; SLAVOJ ŽIŽEK, *Il godimento come fattore politico*, trad. italiana di Damiano Cantone, Raffaello Cortina, Milano 2001 (ed. or. Verso, London 1991).

³⁹ GUIDO MAZZONI, *Faire date*, cit., p. 744. (traduzione nostra). Non è un caso che Berlusconi sarà più volte evocato nei successivi romanzi di Siti, soprattutto in *Troppi paradisi* e *Exit strategy* in cui diviene un vero e proprio emblema della mutazione.

Il modo scelto da Siti per rappresentare questo momento di passaggio fondamentale è diverso però da quello pasoliniano: se Pasolini aveva raccontato la trasformazione dell'Italia osservandola negli altri e non in sé, «come se non lo riguardasse personalmente»,⁴⁰ Siti sceglie invece di annullare le distanze tra sé e la mutazione che lo circonda, facendosene contagiare. In *Scuola di nudo* l'alter ego finzionale dell'autore osserva la realtà con una postura che è molto simile a quella che verrà adottata in *Troppi paradisi*, anche se meno esplicita e ancora attraversata da un eccesso di nevrosi: l'io diventa una cavia, un «campione» della mediocrità occidentale, capace di osservare e «afferrare i connotati [...] della decadenza occidentale [...] raccontandola da dentro, microbo tra i microbi». ⁴¹ A ben guardare infatti, nel primo romanzo di Siti il protagonista autofinzionale incarna a tutti gli effetti il narcisismo edonista contemporaneo, adottando una postura che rappresenta «il sostrato mentale della mutazione»:⁴²

Se è l'infinito che si vuole, allora perché non prenderselo *tutto*, e quello ce l'abbiamo già: noi stessi ne siamo parte. – Io non desidero qualcosa, quello che desidero è che mi si lasci desiderare.

A quattordici anni mi sbottonavo la braghetta e mi esibivo pedalando, erano i tempi delle olimpiadi di Tokyo. Mi mostravo ai vecchi che non potevano inseguirmi: li affiancavo, sussurrando «le piacerebbe avere ancora un cazzo come il mio, eh?» e acceleravo strofinandomi contro il sellino.

Nella casa di Cosenza il balcone era alto su una terrazza dove giocavano i bambini: andavo al balcone senza mutande e con l'accappatoio largo. I maschietti, prima casualmente poi per malizia, passavano sempre più spesso sotto il balcone e mi guardavano tra le gambe: ridevano scafati, andavano a chiamare le bambine. Io mi toccavo i capezzoli per garantire che fosse sempre in tiro.

Coi bambini e coi vecchi, avevo paura del confronto con gli adulti.

L'erezione serve per entrare in un altro ma io non ho voglia di entrare in nessuno, ho solo voglia di dimostrare a me stesso che posso avere un'erezione.⁴³

⁴⁰ Il distacco teorico con cui Pasolini descrive la mutazione non corrisponde a un altrettanto distacco fisico, dando vita all'ennesima contraddizione che attraversa il pensiero e la vita di questo autore. Come nota Cortellessa infatti: «La contraddizione insanabile, da Pier Paolo Pasolini mai confessata, era che di quei corpi dei quali denunciava l'alienazione era, proprio lui, uno degli acquirenti. Chi alla macchina da scrivere, di giorno, definiva quello in corso 'genocidio' era la stessa persona che di notte, a bordo dell'Alfetta ominosa, si collocava nelle file degli sterminatori: di coloro cioè, che facendo leva sulla forza del capitale ponevano le premesse dell'estinzione di ogni differenza culturale» (ANDREA CORTELLESA, *Il contagio delle borgate. Le abiure di Walter Siti nella "trilogia" e oltre*, in RANIERI POLESE, BRUNO ARPAIA [a cura di], *Il romanzo della politica: la politica nel romanzo*, Guanda, Parma 2008, p. 30).

⁴¹ WALTER SITI, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p. 41.

⁴² GUIDO MAZZONI, *Faire date*, cit., p. 751 (traduzione nostra).

⁴³ WALTER SITI, *Scuola di nudo*, cit., pp. 81, 129-130, 145.

Uno degli effetti di questa esibizione narcisistica del sé, come emerge dalla seconda citazione, è la trasposizione attiva dei desideri nella realtà: Walter letteralmente vive di desiderio e distrugge l'odiata realtà attraverso la realizzazione delle sue pulsioni, anche le più indicibili⁴⁴ (tra le tante stratificazioni formali di cui si compone il romanzo, colpisce come Siti riesca a far convivere perfettamente sulla pagina la dimensione del conscio e dell'inconscio). Oltre che nelle azioni è proprio nella forma del romanzo che si manifesta l'egocentrismo nevrotico del protagonista: l'unico vero personaggio di *Scuola di nudo*, il solo di cui Siti riproduca la spasmodica vita interiore, è Walter;⁴⁵ gli altri personaggi (dal Rivale Matteo Casimbeni al compagno Ruggero), invece, sono tutti funzionali all'io e vengono rappresentati nella loro superficie esterna, senza nessun accesso alla loro vita psichica.

Nonostante il lettore si trovi in molte occasioni catapultato nella realizzazione pratica dell'erotomania del protagonista è importante sottolineare come Siti descriva il desiderio anche attraverso una speculazione saggistica, la cui funzione è quella di universalizzare la pulsione particolare, cercando di legittimarla e di opporla alla realtà:⁴⁶

⁴⁴ Come l'uccisione della gatta di un amico prima di un incontro sessuale: «La prendo in grembo, è diffidente, come se intuisse: mentre la guardo gli incisivi mi si allungano sensibilmente. Non si arrischia a sporgersi dalle ginocchia, arruffa il pelo. Finalmente mi graffia e non esito più: sotto il tavolo dove si è ritirata non c'è Malvina, c'è un bisogno senza forma, un'esigenza che non si riempirà mai. Il collo è esilissimo, posso contare le punte sotto la fodera di pelo, si agita per protesta, tutta lei è molto leggera. Mamma questo è per te. Strizzo e le dita si uniscono, la trachea è come il tubo di un palloncino: un'obiezione stonata, un misero springare delle gambe di dietro, un arricciare di labbra» (ivi, pp. 227-228).

⁴⁵ Un esempio tra tanti: «Che un ferro da calza gli perfori le labbra, che possa bere per sbaglio acido muriatico, che scivoli sul sapone facendo la doccia, che mentre scende le scale si pianti nel calcagno un chiodo arrugginito, che il cazzo di cui va così fiero gli venga maciullato in un tritacarne, che il suo mento protervo sia ridotto in poltiglia, che gli occhi gli si appiattiscano come il culo, che si incendi la sua casa al mare, che gli infilino zolfanelli sotto le unghie, che il neo che ha sul torace si trasformi in cancro rovente e lo faccia vivere per anni con un peso che gli opprime il polmone, che il ciuffo gli si impigli – ah, le belle invettive medievali lunghe come litanie. L'odio mi lascia senza fiato, mi spalma la bocca con un mastice giallastro; faccio gesti senza poter parlare e trovo sollievo nella ripetizione ossessiva di un'unica frase: «schiacciargli la testa tra due sassi» (ivi, p. 97).

⁴⁶ Non è un caso che la televisione, già in questo romanzo (seppur in modo meno esplicito rispetto a *Troppi paradisi*), si ponga come «organo del desiderio» del protagonista e vada a costituire la nuova mitologia contemporanea: «Faccio un gioco: alterno le cassette Colt ai programmi normali azionando il telecomando ogni minuto o due; per questo non vanno più bene Franco Arbruzzi o Mike Betts, meglio Killer e Butch o Rocco Rizzoli, campioni meno belli ma scopate più convincenti: Killer per esempio è affettuoso, allarga le gambe e le solleva per facilitare all'altro l'ingresso, sorride fiducioso a chi gli sta sopra. Cosce così appetitose che una zanzara ingannata insiste sul vetro. Anche i programmi da alternare devono essere adatti: preferibili i documentari sulla natura, ma vanno bene anche i reportages dal Brasile, un film turco sulle carceri e le situation-comedies americane. Meglio di tutto il telegiornale: una piscina a Beirut o un corteo contro Mitterand – la base dove vengono costruiti i veicoli spaziali, in Florida, confina con una laguna del Wwf: lamantini, fenicotteri dal ciuffo, «ecco come un falco pescatore vedrebbe lo Shuttle in posizione di lancio». I Colt risultano più eccitanti lampeggiando così improvvisi tra uno sciopero e un servizio dalla Borsa di Francoforte; di rimbalzo, l'energia che Rocco Rizzoli mette nello scopare Frank Vickers (disteso a pancia sotto su una

Il primo significato costante del bel nudo maschile è la sua natura di corpo infinito: se guardo una foto di glutei e ne seguo la curva, capisco che infinite altre curve infinitamente vicine a questa potrebbero disegnare glutei attraenti, e molte altre fotografie potrebbero stare al posto di quella che ho scelto – ma nel momento in cui avverto la contrazione al basso ventre allora quella curva è la sola possibile. L'infinito si è condensato in quel solco, che è il risultato di un'approssimazione infinitesima; i numeri alla destra e alla sinistra dell' x si precipitano sempre più fitti a delineare l'inafferrabile nettissimo profilo. Il desiderio nel suo livello più profondo ha sempre a che fare con grandezze infinite.⁴⁷

Se da un lato Siti costruisce il suo alter ego finzionale in linea con lo spirito dei tempi, soprattutto nel modo di concepire e vivere il desiderio e l'esposizione del sé, dall'altro egli opera una decostruzione, attraverso il protagonista, della specifica postura intellettuale che emerge dal *milieu* accademico dentro cui si svolge buona parte della vicenda. Uno dei principali canali di espressione dell'odio di Walter per la realtà è infatti l'opposizione ai colleghi universitari, in particolare il Padre e il Cane: l'uno, «istanza superegotica che tende a porsi nei confronti di ogni “Figlio” come modello da replicare per assimilazione»; l'altro, doppio e rivale del protagonista verso cui girardianamente⁴⁸ egli prova sentimenti ambivalenti, «concorrente rispetto al quale l'eroe vorrebbe disperatamente differenziarsi, pur se incatenato al presupposto competitivo dell'assimilazione».⁴⁹ Numerosi sono i momenti del romanzo in cui Siti dettaglia alcuni momenti salienti della vita universitaria (i convegni, i consigli di facoltà, le elezioni del direttore del dipartimento) raffigurando gli accademici come figure animate da lotte di potere, corruzione, interessi particolaristici e finto pragmatismo:

Potrei chiamarli illustri somieri: gli accademici che si avviano in fila verso il consiglio di facoltà non sono diversi dai loro colleghi d'altri tempi. «Indistruttibili come piramidi d'Egitto, con la differenza che in queste piramidi universitarie non è racchiusa sapienza alcuna»; «nella loro testa le idee camminano con la velocità di un archimandrita in bicicletta». Che i loden si siano sostituiti alle redingotes non è decisivo: stesse maschere, stessa insofferenza suscitata in chi è peggiore di loro. All'autoanalisi dedicano le briciole della loro energia, quando a fine giornata sono stanchi e di facile accontentatura. Con i “grandi problemi” hanno fatto i conti una volta per tutte ai tempi del liceo, così quelle domande fondamentali sono rimaste

moto) comunica alle notizie dal mondo la sua celibe, indifferenziata lucidità. Tutto nell'universo si riduce a un precipitare di elettroni, come a un formicolio di fotoni si riducono sullo schermo immagini in partenza così eterogenee» (ivi, p. 27).

⁴⁷ Ivi, p. 8.

⁴⁸ Sulla triangolazione girardiana come struttura che definisce i rapporti tra Walter, il Cane e il Padre cfr. GIANLUIGI SIMONETTI, *Lezioni di inesistenza*, cit., pp. 114-116.

⁴⁹ Cfr. ALESSANDRO GRILLI, *Scuola di nudo di Walter Siti: genere e scrittura*, in SAVERIA CHEMOTTI, DAVIDE SUSANETTI (a cura di), *Inquietudini Queer. Desiderio, performance, scrittura*, Il Poligrafo, Padova 2012, p. 435.

diciottenni dentro di loro e non fanno fatica a sopraffarle: la loro invidiabile fiducia in se stessi è il risultato di un sopruso di adulti contro delle adolescenti.⁵⁰

Rappresentare in questi termini il mondo accademico significa per sineddoche dichiarare il fallimento di un certo modo di pensarsi intellettuale a cui si contrappone il *modus vivendi* del protagonista. Presentarsi al mondo come un mostro, come un escluso, come un servo che rinuncia alla lotta dialettica per diventare un padrone, è il modo attraverso cui Walter rifiuta, non assimilandosi, un preciso modello intellettuale.⁵¹ Egli vuole incarnare anzi, tutto ciò che nel senso comune si pone agli antipodi di quel mondo: è un erotomane con il culto per i *bodybuilder*, consumatore di televisione e di porno, feticista dei corpi (la tesi alla base del saggio «da vivo» che occupa le prime pagine del romanzo è quella dei nudi gnostici come incarnazione di una forma di Assoluto), animato dalle pulsioni più violente e (in)dicibili,⁵² che degradano la sua immagine pubblica e che lo portano a gesti estremi, come cucinarsi topi per cena («finalmente ho il pasto che merito»),⁵³ uccidere una gatta, essere indirettamente responsabile di un omicidio.

Questo processo di decostruzione della figura intellettuale ha anche come obbiettivo quello di porre una distanza rispetto al passato, di cui i colleghi universitari rappresentano una deriva incancrenita. È una risposta a quello «smarrimento» di cui parlava Siti a Fortini alla fine degli anni Settanta, un modo di ripensare la funzione critica, profondamente diverso rispetto ai modelli della generazione precedente (primi tra tutti lo stesso Fortini e Pasolini). *Scuola di nudo* intercetta e riproduce il mutamento, collocato da Zygmunt Bauman proprio negli anni che segnano il passaggio alla società di massa e dei consumi,⁵⁴ dalla concezione dell'intellettuale come «legislatore» a quella di «interprete»: egli non è più colui che detta le azioni da fare, perde la sua autorevolezza e il suo ruolo di pensatore organico, limitandosi a registrare la realtà, a constatare cambiamenti

⁵⁰ WALTER SITI, *Scuola di nudo*, cit., p. 107.

⁵¹ Non è un caso che gli unici momenti in cui Walter avrà delle soddisfazioni a livello accademico saranno quelli in cui a parlare è la letteratura, come nel caso della conferenza su Leopardi, in cui Walter dimostra “sul campo” il suo valore intellettuale (ivi, p. 367).

⁵² «Se sapessero quel che ho combinato ieri sera (un preservativo che mi pendeva dall'ano come l'intestino di un insetto colpito a morte), ognuno di loro avrebbe il diritto di disprezzarmi» (ivi, p. 112).

⁵³ Ivi, p. 526.

⁵⁴ Bauman nel suo libro oppone due visioni del mondo (quella moderna e quella postmoderna) da cui deriverebbe il passaggio dall'una all'altra figura: «La visione del mondo tipicamente moderna è quella di una totalità essenzialmente ordinata; la presenza di uno schema di distribuzione diseguale di probabilità rende possibile un tipo di spiegazione degli eventi che – se corretta – è nello stesso tempo uno strumento di previsione e (se le risorse necessarie sono disponibili) di controllo. [...] La visione del mondo tipicamente postmoderna è, in linea di principio, quella di un numero illimitato di modelli di ordine, ciascuno generato da una serie di pratiche relativamente autonome. L'ordine non precede le pratiche e non può quindi servire da misura esterna della loro validità» (ZYGMENT BAUMAN, *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, trad. italiana di Guido Franzinetti, Boldinghieri, Milano 2007 [ed. or. Cornell University Press, New York 1987], p. 22).

che avvengono fuori dal suo raggio di intervento. Questa trasformazione emerge in modo vistoso proprio nella costruzione del protagonista e nella scelta autofinzionale: dove l'io, con il suo narcisismo e il suo antiumanesimo, è al contempo la negazione dell'intellettuale *d'antan* e l'emblema del presente. Un presente che può e deve essere osservato e rappresentato senza il filtro delle categorie morali: «desiderio, pulsioni, rivalità, esibizionismo, consumo e spettacolo. Siti racconta semplicemente lo stato di cose e abolisce le categorie morali che ostacolano la comprensione e finiscono sempre per rivelarsi come false». ⁵⁵ Tra le sue molteplici stratificazioni di senso, che lo rendono irriducibile a un'unica interpretazione, *Scuola di nudo* è un «referto estremo della fine di una cultura e di un modo di essere intellettuale». ⁵⁶ Ma è anche la testimonianza, ancora vivida e parlante, di una possibile nuova strada da percorrere.

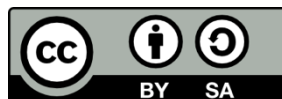
BIBLIOGRAFIA

- JEAN BAUDRILLARD, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, trad. it. di Matteo Giovanni Brega, Pgreco, Roma 2008 (ed. or. Galilée, Paris 1981).
- ID., *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, trad. italiana di Gustavo Gozzi e Piero Stefani, il Mulino, Bologna 2010 (ed. or. Éditions Denoël, Paris 1970).
- ZYGMUNT BAUMAN, *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, trad. italiana di Guido Franzinetti, Bollati-Boringhieri, Milano 2007 (ed. or. Cornell University Press, New York 1987).
- ANDREA CORTELLESA, *Il contagio delle borgate. Le abiure di Walter Siti nella "trilogia" e oltre*, in RANIERI POLESE, BRUNO ARPAIA (a cura di), *Il romanzo della politica: la politica nel romanzo*, Guanda, Parma 2008, pp. 27-47.
- SILVIA CUCCHI, *Una teologia della frustrazione*, Cesati, Firenze 2021.
- GUY DEBORD, *La società dello spettacolo*, trad. italiana di Pasquale Stanziale, Massari, Bolsena 2002 (ed. or. Buchet-Castel, Paris 1967).
- RAFFAELE DONNARUMMA, *Walter Siti immoralista*, «allegoria», XXXI, 80, luglio-dicembre 2019, pp. 53-94.
- GIULIO FERRONI, *Letteratura italiana contemporanea 1945-2007*, Mondadori Università, Milano 2007.
- FRANCO FORTINI, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, in ID., *Verifica dei poteri*, Einaudi, Torino 1989 (ed. or. il Saggiatore, Milano 1965), pp. 79-114.
- ID., *Introduzione a WALTER SITI, Un goccio di sangria: dieci poesie*, «Almanacco dello Specchio», 8, 1979, pp. 393-395.
- ALESSANDRO GRILLI, *Scuola di nudo di Walter Siti: genere e scrittura*, in di SAVERIA CHEMOTTI, DAVIDE SUSANETTI (a cura di), *Inquietudini Queer. Desiderio, performance, scrittura*, Il Poligrafo, Padova 2012, pp. 425-456.

⁵⁵ GUIDO MAZZONI, *Faire date*, cit., p. 748. (traduzione nostra). Donnarumma parlerà di Siti (soprattutto in riferimento alla sua ultima produzione) come uno scrittore immoralista. Cfr. RAFFAELE DONNARUMMA, *Walter Siti immoralista*, «allegoria», XXXI, 80, luglio-dicembre 2019, pp. 53-94.

⁵⁶ GIULIO FERRONI, *Letteratura italiana contemporanea 1945-2007*, Mondadori Università, Milano 2007, p. 299.

- GILLES LIPOVETSKY, *L'ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, Paris 1983.
- LORENZO MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014.
- GUIDO MAZZONI, "Scuola di nudo" di Walter Siti, «allegoria», VII, 20, 1995, pp. 150-153.
- ID., *Faire date*, «Critique», 867-868, 8-9, 2019, pp. 742-754.
- GIANLUIGI SIMONETTI, *Lezioni di inesistenza. Scuola di nudo di Walter Siti*, «Nuova Corrente», 42, 1995, pp. 113-128.
- WALTER SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975.
- ID., *Un goccio di sangria: dieci poesie*, «Almanacco dello Specchio», 8, 1979, pp. 393-403.
- ID., *Il neorealismo nella poesia italiana*, Einaudi, Torino 1980.
- ID., *Scuola di nudo*, Einaudi, Torino 1994.
- ID., *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, «Narrativa», 1999, 16, pp. 109-115.
- ID., *Essere nel male sociale. Casanova di se stessi di Aldo Busi*, «L'indice dei libri del mese», 6, 2000, pp. 7-8.
- ID., *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006.
- ID., *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Milano 2013, poi *Con una palinodia 2023*, ivi, 2023.
- ID., *Il dio impossibile*, Rizzoli, Milano 2015.
- ID., *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pier Paolo Pasolini*, Rizzoli, Milano 2022.
- ID., *Il realismo è l'impossibile. Con una palinodia 2023*, Nottetempo, Milano 2023.
- SLAVOJ ŽIŽEK, *Il godimento come fattore politico*, trad. italiana di Damiano Cantone, Raffaello Cortina, Milano 2001 (ed. or. Verso, London 1991).



Share alike 4.0 International License

MAMMUT, IL ROMANZO OPERAISTICO-SINDACALE
DI ANTONIO PENNACCHI

Gian Luca Rampazzo

Ricercatore indipendente

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-6816-4501>

ABSTRACT IT

Il saggio analizza *Mammut* (1994), romanzo d'esordio di Antonio Pennacchi, collocandolo, nel contesto storico degli anni Novanta, all'interno della tradizione operaistica e della narrativa dei lavoratori-scrittori; speciale risalto è dato all'aspetto sindacale, che caratterizza il testo in modo peculiare. Dopo aver indagato composizione, storia editoriale e auto-ricezione del testo, l'analisi si concentra sugli aspetti narratologici (struttura dell'opera, modo di narrazione, rapporto fra vero e finzionale). Viene infine proposta una lettura interpretativa del primo 'libro', all'interno del quale sono contenute digressioni su operai e macchinari della fabbrica.

PAROLE CHIAVE

Mammut; Antonio Pennacchi; Romanzo operaistico; Sindacato; Auto-ricezione; Finzionalità.

TITLE

Mammut, the Labour-union Novel of Antonio Pennacchi

ABSTRACT ENG

This essay analyses *Mammut* (1994), the debut novel by Antonio Pennacchi, placing it, in the historical context of the 1990s, within the labouring tradition and the worker-writers narrative. Special emphasis is given to the union-labouring aspect, which characterizes the text in a peculiar way. After investigating the composition, the editorial history and the self-reception of the text, the analysis focuses on narratological aspects (the structure of the work, the narrative mode, the relationship between truth and fiction). Finally, an interpretative reading of the first 'book' is proposed, within which digressions on workers and machinery of the factory are contained.

KEYWORDS

Mammut; Antonio Pennacchi; Working Class Novel; Labour Union; Self-Reception; Fiction.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Gian Luca Rampazzo ha conseguito la laurea magistrale in Italianistica all'Università degli Studi di Udine (corso interateneo con Trieste) con una tesi dalla quale ha in seguito sviluppato il saggio *Forme della rappresentazione della massa narrativa di Aldo Palazzeschi* («Oblío», n. 48, 2023). Si interessa delle forme della narrativa italiana del Novecento e in particolare dell'attività letteraria delle avanguardie storiche. Dal 2022 a oggi ha lavorato come docente di scuola secondaria in diversi licei di Trieste.

1. UN ROMANZO OPERAISTICO-SINDACALE?

All'interno dell'eterogenea e stratificata tradizione italiana del romanzo operaistico, *Mammut* (1994) di Antonio Pennacchi occupa un ruolo particolare¹ sia per quanto riguarda il momento storico rappresentato – «il passaggio storico dal fordismo al post-fordismo»² – sia per quanto concerne la condizione ibrida di lavoratore-scrittore che caratterizza la figura autoriale. L'opera, insieme ad altri testi coevi, anticipa il successo che questo genere avrà a partire dagli anni Novanta e per tutti i Duemila. Oltre al lavoro in fabbrica, il romanzo tematizza in modo peculiare anche l'evoluzione delle organizzazioni sindacali ad esso collegate; è quindi legittimo riferirsi a *Mammut* come a un romanzo “operaistico-sindacale” e a Pennacchi come a un “lavoratore-sindacalista-scrittore”.

Gli anni Ottanta sono stati storicamente interpretati come il momento di crisi del sindacato in Italia:³ dopo il glorioso “decennio del sindacato”, che aveva portato ad alcune delle più grandi conquiste in materia di diritto sul lavoro – lo Statuto dei lavoratori è del 1970 –, l'affermazione a livello internazionale del neoliberismo, accompagnato dalla nuova rivoluzione tecnologica («la “terza rivoluzione industriale” della robotica e dei computer»)⁴ e dalla conseguente riorganizzazione del sistema di produzione, determina un cambiamento epocale. La solida unitarietà di CGIL, CISL e UIL – la formazione della Federazione unitaria è del 1972 –, che aveva determinato i successi del sindacato negli anni Settanta, viene meno: tre eventi simbolici di questa spaccatura sono, ricorda Roberto Bruno, la «svolta dell'Eur» del 1978, la marcia dei quarantamila nel 1980 a Torino e, infine, la questione del «Decreto di San Valentino» del 1984, che causa l'uscita della CGIL dalla trattativa comune. L'azione sindacale abbandona gradualmente l'antagonismo, che durante la ‘grande mobilitazione’ aveva reso protagonisti consigli e comitati dei lavoratori – all'interno dei quali si esercitava una «partecipazione diretta e non delegata [...] alla lotta di classe»⁵ – in favore della concertazione, cioè l'atteggiamento di

¹ «[U]n testo inaugurale e simbolico della nuova letteratura industriale» (TIZIANO TORACCA, *Il racconto del lavoro nella letteratura italiana contemporanea: a partire da “Addio. Il romanzo della fine del lavoro” [2016] di Angelo Ferracuti*, in STEFANO ADAMO, TIZIANO TORACCA [a cura di], *Il lavoro della letteratura. Forme, temi, metafore di un conflitto occultato e di un'emancipazione a venire*, «L'Ospite ingrato online», 3-4, gennaio-dicembre 2018 p. 177). Sul tema ho utilizzato anche: FILIPPO GOBBO, MARA SANTI, TIZIANO TORACCA, *La rappresentazione del lavoro nelle raccolte di racconti dagli anni Ottanta a oggi*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XV, 2020, pp. 1-10; TIZIANO TORACCA, EMANUELE ZINATO, *Letteratura e lavoro: Introduzione*, «allegoria», 82, luglio-dicembre 2020, pp. 7-16; STEFANO ADAMO, TIZIANO TORACCA (a cura di), *Letteratura e Economia nell'Italia degli anni Duemila*, «Narrativa», nuova serie, 42, 2020.

² TIZIANO TORACCA, *Il racconto del lavoro nella letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 178.

³ Per le informazioni sulla storia del sindacato in Italia ho scelto di fare riferimento a ROBERTO BRUNO, *Breve storia del sindacato in Italia. Lavoro, conflitto ed emancipazione*, prefazione di Piero Bevilacqua, Ediesse, Roma 2011.

⁴ Ivi, p. 203.

⁵ Ivi, p. 176.

conciliazione e cooperazione fra lavoratori e datori di lavoro: l'obiettivo comune è il risanamento, non più la rivendicazione; il nemico da contrastare non è tanto il padrone, quanto il mercato.⁶ Durante gli anni Novanta il nuovo paradigma industriale si afferma definitivamente: le nuove tecnologie rendono il lavoro più automatico, la crescente globalizzazione invita a delocalizzare la produzione e il mercato richiede ai lavoratori sempre maggiore flessibilità (da «*homo faber*» a «*homo flexibilis*»)⁷. La retorica di quegli anni annuncia per l'Occidente la «fine della “società del lavoro”»⁸ e l'entrata in un'epoca post-industriale in cui operai, fabbriche e sindacati non hanno più una ragion d'essere.

Pennacchi, nell'*Introduzione*⁹ all'edizione del 2011 del suo romanzo d'esordio, *Mammut*, ripercorre alcune delle tappe di questa storia fornendone un'interpretazione sulla base della propria esperienza. L'autore individua i due fattori che hanno dato forza al sindacato durante gli anni Settanta nell'unitarietà fra le sigle e nella rappresentanza «dal basso»:

Il sindacato era ancora unitario in Italia. Cgil, Cisl e Uil non si sarebbero mai sognati di andare a firmare un contratto o un accordo, ognuno per conto suo. C'era già stata in realtà l'avvisaglia della “notte di San Valentino” sui due punti di scala mobile, e poi il referendum per abrogare l'accordo, promosso dalla componente comunista della Cgil. Io stavo con loro, ma è lì che è irrimediabilmente cominciata la rottura dell'unità sindacale. All'inizio non fu immediata, poiché nelle fabbriche c'erano ancora i “Consigli dei delegati”. Ogni reparto eleggeva il proprio delegato su scheda bianca, e il delegato poteva anche essere un non iscritto al sindacato. Non erano quindi le singole organizzazioni a scegliersi i rappresentanti, ma erano Cgil, Cisl e Uil che tutte assieme dovevano confrontarsi con quel Consiglio eletto dal basso. Era democrazia diretta e si chiamava proprio il “sindacato dei consigli”. Una specie dei soviet.¹⁰

Entrambi i fattori vengono meno a partire dagli anni Ottanta, quando la crisi costringe i sindacati a «fare i conti con le compatibilità aziendali e l'economia di mercato stessa»; il risultato è stato che a questo scopo le tre sigle confederate per prime «hanno dato

⁶ «Come la classe operaia è avvertita in via d'estinzione, così la classe padronale, il “nemico di classe”, diventa sfuggente, difficile da individuare perché sostituito da consigli di amministrazione in strutture multinazionali: in questo testo il nemico è visto piuttosto nella classe politica, nelle logiche economiche internazionali» (ADRIANA VIGNAZIA, *La classe operaia è andata in paradiso? Letteratura e industria oggi*, in ILONA FRIED [a cura di], *Cultura e costruzione del culturale. Fabbriche dei pensieri in Italia nel Novecento e verso il terzo Millennio*, «Italogramma», 8, 2014, p. 131).

⁷ ROBERTO BRUNO, *Breve storia del sindacato in Italia*, cit., pp. 233-247. Bruno sostiene che la delocalizzazione e le innovazioni tecnologiche siano «le due potenti risposte antisociali e liberiste del capitale ai successi che il movimento operaio, non solo in Italia, era riuscito a conquistare lungo gli anni 70», ivi, p. 254.

⁸ Ivi, p. 238.

⁹ ANTONIO PENNACCHI, *Introduzione*, in ID., *Mammut*, Mondadori, Milano 2011, pp. 5-12.

¹⁰ Ivi, p. 8.

l'assalto al "sindacato dei consigli"» e si sono sempre più divise, entrando in competizione «per acquisire i consensi, il potere e soprattutto le tessere, coi relativi soldi».¹¹ Gli unici ad aver tratto vantaggio dalla situazione a discapito delle «ragioni operaie»¹² sono stati i "padroni".

L'interpretazione fornita nell'*Introduzione*, così come nel romanzo, è orientata ideologicamente. Il bersaglio principale della polemica di Pennacchi è la retorica sulla fine della "società del lavoro":

Io [operaio] all'azienda gli voglio più bene di te. Io ho solo quella. Tu forse no. La mia vita stessa, invece, è legata a lei. Non sono suo nemico. Io sono il suo primo alleato - la sua prima ricchezza - se solo mi sa prendere. Si chiama democrazia. E i nemici delle fabbriche sono altri, non sono io: sono quelli che le fabbriche - sia a me che a te - ce le vogliono far chiudere sotto i gravami d'una società bloccata o sognando che sia possibile un mondo in cui si sta bene ma non si produce. Vogliono la bicicletta per correre in mezzo al verde, per esempio, ma non vogliono gli altiforni necessari per produrla.¹³

Pennacchi sostiene che il lavoro in quanto attività produttiva sia necessario e ineliminabile, e che la promessa neolibera di un mondo post-industriale, la quale si poggia talvolta su una certa forma di ambientalismo,¹⁴ sia in realtà un inganno. Il lavoro manuale non è un'attività marginale né tantomeno un rimasuglio del recente passato destinato a scomparire, ma un elemento fondamentale su cui si regge il processo produttivo dell'intera società. L'ideale di Pennacchi è rendere le fabbriche luoghi più umani – un «luogo

¹¹ Ivi, p. 9.

¹² Ivi, p. 10.

¹³ Ivi, pp. 11-12.

¹⁴ Dichiarazioni simili, risalenti all'anno successivo, di Pennacchi sulla questione dell'Ilva di Taranto: «Vuole il siderurgico aperto ma bonificato, invece, Antonio Pennacchi, premio Strega nel 2010 con "Canale Mussolini". "L'Ilva deve essere sanata ma deve restare aperta. Il problema è che se si chiude il complesso di Taranto, chiuderanno i battenti anche altre fabbriche. E allora chiudetele tutte, e finisce la questione". Pennacchi commenta così il provvedimento del gip Paola Todisco che ha deciso di revocare la nomina del presidente Bruno Ferrante a curatore dello stabilimento, dopo aver già disposto il blocco della produzione. "Alla fine - rincara la dose Pennacchi - non ci sarà lo stipendio né per gli operai, né per il giudice né per i preti. Chi paga le decime - si chiede - se sono tutti disoccupati? Al Paese manca il principio di realtà". Lo scrittore non esita a prendere posizione neanche sui pericoli per la salute legati all'inquinamento della fabbrica: "Quanta gente muore negli incidenti stradali? E perché non si chiudono le strade. Dite al giudice di Taranto - scandisce Pennacchi - di chiudere le strade. Non si può sognare un mondo verde, senza fabbriche, nel quale ci si sposta con la sola bicicletta. Perché anche per la bicicletta ci vuole l'acciaio"» (MIMMO MAZZA, *Chiudere il siderurgico o bonificare le aree? Duello tra gli scrittori Desiati e Pennacchi*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 16 agosto 2012 <www.lagazzettadelmezzogiorno.it/news/notizie-nascoste/387394/chiudere-il-siderurgico-o-bonificare-le-aree-duello-tra-gli-scrittori-desiati-e-pennacchi.html> [u.c. 14.04.2024]). In questo senso "anti-ambientalista" deve essere letto anche il romanzo *Storia di Karel* (2013): all'interno dell'opera compare persino la Fulgorcavi, seppur rielaborata nel mondo pseudo-fantascientifico del romanzo.

di socializzazione»¹⁵ –, restituire dignità al lavoro manuale e quindi alla figura dell'operaio, il quale non deve essere un semplice «*adiectum* alla macchina» in balia di un principio d'autorità sregolato, ma «prima di tutto una persona»¹⁶ lasciata libera di voler bene ai propri compagni, alla propria fabbrica e alle proprie macchine:

Io – come ogni operaio – le volevo bene alla mia fabbrica, ai suoi reparti, alle macchine. E ogni tanto, di notte, mi sogno che mi richiamano a lavorare. A volte mi dà ansia, perché debbo superare un'altra volta il periodo di prova. Ma il più delle volte è gioia pura, perché sto coi miei compagni, anche quelli che non ci sono più, e lavoro alle mie macchine, la Maillefer 120, i siluri, lo Shaw, la Conica. Certe volte pure la Smaltiera.¹⁷

La fabbrica a cui Pennacchi fa riferimento è la Fulgorcavi di Borgo Piave, in provincia di Latina, nella quale l'autore ha lavorato per circa trent'anni e sulla quale si basa per scrivere *Mammut*. L'azienda viene fondata nel 1963 e produce cavi elettrici e telefonici su scala mondiale, entra in crisi negli anni Settanta-Ottanta e viene salvata per un intervento congiunto di operai e Gepi; negli anni successivi, con una riduzione notevole del personale – da migliaia di operai a poche centinaia –, viene ceduta alla Manuli, in seguito diventa Alcatelcavi e infine, nel 1993, è ceduta nuovamente alla Nexans; la fabbrica è rimasta in attività fino al 2010, quando ha chiuso definitivamente.¹⁸ È proprio questa chiusura ad animare la già citata *Introduzione* all'edizione Mondadori del 2011, datata «dicembre 2010».¹⁹ Quando Pennacchi elabora *Mammut* fra il 1987 e il 1994 è ancora «più operaio che scrittore» (persino nel 2010 continua a presentarsi come tale, «Io – come ogni operaio»); la sua produzione appartiene di diritto al mondo della narrativa dei lavoratori-scrittori,²⁰ caratterizzata in genere da una forte componente esperienziale e autobiografica, spesso connessa alla trasmissione di un messaggio forte relativo al proprio contesto e più vicina a istanze documentaristiche che letterarie.²¹ Le storie raccontate in *Mammut* rimandano a colleghi-amici reali, riportati con meticolosità fra i ringraziamenti

¹⁵ ROBERTO BRUNO, *Breve storia del sindacato in Italia*, cit., p. 20.

¹⁶ ANTONIO PENNACCHI, *Introduzione*, cit., pp. 10-11.

¹⁷ Ivi, p. 9.

¹⁸ GIORGIO AGOSTINI, *C'era una volta la Fulgorcavi*, «Lepini Magazine», 28 settembre 2022 <www.lepinimagazine.it/rubriche/post_industriale/cera-una-volta-la-fulgorcavi/> (u.c. 14.04.2024); ANTONIO PENNACCHI, *Morto il patron della Fulgorcavi. Pennacchi: onore ad Aldo Dapelo*, «Latina Oggi», 12 febbraio 2021 <www.latinaoggi.eu/news/attualita/135780/morto-il-patron-della-fulgorcavi-pennacchi-onore-ad-aldo-dapelo> (u.c. 14.04.2024).

¹⁹ ANTONIO PENNACCHI, *Introduzione*, cit., p. 12.

²⁰ SILVIA CONTARINI, *Raccontare l'azienda, il precariato, l'economia globalizzata. Modi, temi, figure*, in ID. (a cura di), *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*, «Narrativa», 31-32, 2010, pp. 10-11.

²¹ «[T]esa tra il voler essere documento o denuncia e l'essere, appunto, creazione», in ADRIANA VIGNAZIA, *La classe operaia è andata in paradiso?*, cit., p. 115; «Molti dei testi che rappresentano il lavoro si collocano infatti sul territorio intermedio, ibrido, tra finzione e non finzione» (TIZIANO TORACCA, EMANUELE ZINATO, *Letteratura e lavoro: Introduzione*, cit., p. 10).

iniziali; i luoghi e i macchinari descritti, così come gli scioperi e le proteste, sono quelli che Pennacchi ha veramente vissuto. Non per questo, però, bisogna ritenere che la finzione sia assente: la vicenda raccontata è infatti del tutto finzionale e riguarda Benassa, l'operaio leader del consiglio di fabbrica della Supercavi (nome trasfigurato della Fulgorcavi), il quale affronta la sua ultima settimana in seguito alla decisione di abbandonare lavoro e sindacato. È infatti la cifra finzionale, anche nel modo di narrare oltre che nell'oggetto della narrazione (cfr. par. 3), a distinguere in maggiore misura l'opera di Pennacchi dalla produzione tipica dei lavoratori-scrittori.

2. GENESI DEL ROMANZO, STORIA EDITORIALE E AUTO-RICEZIONE

La prima stesura di *Mammut*, stando alle parole di Pennacchi, inizia nel 1986 e termina nel 1987; a questa data seguono otto anni di rifiuti editoriali («55 rifiuti alla fine, da 33 editori diversi»)²² e revisioni («lavorando a sottrazione, asciugando, limando e rilimando, riscrivendolo più volte» portando il testo «dalle trecento pagine iniziali [...] alle centosettanta della stesura definitiva»),²³ fino alla pubblicazione con Donzelli nel 1994; il romanzo è acquisito dal catalogo Mondadori e, sulla scia del grande successo di *Canale Mussolini*, ripubblicato nel 2011; l'ultima edizione, postuma e priva di modifiche testuali, è del 2022 per la collana "Oscar moderni", all'interno della quale compare insieme a tutte le altre opere "mondadoriane" dell'autore. Alla luce della storia editoriale, due luoghi particolari – l'*Epilogo* e la già citata *Introduzione* all'edizione del 2011 – rivelano informazioni utili a comprendere la genesi e l'auto-ricezione continua dell'opera, evidenziando come il romanzo, in bilico fra tre decenni – anni Ottanta, Novanta e Duemila –, si caratterizzi come un testo in evoluzione che cerca di registrare un'epoca altrettanto in mutamento.

La vicenda principale raccontata nel romanzo, cioè l'ultima settimana in fabbrica del protagonista, si estende temporalmente da lunedì 27 ottobre a sabato 1 novembre: la combinazione di giorni, numeri e mesi rende semplice individuare anche l'anno, il 1986; la data corrisponde a quella dichiarata a posteriori dall'autore («Ho cominciato a scrivere *Mammut* la sera del 3 novembre 1986»),²⁴ dando l'impressione che, per la prossimità delle date, la scrittura abbia un carattere quasi diaristico e, di conseguenza, un tasso di finzionalità minore. L'intero romanzo sembra coerente con questo sistema temporale. In modo differente si comporta solo l'*Epilogo*, che agisce come una sorta di corpo estraneo e posteriore rispetto al resto dell'opera: qui il narratore dichiara di tornare a raccontare

²² ANTONIO PENNACCHI, *Introduzione*, cit., p. 6.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 5.

«qualcosa più di un paio d'anni»²⁵ dopo la fine di ciò che viene riportato nell'ultimo capitolo, anche se il fitto elenco di riferimenti storici e culturali sfiora nel 1990-1991, anziché nel 1988-1989:

Questo periodo è stato un terremoto appresso all'altro. Una vera e propria ira di Dio. E non è un modo di dire.

In Italia, c'è stata la legge sugli spot. Al sindacato, la sera, ci stanno più marocchini che noialtri. E tutti i funzionari dietro a loro. Però adesso si chiamano extracomunitari. Noi abbiamo perso il referendum, e ci hanno chiuso la Centrale. Ma forse ci ripensano. E la riapriranno. Maradona è risultato positivo all'anti-doping. È crollato il muro di Berlino. Da solo. L'Est si è sfasciato tutto quanto. Pure l'Albania. Fra poco manda l'ambasciatore in Vaticano. Quel muro aveva dato la nausea a tutti. Adesso ci hanno fatto i souvenirs. Si comprano allo stesso prezzo delle punte di pietra neanderthaliane. Al mercato americano, a Latina, svendono i cappelli dell'Armata Rossa. Si è stravolta l'esistenza. Gorbaciov ancora regge, ma Raissa tiene sempre le valigie pronte.

Anche il Partito ha dovuto cambiare nome. E simbolo. Noi, col cuore, saremmo stati con Cossutta. «Ma col cervello no», ha detto Ferrari, a nome di tutti, al congresso di sezione.²⁶

Il «paio d'anni» è obbligato per la trama – Benassa accetta infatti un accordo di due anni – e per questo viene mantenuto nonostante l'incongruenza, che però è in parte schivata grazie a quell'ambiguo «qualcosa più di». È ad ogni modo evidente che i riferimenti in questione non possono essere stati inseriti durante il 1987 («Ho finito il 26 giugno del 1987»);²⁷ la stessa serie di fusioni raccontata in seguito, che porta la Supercavi a far parte della multinazionale, altrettanto di fantasia, «Yokohamacavi»²⁸ si colloca certamente oltre il 1987. È probabile quindi che l'intero *Epilogo*, o perlomeno buona parte di esso, non fosse presente nella prima stesura, certamente non in questa forma: alle limature e sottrazioni ammesse dall'autore durante gli otto anni di revisione è necessario quindi affiancare vere e proprie aggiunte. Il termine *ante quem* è invece la presenza di Gorbacev, che non permette di andare oltre il 1991; è quindi possibile datare, per ipotesi, una sorta di “seconda fase compositiva”, se non addirittura di “seconda stesura”, entro questo anno. L'*Epilogo* in questo senso deve quindi essere interpretato come la prova di una riscrittura anteriore alla pubblicazione del romanzo: fra 1987 e 1991 sono accaduti stravolgimenti storici che non possono essere ignorati, motivo per il quale è necessario per Pennacchi integrarli; così facendo il racconto viene ri-significato.

A sostegno di ciò, si deve considerare il passo centrale dell'opera dal punto di vista del messaggio ideologico, contenuto nel primo capitolo del libro quarto, all'interno del

²⁵ ID., *Mammùt*, Donzelli, Roma 1994, p. 153. Il testo citato nell'analisi è quello del 1994, mentre l'edizione Mondadori è citata solo per l'*Introduzione*.

²⁶ Ivi, p. 155.

²⁷ ID., *Introduzione*, cit., p. 5.

²⁸ ID., *Mammùt*, cit., p. 156.

quale il narratore riporta il discorso “profetico” tenuto da Benassa in assemblea per motivare ai colleghi operai la propria volontà di ritirarsi. Il sindacato, terminato il decennio d’oro dei Settanta e ormai diviso, ha perso la sua carica rivoluzionaria per assestarsi su posizioni sempre più concertative; la fabbrica è destinata a confluire in qualche colosso multinazionale, ma almeno, in virtù delle lotte passate e del suo alto livello tecnologico, «ha la vita garantita per omnia saecula saeculorum»;²⁹ è soprattutto presente una riflessione, che dà il nome al romanzo, sul futuro della classe operaia:

la classe operaia, come classe che dovrebbe dirigere tutto [...], oramai, è una specie in via di estinzione. Anche numericamente. Come il lupo. Lo vediamo pure qua: più andiamo avanti e più siamo di meno. Aumenta l’automatizzazione, aumentano i computer. Tra trent’anni, tutte le fabbriche saranno automatiche. Completamente. Gli operai non esisteranno proprio più [...]. Culturalmente, poi, non ne parliamo. L’egemonia operaia? Ma per piacere... Siamo una classe estinta. Ci siamo estinti già da un pezzo. Come il bisonte dall’Europa. Come i mammut... Non ci stanno più i mammut... E noi?... Ci siamo estinti, amore mio. Culturalmente. Politicamente. Numericamente. Come i mammut. [...] E soprattutto non c’è ancora, non c’è ancora, un’altra classe che possa prendere il nostro posto. Tecnici, scienziati, robotici, informatici, non sono in grado di generare una cultura rivoluzionaria, cari compagni...³⁰

Il discorso prosegue e termina con una previsione, animata dalla passione per la letteratura fantascientifica del protagonista, sul fatto che solo gli «Spaziali»³¹ potranno essere la nuova classe rivoluzionaria del futuro. La prospettiva del 1991 proposta dall’*Epilogo* rappresenta una conferma di questa profezia («Benassa doveva fare il cartomante»;³² afferma uno dei colleghi):

E noi [il consiglio di fabbrica] abbiamo continuato a litigare. Senza che nessuno, poi, sia mai riuscito di prendere il suo posto. Dopo sei mesi, eravamo pronti per subire l’invasione. Azienda e sindacato sono passati come carri armati.

Adesso stiamo proprio meglio. L’aria è molto più tranquilla di una volta. Niente scioperi. Niente baccani. Niente casini con l’Azienda. Intanto, fusione dopo fusione, siamo finiti in una multinazionale. Sulle tute hanno cambiato l’etichetta, e sui cancelli l’insegna luminosa. Ora c’è scritto «Yokohamacavi». Senza che nessuno abbia detto una parola. Sindacato incluso.³³

Il perfetto combaciare di profezia ed eventi fa quantomeno sospettare: è possibile che Pennacchi abbia non solo voluto aggiungere un *Epilogo*, ma retrospettivamente abbia anche rielaborato l’intero romanzo in funzione del nuovo finale? L’opera pubblicata nel

²⁹ Ivi, p. 140.

³⁰ Ivi, pp. 144-145.

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 155.

³³ Ivi, p. 156.

1994, per quanto stesa in buona parte alla fine degli anni Ottanta, è quindi frutto di un'auto-ricezione, e conseguente modifica, dei primissimi anni Novanta. *Mammut* è dunque un testo che appartiene agli anni Novanta non solo per un mero fatto editoriale, ma anche perché viene ripensata in funzione degli avvenimenti che aprono quel decennio.

Ad aggiungere un'ulteriore prospettiva, questa volta però esterna al romanzo, è l'*Introduzione* del 2011, a diciassette anni dalla prima pubblicazione. Dopo aver fornito la propria interpretazione storica sull'evoluzione del sindacato e delle lotte fatte per mantenere in vita la Fulgorcavi, Pennacchi non può che dispiacersi per il fallimento di ciò che aveva auspicato nel suo romanzo:

Poi è andata come è andata. Sta tutto scritto nel romanzo. La fabbrica è rimasta aperta altri trent'anni [dal 1981]. L'hanno chiusa adesso, nel 2010. E se il fatto d'averla tenuta tutti assieme aperta allora è uno dei più bei ricordi e soddisfazioni della mia vita, il fatto che l'abbiano chiusa adesso è uno dei dolori più grandi.³⁴

Gli «omnia saecula saeculorum» previsti da Benassa sono svaniti al confronto con la Storia. L'*Epilogo* del 1994, se non proprio lieto, era perlomeno non del tutto catastrofico: pur sottostando a una multinazionale e con una rappresentanza sindacale depotenziata, gli operai erano tuttavia riusciti a mantenere il proprio posto di lavoro («La fabbrica è sanata. Il posto di lavoro è garantito. Nessuno è stato licenziato a forza. O messo a vita in cassa integrazione»);³⁵ il racconto delle lotte sindacali della Supercavi assumeva un tono eroico, il sacrificio degli operai aveva permesso loro la sopravvivenza attraverso la metamorfosi. Il romanzo che Pennacchi pubblica nel 2011, uscendo nello stesso anno della chiusura della fabbrica, assume un significato del tutto differente, ribaltato rispetto all'originale: le lotte sembrano ora gli ultimi vani tentativi di opporsi all'ineducabile della Storia, mentre l'eroismo si trasforma in titanismo.

3. TRAMA, STRUTTURA E FINZIONALITÀ

È importante fare chiarezza sul problematico rapporto fra verità biografica e finzione³⁶ all'interno dell'opera. Partendo dall'assioma che qualsiasi narrazione contiene per sua natura un certo grado di finzionalità, si può notare come in *Mammut* i diversi elementi della storia ne posseggano gradi molto differenti. L'ambientazione ha certamente un grado di finzionalità molto basso, vicino al dato documentario: se non si considerano le

³⁴ ID., *Introduzione*, cit., p. 9.

³⁵ ID., *Mammut*, cit., p. 140.

³⁶ Per le relazioni fra vero e finzionalità mi riferisco a: CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, UTET, Torino 2012; RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014; RICCARDO CASTELLANA (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Carocci, Roma 2021.

storpiature, più comico-parodiche che mosse da intenti finzionali, del nome dello stabilimento (da Fulgorcavi a Supercavi) e del suo proprietario (da Aldo Dapelo a Ugo Travelylo), la descrizione della fabbrica e della sua storia può dirsi, pur con tutte le distorsioni dettate dalla soggettività, “vera”; lo stesso vale per le proteste sindacali, la cui esistenza storica non è in questione. Sotto questo aspetto il romanzo si avvicina alla tradizione dei lavoratori-scrittori.

Su questo sfondo “vero” viene invece raccontata la storia finzionale di Benassa. *Mammut* si apre con un *Prologo*, sottotitolato «*Il sabato dopo*», che si riferisce all’ultimo giorno della settimana in cui si colloca la storia; seguono quattro “libri”, ulteriormente divisi in capitoli, che partendo da «*Lunedì*» procedono cronologicamente; «*Giovedì e venerdì*» sono raccontati insieme. È infine presente il già citato *Epilogo*, che salta direttamente a «*Due anni dopo*» le vicende narrate. Il «*Lunedì*», descrive l’ultimo turno di notte di Benassa: non accade nulla di eccezionale, ma il disagio reiterato quotidianamente dal contesto lavorativo – i maglioni bucati, il riscaldamento spento, l’essere costretto a «fare il tappabuchi»,³⁷ i bagni comuni sporchi mentre i capi hanno i bagni privati, la mancanza di sapone – fa maturare in lui il desiderio di cambiamento («sentì scavarsi una voragine, dentro di sé. Una voragine che si allargava a vista d’occhio [...]. Lui ci buttò dentro l’ascia di guerra.»).³⁸ Nel pomeriggio di «*Martedì*» partecipa a un incontro di trattativa fra Consiglio di fabbrica e Direzione aziendale, durante il quale si rende conto di essere rimasto l’unico a opporre una resistenza alle imposizioni aziendali: né il sindacato («tutti dicevano la messa: partiti, chiesa, governo, Confindustria e sindacati»)³⁹ né tantomeno i suoi compagni lo sostengono («nessuno, di noialtri, aveva voglia di andargli dietro. E continuare nella lotta, giorno per giorno. Ci eravamo tutti stufati», afferma il narratore);⁴⁰ al termine della trattativa il direttore del personale gli chiede un incontro privato per il giorno successivo: Benassa, dopo «tanti anni di rifiuti»⁴¹ a proposte ricevute sia dall’azienda che dal sindacato stesso, inaspettatamente accetta. Tornato a casa ne discute con la moglie e passa la notte insonne a riflettere. Il giorno seguente («*Mercoledì*») gli viene offerta la possibilità di stare due anni a casa, mantenendo lo stipendio, per scrivere un libro sulla storia dell’azienda; Benassa, prima di accettare, vuole confrontarsi con i suoi colleghi in assemblea nei giorni successivi («*Giovedì e venerdì*»); è in questa occasione che pronuncia il suo discorso e che, dopo aver convinto quasi tutti quanti, firma l’accordo; è contento di non essersi realmente “venduto”, ma di andarsene anzi “in modo pulito”, aprendosi soprattutto alla possibilità di un nuovo lavoro legato alla scrittura («la mia intenzione, che confesso, è quella di scrivere le storie che interessano a me. E vedere

³⁷ ANTONIO PENNACCHI, *Mammut*, cit., p. 16.

³⁸ Ivi, p. 47.

³⁹ Ivi, p. 66.

⁴⁰ Ivi, p. 67.

⁴¹ Ivi, p. 68.

se mi riesce di campare con un lavoro intellettuale»);⁴² l'unica contestazione arriva da Aldo, un collega, il quale dubita dell'onestà di Benassa. L'*Epilogo* è lontano nel tempo e nello spazio: Benassa e il narratore si ritrovano al funerale di Cesare, un collega (cfr. par. 4) suicidatosi a causa del figlio tossicodipendente in cerca di denaro; la scena, per la brutalità sia dell'argomento che dello stile, si discosta notevolmente del resto del romanzo, aprendo una parentesi cruda – “cannibale” *ante litteram*? – sulla realtà sociale di quegli anni. Ad ogni modo sono passati i due anni previsti dall'accordo; il romanzo termina con la notizia che, nonostante il libro prodotto dalla ricerca sia stato rifiutato, l'azienda ha concesso due anni ulteriori a Benassa, il quale nel frattempo si è iscritto alla facoltà di Lettere.

Quest'ultima informazione non è l'unico indizio che ci spinge a credere che Pennacchi e Benassa siano legati da un rapporto particolare: la volontà di reinventarsi scrittore dopo decenni di lavoro in fabbrica e l'iscrizione all'Università trovano facili corrispondenze nella vita dell'autore; persino la militanza sindacale e le relative espulsioni sono elementi fortemente autobiografici, così come i tratti della personalità e i riferimenti culturali del protagonista. Anche lo stesso nome, Benassa, facendo uso dell'auto-intertestualità – consapevolezza della quale è imprescindibile avere per comprendere a pieno l'opera di Pennacchi –, rimanda all'autore: varia infatti della sola lettera finale rispetto al cognome che sceglierà di dare al personaggio trasfigurato del proprio padre e, di conseguenza al personaggio di se stesso, sia nel *Fasciocomunista* che nella saga familiare di *Canale Mussolini*, cioè “Benassi”. Benassa è quindi un alter ego finzionale di Pennacchi che viene fatto agire in un contesto “vero” e in modo verosimile.

Il modo di narrare di *Mammuto* è caratterizzato da una serie di procedimenti e artifici letterari che impongono invece un aspetto notevolmente finzionale al romanzo. Il narratore non è Benassa ma un suo collega-amico che, come capiamo dal breve *Prologo*, ne riporta il racconto:

Stamattina, al Borgo, quando la moglie di Benassa ha accompagnato i bambini a messa, tutti le hanno fatto festa: «Era ora che vi sistemavate».

Anche al sindacato, tutti dicono che si è venduto. Per un centinaio di milioni e passa.

La sera, allora, sono andato a casa sua.

Benassa è alto. Coi capelli corti e la barba lunga. È il Capo storico degli operai della Supercavi. Ed io gli sono sempre stato a fianco.

Gli ho ridetto questa cosa dei milioni. Lui me l'ha negata. E mi ha riraccontato tutta la storia.

La riporto pari pari. E, in cuor mio, gli credo quasi in toto.

Mi resta un solo, piccolissimo, margine di dubbio. Perché sul tavolino della sala, a casa sua ho visto un «Quattroruote» nuovo. Che lui non aveva mai comprato prima.⁴³

⁴² Ivi, p. 140.

⁴³ ID., *Mammuto*, cit, p. 11.

«Fra'»⁴⁴ – così viene chiamato di sfuggita verso la fine del romanzo – compare più volte anche come personaggio e interagisce con il protagonista: è quindi in alcuni punti testimone di ciò che racconta, mentre in altri fa solo da mediatore. La mediazione del narratore ha l'effetto di creare un maggiore distacco critico fra autore e protagonista. La narrazione ha inoltre un doppio grado di inattendibilità, dal momento che si tratta di un racconto del protagonista relativo a se stesso, che viene riportato da una figura non imparziale, la quale, per prima, dubita di ciò che ha sentito. I luoghi in cui il narratore è testimone sono certamente più attendibili rispetto a quelli in cui fa da mediatore. Chi racconta, manipolando l'ordine cronologico degli eventi, comincia dalla fine, a settimana conclusa, per poi ripercorrere la vicenda con la consapevolezza che Benassa ha accettato la proposta aziendale: rimane ambiguo solo il motivo per cui questo è avvenuto. Tutto ciò che riguarda le affermazioni del protagonista viene quindi presentato sotto la lente di questa potenziale doppiezza di intenti. Si tratta infine di un narratore colto-incolto,⁴⁵ caratterizzato da una costante ironia⁴⁶ e da una forte tendenza all'oralità, quasi si trattasse della trascrizione di un racconto orale fatto dal narratore a un ascoltatore. All'elemento autobiografico, che induce il lettore ad approcciare il testo in chiave non-finzionale, si contrappongono quindi numerosi espedienti tipicamente romanzeschi, che spingono la lettura in senso opposto.

Nei primi due libri, la vicenda principale assume la funzione di cornice narrativa, all'interno della quale si sviluppano numerose digressioni; ogni singolo capitolo rappresenta un nucleo tematico attorno a cui le digressioni si raccolgono. Il «*Lunedì*» è diviso in tre capitoli: nel primo sono riportate le storie relative a Cesare, collega ormai in pensione, prima del suicidio; nel secondo le storie relative a Massimo, l'attuale collega di Benassa; nel terzo è descritto il turno di notte in fabbrica. Il secondo capitolo del «*Martedì*» ripercorre la storia della fabbrica dalla fondazione fino alla grande crisi del 1981, mentre il terzo racconta nello specifico l'occupazione della centrale nucleare di Latina e il successivo salvataggio dell'azienda. Anche in questo caso, mentre lo sfondo è "vero", i personaggi che agiscono su di esso sono totalmente finzionali. Cesare e Massimo sono figure caricate di significati simbolici universali, costruite per illustrare, tramite il rac-

⁴⁴ Ivi, p. 147.

⁴⁵ MARCO SANTAGATA, *L'incolto colto narratore di Pennacchi*, in RINO CAPUTO (a cura di), *Lungo Canale Mussolini. Antonio Pennacchi e la sua opera*, Atti del convegno di studi, Latina, 5-6 ottobre 2018, Mondadori, Milano 2021, pp. 13-32. Santagata si riferisce a *Canale Mussolini*, ma le caratteristiche individuate nel narratore del capolavoro di Pennacchi si osservano già, insieme a molti altri elementi, all'interno del romanzo d'esordio.

⁴⁶ «[I]l sarcasmo e la distorsione grottesca rappresentano una valvola di sfogo vitalistica per superare le tensioni sul lavoro, togliere credibilità al "nemico" e vincere la paura durante i conflitti, ma ripropongono anche una componente anarchica del pensiero rivoluzionario di cui s'era appropriato il movimento studentesco "Sarà una risata che vi seppellirà". L'alienazione è qui compensata da un forte senso di solidarietà e d'identificazione con il lavoro, le macchine e i compagni» (ADRIANA VIGNAZIA, *La classe operaia è andata in paradiso?*, cit., p. 130).

conto delle loro vicende personali, un momento storico. Per realizzare queste figure Pennacchi non fa ricorso alla pura fantasia, ma attinge alle storie “vere” dei propri colleghi, rielaborandole e mescolandole fra loro. Questa particolare forma di realismo è sostenuta dalle due più importanti dichiarazioni di poetica fatte dall’autore negli anni successivi. Il primo testo è *Genesis di “Marco”*, contenuto in appendice a *Shaw 150* (2006):

“Marco” non è un reportage di cronaca, non è un pezzo giornalistico e non è nemmeno un racconto-verità. “Marco” è una creazione artistico-letteraria e la letteratura non è la realtà, non è la descrizione del reale. Questa la fa il giornalismo. La letteratura è rappresentazione, non propone le “cose”, propone il sentimento – proprio inteso nel “modo di sentire” – delle cose. Ed è diverso. Il giornale ha per sua funzione raccontare proprio quell’evento precipuo, accaduto a una persona specifica con tanto di nome e cognome, in quel posto certo e in quel giorno determinato: a lui e non ad altri. E sta sul giornale proprio perché è successo a lui, e in quel modo specifico. Se fosse successo a tutti non starebbe lì, perché il giornale si occupa del “particolare”, del singolo e specifico particolare. La letteratura è il contrario.

La letteratura inventa dei personaggi e ne fa “tipi”, come dice Lukács: non sono quelle persone specifiche, ma siamo tutti. Le situazioni in cui i personaggi vengono implicati fanno emergere – o almeno dovrebbero – i tratti psicologici e caratteriali, e soprattutto le emozioni ed i comportamenti che avrebbe ognuno di noi se inserito nella stessa situazione, nello stesso contesto relazionale e con lo stesso background; completamente a prescindere da ogni specificità di luogo, di tempo e di individuo.

La letteratura si occupa “dell’universale”.⁴⁷

Mentre il secondo è la prefazione a *Canale Mussolini. Parte prima* (2010):

Non esiste naturalmente nessuna famiglia Peruzzi in Agro Pontino a cui siano capitate tutte le cose narrate qui. Sia la famiglia Peruzzi che la successione delle cose che le capitano – anche in riferimento ai personaggi storici realmente esistiti – non sono che frutto di invenzione: non è vero niente ed è tutta opera di fantasia. Non esiste però nessuna famiglia di coloni veneti, friulani o ferraresi in Agro Pontino – e anche questo è un fatto – a cui non siano capitate almeno alcune delle cose che qui capitano ai Peruzzi.

In questo senso e solo in questo, tutti i fatti qui narrati sono da considerarsi rigorosamente veri.⁴⁸

È quindi netto da parte di Pennacchi il rifiuto della non-finzionalità in letteratura, tanto quanto è decisa la rivendicazione della “verità” nella rappresentazione letteraria.

4. GLI OPERAI DEL «LUNEDÌ»

Il primo nucleo di digressione riguarda Cesare, lo storico compagno di Benassa sia sui macchinari che al sindacato, il quale ha accettato il prepensionamento da un paio d’anni:

⁴⁷ ANTONIO PENNACCHI, *Shaw 150. Storie di fabbrica e dintorni*, Mondadori, Milano 2022, p. 170.

⁴⁸ ID., *Canale Mussolini. Parte prima*, Mondadori, Milano 2022, p. 7.

Cesare era secco e di statura media, col naso ed il volto affilati. Le braccia però erano tutte muscoli, anche dopo passata la cinquantina. Sembrava felpato, ma quando si muoveva era una molla. Nel parlare, invece, era lento, nenioso e cantilenante. E andava avanti per ore. Aveva i capelli tutti bianchi; folti e lunghi. Li pettinava spesso, all'indietro, lasciandosi il ciuffo sulla fronte.

Era un compagno coi fiocchi. Forse un po' ignorante. Ma non secondo il lessico italiano, bensì nella accezione della «ignoranzità» propria dei monti Lepini: un amalgama di ottusità premeditata, aggressività e impulso provocatorio. Ma nel fondo era buono come il pane.⁴⁹

Il personaggio di Cesare è funzionale a illustrare tre momenti della storia del lavoro e del sindacato. Il primo è l'industrializzazione degli anni Sessanta: Cesare è operaio sin dalla creazione della Supercavi (1963) e ha vissuto il passaggio, che ha coinvolto anche l'ambiente naturale, dalla «campagna aperta» alle «valanghe di calcestruzzo»;⁵⁰ Cesare stesso è di estrazione contadina («tutt'oggi crede di essere un contadino»),⁵¹ suo padre è infatti uno dei tanti coloni arrivati durante le bonifiche fasciste grazie all'Opera Combattenti; le stesse caratteristiche fisiche del personaggio rientrano perfettamente in quelle del contadino-tipo; il processo di industrializzazione è interpretato, nonostante il lavoro pesante e lo sfruttamento, come portatore di benessere, dal momento che, «diceva Cesare, “noi venivamo tutti dalla campagna. Fino allora avevamo fatto solo tanta fame”».⁵² Sono poi raccontati gli anni del sindacalismo giallo: Cesare, infatti, litigando duramente con l'amico ingegnere Serrelli, rifiuta di iscriversi al «Gils (Gruppo Indipendente Lavoratori Supercavi)».⁵³ È infine mostrata l'alba del “decennio del sindacato”: durante gli scioperi del 1968 a cui partecipano gli studenti, Cesare conosce Benassa, appena diciottenne; in seguito i due danno vita al Consiglio di fabbrica della Supercavi e ottengono le prime conquiste sindacali. Cesare è mostrato come un operaio dall'integerima coscienza di classe, tanto da rifiutare qualsiasi promozione («Prima di essere un Capoturno io sono comunista. E prima che comunista, io sono Cesare Flora. E a me, gli ordini, non mi sono mai piaciuti»);⁵⁴ è un operaio e in quanto tale il suo lavoro è sulle macchine. La sua è la «Riunitrice Conica del capannone Quattro», a cui Cesare ha lavorato per vent'anni:

La Conica è un macchinario enorme, che serve ad assemblare i cavi elettrici di grandi dimensioni. Il nocciolo è una struttura fatta a cono, tutta d'acciaio. Per metà – circa tre metri – è alloggiata in una buca di cemento armato, sotto il piano di calpestio del capannone. L'altra metà si eleva in alto. Il cono, però, non sta ritto in piedi.

⁴⁹ ID, *Mammut*, cit., pp. 16-17.

⁵⁰ Ivi, p. 21.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Ivi, p. 27.

⁵³ Ivi, p. 26.

⁵⁴ *Ibidem*.

Esso è adagiato. Orizzontalmente. Tenuto in bilico sul suo asse, puntato sempre in avanti.

Sulla base di questo cono, in tre punti equidistanti come i vertici di un triangolo perfetto, stanno le culle. Lì, si serrano le bobine di ferro da Duemila, piene di semilavorato: corde di rame o di alluminio già isolate, che costituiranno i conduttori di un singolo polo di corrente elettrica. La Conica deve riunirli tra di loro, cordandoli a spirale.

Quando la macchina è in funzione, si vedono queste tre bobine, che sono pesantissime, girare intorno all'asse della Conica. Si librano per aria, come se niente fosse. Ma lo sforzo è portentoso. Anche il rumore che fanno gli ingranaggi, con l'attrito, è di tutto rispetto. La velocità di rotazione non è sempre la stessa. Varia con il variare del passo di cordatura. Arriva anche a compiere 15 giri in un minuto. E si vedono queste bobine, da sette tonnellate l'una, che si rincorrono senza acciuffarsi mai. Spuntano dalla buca, salgono quasi fino all'eternità del capannone, e si tuffano un'altra volta nel terreno. Sempre di corsa.

Mentre la ruota gira, le bobine vengono srotolate. I tre cavi, nel passare attraverso uno stampino che li tiene aderenti l'uno all'altro, ne escono avvinghiati. Cordati e arrotolati tra di loro. Poi la nuova grande corda, dallo stampino, passa in mezzo alle fasciatrici. Dove viene nastrata con la carta, o con la tela, il cellophane o il rame, secondo il caso.

Quindi la corda arriva al volano, e vi si avvolge per tre o quattro giri, prima di uscirne ed andare al cavalletto di raccolta. E, finalmente, qui si arrotola sul tamburo di una bobina vuota. Fino a riempirla con una pezzatura giusta.

Il cono di ferro, facendo girare intorno a sé le tre bobine, fornisce ai tre cavi il movimento di rotazione intorno a un unico asse. Ma è il volano che sopporta tutto lo sforzo di trazione. È enorme. Pure lui. Per gran parte, sotto terra. Girando, tira la corda: srotolando le bobine sulle culle. Dalla combinazione dei due moti, trazione e rotazione, si forma quella spirale senza fine che sono i cavi.

Quando la Conica è già carica, basta anche un solo operaio a mandarla avanti: «Perché spingi il bottone, e fa tutto da sola» diceva Cesare. Però una volta a turno, mediamente, è necessario caricarla. Allora bisogna stringere i freni – perché non abbia a muoversi – e arrampicarsi sulle culle. Agganciare la bobina al carro ponte, allargare le ganasce che la stringono alla culla, sollevarla col carro ponte e scaricarla a terra. Poi agganciare una bobina piena, e fare il procedimento inverso. Sollevarla, trasportarla sulla culla, calarvela. Stringere le ganasce, scendere dalla Conica ed allentare i freni. Farle fare un terzo di giro e passare all'altra culla.

Le operazioni di caricamento si fanno in due. L'aiutante, con una manovella, deve stringere ed allargare le ganasce della culla. A forza di braccia. Il Capomacchina, invece, manovra il carro ponte. E deve saperci fare, per sollevare la bobina soltanto di quel poco che serve a farla stare nel giusto punto neutro, in cui non tocca affatto i perni. Ma se la bobina tocca in un sol punto, anche poco, su quel punto si scarica tutto il peso. E per girare a fondo la manovella, e stringere od allargare a dovere il tutto, all'aiutante serve la forza di King Kong.

E questo è tutto un lavoro che si fa per aria. Sopra le culle traballanti, a quasi cinque metri dal terreno.⁵⁵

⁵⁵ Ivi, pp. 18-20.

È una macchina temibile, della quale tutti, compreso Benassa, hanno paura. «Lui [Cesare], invece, le voleva bene»: la macchina e l'operaio sono legati da un affetto profondo, dato dalla frequentazione quotidiana e dalla reciproca dipendenza. Il «pendolino da sette tonnellate», che gli altri operai spostano a fatica, è invece maneggiato con grande maestria da Cesare, definito «un artista per davvero»⁵⁶ dai suoi compagni. Oltre alla padronanza del lessico tecnico e alla conoscenza puntuale di ogni movimento e fase del lavoro, questa «ode alla Conica» fa emergere tutta la fascinazione per la meccanica, creando una sorta di estetica industriale, che, rendendolo «bello», conferisce dignità al suo oggetto. La macchina, resa viva, si trasforma in una bestia feroce che solo il suo operaio è capace di domare; il fascino investe infatti sia la Conica, per la sua potenza, sia Cesare, per la sua grande abilità nel controllarla.⁵⁷

Era preciso, previdente e metodico. Sembrava lento. Ma era rapidissimo, nell'intervenire. E prima di metter mano, o fare un passo, aveva già studiato un piano nella mente. Con tutte le operazioni e i movimenti calcolati. Poi, quando aveva finito l'intervento, dava una pacca sull'acciaio della Conica e ridacchiava «Eh eh eh», guardandosi con Benassa.⁵⁸

Il secondo capitolo è invece dedicato a Massimo, per cui Benassa non prova particolare simpatia e con cui è costretto a lavorare quella notte:

Massimo è un Apprendista. Nel senso che fa parte di quel blocco dell'ultima assunzione in massa [...] fatta una decina di anni fa. [...] Massimo è un pochino assenteista. In vita sua, non ha mai fatto un mese sano di lavoro. Nemmeno da stagnino, che fa a lavoro nero. Però è buono. Anche se, certe volte, gli salta la mattana. È alto, moro, scuro di pelle. Somiglia a uno zingaro, coi capelli lunghi e i baffi spioventi. È parecchio orgoglioso del suo corpo da culturista naturale. Ne è così fiero che lo mette sempre in mostra: gira in canottiera o a petto nudo anche d'inverno. Gli piace bere. Ed ha la sbornia facile. Ma non tranquilla. Gli viene sempre la sbornia da combattimento. [...] Quando decide di lavorare è come una bestia. Ed è abilissimo. Saprebbe anche condurre una trafilatura. Ma non hanno mai voluto neanche provare a mettercelo.⁵⁹

Massimo comincia a lavorare alla Supercavi esattamente alla fine del «decennio del sindacato»; le «sue» digressioni servono infatti a introdurre le proteste del 1981. Se Cesare rappresenta l'operaio del passato, Massimo è invece l'operaio del presente: pur mantenendo l'abilità nel lavoro, il fisico da contadino è sostituito dal «corpo da culturista»,

⁵⁶ Ivi, pp. 20-21.

⁵⁷ «Nella narrazione largo spazio è concesso alla descrizione dei rapporti interpersonali nella fabbrica. Tra gli operai vige egualitarismo, solidarietà per il compagno di squadra e ammirazione per la sua forza, carattere o abilità alle macchine con cui ingaggia una particolare lotta, fatta di sfida e astuzia» (ADRIANA VIGNAZIA, *La classe operaia è andata in paradiso?*, cit., p. 129).

⁵⁸ ANTONIO PENNACCHI, *Mammùt*, cit., p. 21.

⁵⁹ Ivi, p. 34.

l'etica del lavoro dall'assenteismo, e la buona «ignoranza» dal vizio di bere e di azzuffarsi, oltre che dalla passione per le donne. È evidente la volontà di Pennacchi di rappresentare il cambiamento sociale e culturale all'interno della classe operaia. Le proteste sono raccontate attraverso una coppia di digressioni riguardanti la relazione «amorosa» fra lui e la Contarina, un'operaia del reparto femminile delle Spiralatrici. Durante l'occupazione della fabbrica è descritto il loro primo rapporto sessuale: la fabbrica, in quanto «luogo di socializzazione», ha spazio anche per l'erotismo. Durante il blocco stradale invece avviene, sempre ad opera di Massimo, il pestaggio di un automobilista, che causa l'avversione dell'opinione pubblica e l'intervento, da quel momento in poi durante le proteste, della polizia. Lui e Benassa nella notte di lunedì lavorano alla granulatrice:

La granulatrice serve a riutilizzare la resina delle guaine dei cavi andati a male, o gli scarti della lavorazione delle trafilè – che sono quelle macchine che mettono, appunto, la guaina attorno ai cavi.

È un affare tozzo, di un paio di metri per uno. È tutta nera, di vernice antirombo. Ma fa ugualmente un bel rumore. L'operaio da sopra, su una piattaforma a un metro da terra, butta nella bocca della tramoggia i pezzi interi. Dentro c'è un meccanismo che gira e stritola il pezzo, riducendolo in briciole. Queste vengono raccolte in contenitori e poi miscelate con granuli vergini di PVC, riutilizzate alle trafilè. Sembra semplice, ma il rumore è notevole.⁶⁰

Il tono di questa seconda e breve descrizione di un macchinario è sicuramente diverso, più sommerso («Benassa non era allegro già di suo. E il pensiero di una nottata alla granulatrice, con Massimo, non era certo una consolazione»)⁶¹. Questo è un «affare tozzo» e rumoroso che stritola gli scarti della produzione, totalmente privo del dinamismo, della potenza e del pericolo del «macchinario enorme»: mancano il fascino e il sentimento della Conica, di Cesare e, soprattutto, degli anni Settanta.

Nel terzo capitolo sono invece raccolte le digressioni riguardanti il lavoro notturno in fabbrica, che da un lato è angosciante, ma dall'altro è più libero:

Infatti, almeno sotto l'aspetto della creatività e della fantasia, anche il turno notturno ha i suoi vantaggi. Non ci sono in giro né capi né capetti, solo il Capoturno. Basta che ognuno faccia il suo lavoro, e poi può stare tranquillo. Così tutti si rilassano. Ed hanno il tempo di pensare ai fatti loro.⁶²

La fabbrica durante la notte, in virtù dell'assenza dell'autorità sregolata dei «capetti», riconquista una forte dimensione sociale, fra riviste pornografiche (con il personaggio soprannominato Don Bosco), scherzi fisici e verbali osceni (con il Pipistrello) ed erotismo omosessuale (con la Rosina); persino l'autoerotismo, pur essendo un fatto individuale, assume una dimensione sociale perché avviene tramite lo scambio e il commento

⁶⁰ Ivi, p. 33.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Ivi, p. 49.

collettivo delle immagini sulle riviste. La digressione sulla pornografia è introdotta dalla descrizione del disagio che Benassa prova nei confronti dei propri compagni: il protagonista, infatti, trascorre spesso le notti scrivendo comunicati stampa sindacali che, salvo questioni pecuniarie, nessuno legge, al contrario delle suddette riviste. È nuovamente registrato il cambiamento culturale della classe operaia, denunciato ma rappresentato in chiave comica, che ha abbandonato la propria coscienza di classe in favore dell'individualismo. Simile procedimento è utilizzato poco più avanti, descrivendo la pratica comune degli operai del turno notturno di mantenere un secondo lavoro: Benassa giustifica «quelli che avevano ancora la casa da pagare», ma non quelli «a cui serviva solo per spendere e sprecare come i ricchi»;⁶³ l'assunzione di uno stile di vita borghese da parte dei nuovi operai è simboleggiato anche dalle automobili che possiedono («Manco sotto la Confindustria, ci stanno parcheggiate 'ste vetture»);⁶⁴ il narratore però – e qui si nota il distacco critico fra narratore e protagonista – non è intransigente come Benassa («Ma non è vero che sia poi così brutto. Spendere e sprecare, mica il lavoro»);⁶⁵ Il ribaltamento in prospettiva comica è dato in questo caso dal lungo e fitto elenco – circa tre pagine e mezza – dei secondi lavori, alcuni realistici e altri più surreali, svolti dai colleghi.⁶⁶ Il turno di notte è anche occasione per accennare al problema della sicurezza e degli incidenti sul lavoro: è infatti raccontato l'episodio di un collega che, a causa di un colpo di sonno, si è per poco salvato dall'essere «bobinato insieme al cavo».⁶⁷ La digressione si conclude con uno dei luoghi del romanzo più riusciti dal punto di vista comico, cioè la descrizione del sogno ricorrente di Benassa, che serve a sdrammatizzare il sentimento di angoscia del protagonista: egli vede infatti comparire Cesare – che odiava il turno di notte e lo continua ad ammonire – illuminato, in tuta da lavoro e con le sembianze di Dio/Marx, circondato da quattro figure («Come i quattro evangelisti»)⁶⁸ che sono Che Guevara, Piero Angela, Yuri Gagarin e Papa Luciani; il sogno, nel corso della vicenda, torna a più riprese arricchendosi di dettagli, come i titoli dei libri che i quattro tengono in mano (rispettivamente: *Il dottor Zivago*, *L'uomo e la marionetta*, i *Viaggi di Gulliver* e le *Rime* di Angiolieri). Questa amalgama di sacro e profano, politica contemporanea, cultura di massa e cultura alta è l'esempio più emblematico di estetica postmoderna all'interno del romanzo, il quale è costellato, oltre al passo in questione, da numerose citazioni dello stesso tipo.

⁶³ Ivi, p. 57.

⁶⁴ Ivi, p. 58.

⁶⁵ Ivi, p. 57.

⁶⁶ Ivi, pp. 53-56.

⁶⁷ Ivi, p. 57.

⁶⁸ Ivi, pp. 59-60.

5. NEI DINTORNI DI *MAMMUT*

Le digressioni di *Mammut* devono infine essere confrontate con due delle opere successive di Pennacchi, collegate sia per tema che per caratteristiche a questa parte, pseudonovellistica e proto-romanzesca, del romanzo d'esordio. Più in generale, la fascinazione per la meccanica e la nostalgia nei confronti del lavoro manuale opposta all'automatizzazione del mondo contemporaneo è presente, certo in misure diverse, pressoché in ogni opera di Pennacchi.

La prima è *Shaw 150. Storie di fabbrica e dintorni* (2006), una raccolta di racconti che, come si evince anche solo dal titolo, ha una forte continuità con *Mammut*; i singoli testi sono pubblicati in diverse riviste fra 1994 e 2005, ma solo sette su ventidue appartengono al mondo operaistico:⁶⁹ sono infatti presenti anche storie di generica ambientazione pontina, comunque utili se messe in relazione con altre opere di Pennacchi.⁷⁰ Come si apprende dalla *Nota al testo*, il «primo grosso nucleo di scrittura di questi racconti risale all'inverno 1986-1987»:⁷¹ è cioè contemporaneo alla prima stesura di *Mammut*. È noto, sempre grazie alle già citate parole dell'autore, che negli anni precedenti alla pubblicazione del romanzo, il 1994, Pennacchi ha lavorato di sottrazione per arrivare alla versione definitiva. La pubblicazione in rivista dei racconti inizia esattamente dopo l'uscita del romanzo. Oltre alla coincidenza delle date, la condivisione dell'ambiente (la Fulgorcavi, che riottiene il suo nome vero) e dei personaggi (Cesare, Massimo, Benassa ricorrono numerose volte), così come lo stesso tipo di narratore e i rimandi auto-intertestuali più o meno diretti – «ci toccò di assalire la Centrale nucleare (ma questa [storia] sta in *Mammut*)»⁷² –, fanno perlomeno ipotizzare che il materiale narrativo usato nei racconti di *Shaw 150* possa essere lo «scarto di produzione» del romanzo. Scarto, certo, non inteso qualitativamente. Il continuo tornare sullo stesso tema del romanzo nei singoli racconti offre inoltre un'interessante prospettiva sull'auto-ricezione continua e sull'evoluzione del pensiero di Pennacchi nel periodo intermedio fra la prima pubblicazione di *Mammut* e l'*Introduzione* del 2010. Ricorrente nei racconti operaistici di questa raccolta è infine la figura di Generoso Tramont, «colosso friulano»,⁷³ la quale può tranquillamente essere affiancata a quelle di Cesare e Massimo.

La seconda è invece *Palude*,⁷⁴ il secondo romanzo di Pennacchi, pubblicato nel 1995; l'opera si inserisce in piena continuità con l'universo del primo romanzo, riprendendone e ampliandone talvolta i temi. Il protagonista del romanzo, Bonfiglio “Mario” Ferrari

⁶⁹ *Il paraurti; Tùmparos; La Centrale del latte; Mescole gomma; Il Presidente; Le Quattro Strade; Il caporeparto.*

⁷⁰ Si pensi a semplice titolo esemplificativo al confronto che è necessario fare fra il racconto *Marco e Canale Mussolini. Parte seconda.*

⁷¹ Ivi, pp. 185-186.

⁷² Ivi, p. 35.

⁷³ Ivi, p. 52.

⁷⁴ ID., *Palude. Storia d'amore, di spettri e di trapianti*, Donzelli, Roma 1995.

detto appunto “Palude” – il quale compare già nei ringraziamenti di *Mammut*⁷⁵ –, è infatti un operaio della Fulgorcavi, attraverso la cui vicenda vengono raccontate le origini mitiche dell’Agro Pontino bonificato. Pur confrontandosi con questioni finzionali differenti – a partire dal protagonista che è una persona esistente, fino al recupero dei nomi veri della Fulgorcavi e di Aldo Dapelo – nella struttura il testo replica, amplificandolo fino a conferire dignità di romanzo alla narrazione, il modello delle digressioni di *Mammut*.

BIBLIOGRAFIA

- STEFANO ADAMO, TIZIANO TORACCA (a cura di), *Letteratura e Economia nell’Italia degli anni Duemila*, «Narrativa», n.s., XLII, 2020.
- ROBERTO BRUNO, *Breve storia del sindacato in Italia. Lavoro, conflitto ed emancipazione*, prefazione di Piero Bevilacqua, Ediesse, Roma 2011.
- MARCO SANTAGATA, *L’incolto colto narratore di Pennacchi*, in RINO CAPUTO (a cura di), *Lungo Canale Mussolini. Antonio Pennacchi e la sua opera*, Atti del Convegno di studi, Latina, 5-6 ottobre 2018, Mondadori, Milano 2021, pp. 13-32.
- RICCARDO CASTELLANA (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Carocci, Roma 2021.
- SILVIA CONTARINI (a cura di), *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell’economia e del lavoro nell’Italia degli anni 2000*, «Narrativa», XXXI-XXXII, 2010.
- RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.
- FILIPPO GOBBO, MARA SANTI, TIZIANO TORACCA, *La rappresentazione del lavoro nelle raccolte di racconti dagli anni Ottanta a oggi*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XV, 2020, pp. 1-10.
- ANTONIO PENNACCHI, *Mammut*, Donzelli, Roma 1994.
- ID., *Palude. Storia d’amore, di spettri e di trapianti*, Donzelli, Roma 1995.
- ID., *Mammut*, Mondadori, Milano 2011.
- ID., *Storia di Karel*, Bompiani, Milano 2013.
- ID., *Canale Mussolini. Parte prima*, Mondadori, Milano 2022.
- ID., *Canale Mussolini. Parte seconda*, Mondadori, Milano, 2022.
- ID., *Shaw 150. Storie di fabbrica e dintorni*, Mondadori, Milano 2022.
- CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, UTET, Torino 2012.
- TIZIANO TORACCA, *Il racconto del lavoro nella letteratura italiana contemporanea: a partire da “Addio. Il romanzo della fine del lavoro” (2016) di Angelo Ferracuti*, in STEFANO ADAMO, TIZIANO TORACCA (a cura di), *Il lavoro della letteratura. Forme, temi, metafore di un conflitto occultato e di un’emancipazione a venire*, «L’Ospite ingrato online», III-IV, gennaio-dicembre 2018, pp. 177-193.
- TIZIANO TORACCA, EMANUELE ZINATO, *Letteratura e lavoro: Introduzione*, «allegoria», 82, luglio-dicembre 2020, pp. 7-16.

⁷⁵ ID., *Mammut*, cit., p. 6.

ADRIANA VIGNAZIA, *La classe operaia è andata in paradiso? Letteratura e industria oggi*, in ILONA FRIED (a cura di), *Cultura e costruzione del culturale. Fabbriche dei pensieri in Italia nel Novecento e verso il terzo Millennio*, «Italogramma», 8, 2014, pp. 115-142.

SITOGRAFIA

GIORGIO AGOSTINI, *C'era una volta la Fulgorcavi*, «Lepini Magazine», 28 settembre 2022 <www.lepinimagazine.it/rubriche/post_industriale/cera-una-volta-la-fulgorcavi/> (u.c. 14.04.2024).

MIMMO MAZZA, *Chiudere il siderurgico o bonificare le aree? Duello tra gli scrittori Desiati e Pennacchi*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 16 agosto 2012 <www.lagazzettadelmezzogiorno.it/news/notizie-nascoste/387394/chiudere-il-siderurgico-o-bonificare-le-aree-duello-tra-gli-scrittori-desiati-e-pennacchi.html> (u.c. 14.04.2024).

ANTONIO PENNACCHI, *Morto il patron della Fulgorcavi. Pennacchi: onore ad Aldo Dapelo*, «Latina Oggi», 12 febbraio 2021 <www.latinaoggi.eu/news/attualita/135780/morto-il-patron-della-fulgorcavi-pennacchi-onore-ad-aldo-dapelo> (u.c. 14.04.2024).



Share alike 4.0 International License

DA *FREAKY STILEY* A *JACK FRUSCIANTE*:
LE PRIME PROVE NARRATIVE DI ENRICO BRIZZI

Simone De Lorenzi

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-3641-0726>

ABSTRACT IT

Il lavoro prende in esame il romanzo d'esordio di Enrico Brizzi *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1994) evidenziando le connessioni con tre antecedenti narrativi con cui intrattiene legami: un breve testo senza titolo uscito nel 1993; il racconto *Mio cugino Jerry è arrivato a metà settembre* (1994); il racconto *Freaky Stiley* (1994). Il confronto tra questi testi – composti nel medesimo arco cronologico – mostra i tratti comuni con il primo libro e le differenze di contenuto, stile e lingua, con particolare riguardo alle citazioni in ottica intertestuale.

PAROLE CHIAVE

Enrico Brizzi; *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*; Intertestualità; Romanzo generazionale; Esordi narrativi.

TITLE

From *Freaky Stiley* to *Jack Frusciante*: Enrico Brizzi's first Endeavours in Fiction

ABSTRACT ENG

The work examines Enrico Brizzi's debut novel *Jack Frusciante has left the band* (1994), highlighting its connections with three narrative antecedents with which it has links: a short untitled text published in 1993; the short story *Mio cugino Jerry è arrivato a metà settembre* (1994); the short story *Freaky Stiley* (1994). The comparison between these texts – composed in the same chronological period – shows the common features with the first book and the differences in content, style and language, with particular regard to intertextual quotations.

KEYWORDS

Enrico Brizzi; *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*; Intertextuality; Generational Novel; Narrative Debuts.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Simone De Lorenzi si è laureato in Lettere all'Università Statale di Milano con una tesi dal titolo *Dall'archivio magnetico di uno "skazzato tardoadolescente". Su "Jack Frusciante è uscito dal gruppo" di Enrico Brizzi*, e in Italianistica presso l'Università di Bologna, con una tesi dal titolo *Poesia del miracolo economico. Sereni e Giudici tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta*. Collabora all'associazione Lo Spazio Letterario, per la quale cura la rivista «Almanacco»; altri contributi critici sono apparsi su «Medium Poesia» e «Aratea Cultura».

A soli diciannove anni, Enrico Brizzi si afferma sulla scena letteraria con il suo primo romanzo *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (Transeuropa 1994).¹ Da allora il libro, che nel frattempo ha contato ventitré edizioni italiane differenti e traduzioni estere in ventiquattro Paesi, ha ricevuto molta attenzione da parte della critica, militante e accademica, riguardo ai suoi risvolti stilistici, linguistici, editoriali e perfino sociologici. Nei lavori dedicati al fortunato esordio brizziano, che può contare su una vasta bibliografia critica, a dispetto di quanto accade per la successiva – pur ricca – produzione, è mancato però un adeguato studio degli antecedenti narrativi di questa opera.

Nello specifico si possono individuare tre scritti, pubblicati in antologie, precedenti a *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, tutti partecipanti a concorsi letterari e legati in qualche modo alla produzione successiva dello scrittore bolognese: un breve testo senza titolo, sotto forma di lettera, uscito nel 1993; il racconto *Mio cugino Jerry è arrivato a metà settembre*, pubblicato nel 1994; il racconto *Freaky Stiley*, apparso sempre nello stesso anno.

Il confronto di questi testi con *Jack Frusciante* può essere utile nell'individuare i tratti comuni tra il romanzo d'esordio e le sue prime prove narrative; l'analisi, inoltre, acquista ancora più valore se si considera che i loro periodi di composizione si sovrappongono e che la redazione è dunque avvenuta di pari passo: pur essendo stato pubblicato successivamente, infatti, *Jack Frusciante* era in lavorazione fin dal 1992.

1. *ADELAIDE...*

Il primo testo pubblicato da Enrico Brizzi compare in *Il cielo in una stanza*,² un'antologia di *Lettere d'amore e d'amicizia* (come recita il sottotitolo), ed è lo scritto vincitore per la "Sezione Scuole Medie Superiori". Consiste in tre paginette che, in forma epistolare, l'autore dedica a una certa Adelaide, partita per l'America e ormai lontana. La sovrapposizione con il personaggio di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* è inequivocabile ed è aiutata dal fatto che Adelaide è l'unico nome che nel romanzo viene trasposto dall'esperienza reale – va infatti ricordato che le vicende raccontate sono autobiografiche – senza subire mutamenti.

Dunque, se si prendono per veritieri i dati cronologici contenuti nel romanzo³ e si fa interagire la dimensione fittizia con quella reale, il contenuto di questo testo – uscito

¹ D'ora in avanti JF.

² ENRICO BRIZZI, *Adelaide...*, in CESARE BACCETTI *et al.*, *Il cielo in una stanza. Lettere d'amore e d'amicizia*, Ibiskos, Empoli 1993, pp. 45-47 (d'ora in avanti AD). Il testo, senza titolo, all'interno dell'indice del volume è indicato mediante la ripresa dell'incipit.

³ Dai riferimenti temporali disseminati in *Jack Frusciante* si può ricostruire la sua cronologia interna: il primo capitolo si apre «in settembre all'inizio della seconda liceo» (JF, p. 10) e mediante i riferimenti alle vicende storiche – le elezioni italiane, l'abbandono dei Red Hot Chili Peppers da parte di John Frusciante, l'omicidio di Giovanni Falcone, la finale degli Europei di calcio – è possibile situare la vicenda nell'anno scolastico 1991-1992; la voce narrante che apre il romanzo parla a posteriori, dal febbraio 1993.

prima di Jack Frusciante è uscito dal gruppo – è in realtà un documento delle vicende successive a quelle narrate nel romanzo:

Adelaide,
un rock veloce, subito dopo essersi bagnati la fronte e la nuca nel bagno dei maschi, un po' annebbiati dalla birra. Ciao.
Vorrei chiederti come stai, vorrei sapere che maglietta senti sulla pelle, che cosa ti canta la radio, che poster ti sorride sornione davanti agli occhi, ma non so che senso abbia, ormai. Da quando sei in America, da quando ci siamo salutati nell'alba più cinematografica della mia vita, è come se tu fossi in una dimensione diversa [...]. (AD, p. 45)

Lo sfondo adolescenziale comune ai due testi è ribadito fin dall'apertura, che presenta il sentimentalismo come chiave di lettura prevalente: è una delle due anime che sarà poi in *Jack Frusciante* insieme allo spirito anarco-ribelle (qua simboleggiato dal «rock» e dalla «birra»). La scena dell'addio tra i due, incorniciata dall'«alba cinematografica», sarà ripresa nell'«alba tipicamente hollywoodiana» (JF, p. 155) delle pagine finali di *Jack Frusciante*. Ritorna anche – o meglio, viene anticipata – la «confezione di stelle adesive fluorescenti» (JF, p. 79) che i due attaccano in camera di Aidi:

Ciò nonostante tu mi hai detto che se stessi con Francesca sentiresti un po' di – si chiama così – gelosia. Beh, se penso a te che baci qualcun altro sotto le nostre stelle fosforescenti, la sento anch'io. (AD, p. 46)

Francesca è presumibilmente «Francesca di prima C [...]

 una tipa carina della scuola» (JF, p. 14) con la quale il vecchio Alex aveva avuto una breve relazione, nonché la migliore amica di Adelaide:

Non sto insieme a nessuna, ed esco con tutte. Anche con Francesca. L'avevamo fatto cento volte, quel discorso di Enrico-ragazze e Aidi-ragazzi: ricordo di averti detto, prima che tu partissi, che se ti fossi messa con qualcuno mi sarei sentito preso in giro. Era tremendo. (AD, p. 46)

Dato il valore autobiografico del testo – dove non mancano, inoltre, riferimenti topografici precisi alla città di Bologna (via Marsala, i Giardini Margherita) –, questi dettagli assicurano la veridicità delle vicende raccontate nel romanzo.

È possibile dunque ritrovare i medesimi stimoli dell'esperienza vissuta narrati e declinati in maniera diversa. Ad esempio il tema della vicinanza nel cammino dei due protagonisti è esplicitata in questo testo («[...] avevi ragione quando dicevi che noi due avremmo dovuto fare un gran pezzo di strada, ognuno per conto proprio, ma contemporaneamente restando compagni di viaggio», AD, p. 46), mentre viene condensata in *Jack Frusciante* («Compagni di strada, allora», JF, p. 155). Oppure, su un piano sia contenuti-

stico che stilistico, le osservazioni ironiche e mordaci in funzione contestatoria: il quadretto macchiettistico del «serio professionista soddisfatto con villetta in campagna» (AD, p. 47) ricorda «l'eventuale me stesso calvo e sovrappeso, cinquantenne soddisfatto, che apre la porta del garage col comando a distanza e dentro c'ha una bella macchina» (JF, p. 37).

Grande importanza riveste anche il meccanismo di citazionismo musicale («[...] per il mio compleanno Andrea mi ha regalato "Zen Arcade" degli Hüsker Dü», AD, p. 45; «[...] qualcuno che canta canzoni di Guccini», AD, p. 47) e letterario: fin dalla prima prova Brizzi, «sdraiato sul letto a guardare il soffitto, in quello che Tondelli inquadrò come l'atteggiamento caratteristico dello scrittore under 25» (AD, p. 45) omaggia l'ascendenza tondelliana della sua scrittura (la dedica in apertura a *Jack Frusciante* è «Per Andrea P. e per T. che hanno disegnato e scritto», JF, p. 7, dove «T.» sta appunto per Pier Vittorio Tondelli, mentre «Andrea P.» è il fumettista Andrea Pazienza).

Il testo, infine, è anche una testimonianza sul percorso di scrittura e sulle scelte stilistiche che hanno portato al romanzo. Una prima redazione di *Jack Frusciante* vedeva infatti il protagonista chiamarsi Enrico ed era narrato al presente, interamente in prima persona, esattamente come questo testo: solo successivamente l'autore verrà incarnato dal vecchio Alex e la narrazione passerà ad essere in terza persona (ma la prima persona sopravvivrà nei frammenti pseudo-diaristici intitolati «*Dall'archivio magnetico del signor Alex D.*»).

2. MIO CUGINO JERRY È ARRIVATO A METÀ SETTEMBRE

Il secondo testo da prendere in esame è la prima vera prova edita di lungo respiro: si intitola *Mio cugino Jerry è arrivato a metà settembre*⁴ e viene pubblicato all'interno dell'antologia *Iceberg*, tra le segnalazioni di un concorso indetto dalla rivista «Società di pensieri» presieduto – per la sezione di prosa – da Marcello Fois.

Il racconto, narrato in prima persona, è ambientato sempre a Bologna e presenta la vita del protagonista e di suo cugino Gerardo, detto Jerry, durante i primi anni di università; la loro vita trascorre tra feste alcoliche, serate con gli amici e avventure con le ragazze. Il protagonista, che rimane senza nome, è un ragazzo che legge «De Carlo ascoltando punk inglese remixato» (MC, p. 68), sfrontato e refrattario al «sistema». Alcuni atteggiamenti lo accomunano al vecchio Alex («[...] ascolto tutti i miei dischi, e leggo anche Tondelli e Andrea De Carlo che diventano i miei scrittori italiani preferiti», JF, p. 146) e nel confronto tra i due protagonisti si ritrovano simili visioni del mondo: ad esempio il disprezzo verso determinate figure «allineate» come «Franco, che è quel

⁴ ENRICO BRIZZI, *Mio cugino Jerry è arrivato a metà settembre*, in VENCESLAO CEMBALO *et al.*, *Iceberg. Giovani artisti a Bologna*, suppl. di «Società di pensieri», 8, marzo 1994, pp. 53-71 (d'ora in avanti MC).

budrone del suo fidanzato torinese, occhialuto laureato in legge, ciellino dichiarato» (MC, p. 54). La carica di ribellione è messa però in atto con maggiore determinazione e violenza rispetto a *Jack Frusciante*:

Odio tutte le forme di controllo, i partiti, i sindacati, la scuola, la chiesa e soprattutto la cultura, telaio trappola vischiosissimo di convenzioni e abitudini capaci di spegnere ogni lampo di vitalità. (MC, p. 68)

Se qui l'odio e il risentimento sono totali, nel romanzo invece la carica dinamitarda è espressa più a parole che con i fatti e la concezione del mondo non è nichilista fino in fondo. Per fare un confronto con l'esempio citato, verso la dimensione di fede Alex nutre un certo rispetto e anche se disdegna l'istituzione religiosa va a messa e si confessa; sul lato politico si sente anarchico ma dichiara la sua intenzione di votare per «una determinata lista di sinistra [...]», perché va bene essere anarchici, ma quando ti trovi davanti la scheda con stampati sopra lo scudo crociato e il garofano non ci vedi più [...]» (JF, p. 95); percepisce la cultura come opprimente solamente quando identificata con quella tradizionale, mentre dà un grosso peso al proprio bagaglio letterario, musicale e cinematografico, per quanto (o proprio perché) alternativo. Insomma, il vecchio Alex è una figura più malleabile, più incline al compromesso, meno ribelle di quanto dichiara – Vittorio Spinazzola lo descrive come «un fiore di bravo ragazzo»⁵ – e anche più verosimile, dalla quale prende forma un personaggio meno romanzato e più problematizzante.

In effetti i macrotemi e le linee principali di *Mio cugino Jerry è arrivato a metà settembre* – specialmente per quanto riguarda gli aspetti più sfacciati e crudi, oltre alla scena della rapina al ristorante cinese nella parte finale del racconto – non proseguiranno in *Jack Frusciante*, ma saranno recuperati solamente in un momento successivo all'interno del secondo romanzo *Bastogne* (Baldini & Castoldi 1996), dove le vicende verranno sviluppate ponendo un accento sugli elementi di violenza. A causa di tale operazione, peraltro, Brizzi sarà ritenuto un esponente dei cosiddetti Cannibali, che negli stessi anni daranno vita al fortunato “movimento pulp”; ma si tratta di un malinteso dovuto a una scomoda coincidenza cronologica: come ha già fatto notare Stefano Izzo, la collocazione temporale di questo racconto, che contiene il nucleo primigenio di *Bastogne*, «dimostra in maniera inconfutabile l'indipendenza dell'autore da qualunque moda o strategia di gruppo».⁶

Ad ogni modo si possono trovare delle ricorrenze tematiche e stilistiche tra *Mio cugino Jerry è arrivato a metà settembre* e *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*. Ad esempio, nell'amore per una certa Martina, che descrive in maniera simile a quanto farà per Adelaide, si intuiscono i segnali di un'attenzione verso il sentimentale:

⁵ VITTORIO SPINAZZOLA, *L'amore fuori dal gruppo di Enrico Brizzi*, in ID., *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, il Saggiatore, Milano 2012, p. 107.

⁶ STEFANO IZZO, *Enrico Brizzi*, Cadmo, Fiesole 2006, p. 36.

Per capire, fate conto che da un lato ci sia lei, e dall'altro tutte le altre ragazze. Un pianeta diverso, una persona per cui avrei veramente scalato l'Everest in pattini a rotelle. Tutto di lei mi galleggia dentro, e a volte si condensa un ricordo particolare: un suo primo piano, un certo appuntamento ai giardini – raffreddandosi nel petto. Mmmh. (MC, p. 58)

È significativa inoltre la comunanza di alcuni concetti ricorrenti anche nel romanzo: oltre all'onnipresenza della Vespa, l'universo di *Jack Frusciante* è popolato da prodotti della moda contemporanea – le scarpe Doctor Marten's, le polo Fred Perry e Ralph Lauren – e dal fascino di figure come Durruti, De Niro e Girardengo; ricorrono poi termini particolari come «ravanabilissima» (MC, pp. 57, 69), «cabale» (MC, p. 60) e «caravaggione» (MC, p. 67) che saranno impiegati anche in seguito.

Tra gli stilemi, il punto di maggiore originalità è raggiunto da tratti tipici del linguaggio giovanile: tra questi si trovano espressioni (per citarne solo alcune: «ne ha sempre voluto a strapacchi», MC, p. 54; «schiodare a pieni giri», MC, p. 55; «mangiare a straccipanza», MC, p. 61), neoformazioni come «imbragarsi» per “fare sesso” (MC, p. 54), scorciamenti («matura» per “maturità”, MC, p. 54; «caramba» e «carabani» per “carabinieri”, MC, pp. 55, 71; «pulotti» per “poliziotti”, MC, p. 55), sottintesi («urbani» sottintende “vigili”, MC, p. 55), l'uso di «tipo» (MC, pp. 54, 55, 60, 61, 69, 70), disfemismi vari, pseudo-arcaismi («dugentoventicinque», MC, p. 57) ed espressioni pompose usate in maniera ironica, localismi (il bolognese «regis», MC, p. 59, che significa “ragazzi” ed è un'alternativa al più frequente “regaz”; «bresco» per “ubriaco”, MC, p. 66), stranierismi dal francese e dall'inglese e l'uso del cosiddetto “kappa politico” a scopo ludico-espressivo («Kapodanno», MC, p. 70). Inoltre fa uso di frasi interrotte («chiederle cosa pensa di prima di addormentarsi o se crede in dio o.», MC, p. 60) e frasi nominali («E così.», MC, p. 63); infine si possono notare l'occasionale assenza di punteggiatura e l'uso del discorso diretto senza punteggiatura a segnalarlo.

Anche qua hanno grande importanza i riferimenti musicali che formano le «mitologie punk ska rock» (MC, p. 55), «grunge» (MC, p. 57) e «reggae» (MC, p. 58) che nutrono il mondo di musica alternativa vissuto dal protagonista: sono menzionati gli artisti Elmer Food Beat, Jimi Hendrix, Rolling Stones, Depeche Mode, Üstmamò, Bérurier Noir, Atomic Arc, Madness, Mano Negra, Jello Biafra, Sex Pistols e Jethro Tull, oltre ai misconosciuti⁷ – forse fittizi? – Steadybeaters; gli album *Kick Out the Jams* degli MC5 e *Quadrophenia* degli Who (ma più precisamente il riferimento è all'omonimo film che ne è stato tratto); le canzoni *Twisting by the Pool* dei Dire Straits, *Lullaby* dei Cure e *Anarchy in the UK* dei Sex Pistols; inoltre, come farà anche il narratore di *Jack Frusciante*, cita testi di brani: da *Il battito animale* di Raf, *Ci vuole un fisico bestiale* (storpiato in «Ci vuole un

⁷ Non sarebbe un caso isolato, dal momento che in *Jack Frusciante* Brizzi ha menzionato «gli Orange, che sono un gruppo bolognese che ha suonato solo in cantina» (ENRICO BRIZZI, *Il mondo secondo Frusciante Jack*, a cura di Cristina Gasparini, Transeuropa, Ancona 1999, p. 53).

fisico speciale», MC, p. 56) e *Mare mare* di Luca Carboni, *Cose della vita* di Eros Ramazzotti, *Essere donna oggi* degli Elio e le Storie Tese e *Pretty Vacant* dei Sex Pistols.

3. *FREAKY STILEY*

L'antecedente narrativo che più degli altri presenta affinità con l'esordio brizziano è il racconto *Freaky Stiley*,⁸ vincitore di un concorso indetto dal mensile «King» e pubblicato, insieme agli altri scritti premiati, all'interno dell'antologia *My Generation*, che rivela già dal titolo la volontà di indagare le diverse sfaccettature dell'adolescenza, con lo scopo di ottenere uno spaccato giovanile di quegli anni.

Freaky Stiley è utile nel risalire alla genesi di determinati movimenti all'interno dell'opera prima brizziana. Nelle note biografiche relative agli autori dei racconti si segnala che Brizzi «sta per pubblicare il suo primo libro dal titolo *Jack frusciante* [sic] è uscito dal gruppo».⁹ Come per il racconto precedente, i punti di contatto di *Jack Frusciante* è uscito dal gruppo con *Freaky Stiley* e le scelte divergenti tra i due testi toccano diversi piani: contenutistico, stilistico e linguistico.

Seppure i temi siano evidentemente mutuati dall'esperienza personale, la vicenda di *Freaky Stiley* non è autobiografica, come esplicitamente dichiarato invece per *Jack Frusciante*: il protagonista, che anche qua rimane senza nome, ha i genitori separati e vive con la madre e una sorella, possiede una macchina e si trova alla vigilia dell'esame di maturità, già proiettato all'università (anche se dichiara: «Molti lati della mia vita sono troppo teenageriali perché io possa sopravvivere senza eliminarli», FS, p. 91), mentre Alex vive con i genitori e un fratello, gira in bicicletta e frequenta il penultimo anno di liceo. L'ambientazione rimane sempre Bologna, che però non assume connotati positivi eccetto un caso che ricorda un passaggio di *Jack Frusciante*:

Tutto è meravigliosamente azzurro e bianco e rosso, e basta girare per le vie del centro, le stradine medievali del mercato, i vicoli del ghetto, per essere puliti e felici. (FS, p. 98).

Le piaceva Bologna, le piacevano le stradine del ghetto, verso l'università, verso il conservatorio e il teatro, le stesse stradine che il vecchio Alex amava. (JF, p. 20).

⁸ ENRICO BRIZZI, *Freaky Stiley*, in SERGIO BEDUCCI *et al.*, *My Generation. L'amicizia, la politica, il sesso, la noia, la notte, la droga, la scuola: 19 giovani esordienti raccontano la loro generazione*, Nuova Eri, Torino 1994, pp. 90-102 (d'ora in avanti FS). Tra gli altri racconti presenti nell'antologia, *Freaky Stiley* presenta diversi tratti in comune con *My (de)generation* di Andrea Melas; oltre a consonanze tematiche e stilistiche, è curioso trovare la battuta «Ma come si permette di uscire dal gruppo?» (SERGIO BEDUCCI *et al.*, *My Generation*, cit., p. 20), concetto alla base di *Jack Frusciante* che non compare esplicitamente in *Freaky Stiley*, ma già entrato nel romanzo all'altezza della pubblicazione dell'antologia (cfr. la nota biografica citata più avanti nel testo, che esplicita il titolo del libro in corso di pubblicazione).

⁹ SERGIO BEDUCCI *et al.*, *My Generation*, cit., p. 248.

La struttura del racconto non ha una trama definita e segue lo stesso schema di *Mio cugino Jerry è arrivato a metà settembre*: è l'esposizione di determinate abitudini (le serate, la scuola, la vita sentimentale) e del sistema di pensieri alla base dell'universo del protagonista, il quale si regge su schemi mentali assimilabili a quelli del vecchio Alex:

La società fa di tutto per sviarmi, circondandomi di stereotipi negativissimi [...] Non resisto un secondo di più a fare il pupazzo del diciottenne qualunque (FS, p. 91)

Entrambi hanno in odio la società omologante e ipocrita, incarnata dal sistema scolastico («Probabilmente cambierà qualcosa, quando uscirò da questo liceo decisamente troppo buio per i miei gusti, quando non avrò più bisogno di giustificare le mie assenze, i miei ritardi, le mie distrazioni [...]», FS, p. 90), religioso (le «bande di ciellini che spadroneggiano con le feste per conoscersi meglio e gli incontri-preghiera», FS, p. 90; i «compagni lessi ciellini», FS, p. 97), politico (la «Classe politica perfettamente intoccabile», FS, p. 92) e televisivo (i «fallaci massmedia», FS, p. 92); in generale, dal mondo degli adulti («Agli adulti noi non suscitiamo né pena, né schifo, né simpatia, né altro. Forse forse un briciolo di paura, ma di base se ne strasbattono, di noi», FS, p. 93).

Il retroterra a cui è riconducibile questa spinta contestatoria è rappresentato dagli amici «fedelissimi vespisti di sinistra anarcosindacalisti»¹⁰ (FS, p. 94):

Il pomeriggio vado in centro, tipo in qualche libreria, e compro fumetti – che leggo; romanzi – che comincio a leggere e abbandono esasperato poco prima della fine; infine stupendi libelli divulgatori sul messaggio rivoluzionario dei Provos e sull'iniziativa di assumere tutti quanti il nome Klaos Oldenburg per abbattere il concetto borghese di identità. (FS, p. 93)

In entrambi i testi si riscontra l'ambiguità di un soggetto che si professa anarchico ma resta invischiato nei meccanismi della società postmoderna. Negli anni Novanta – periodo simboleggiato anche qui dall'iconica Vespa Special – continua il boom dei consumi che aveva preso piede negli anni precedenti, a cominciare dalla moda:

I vestiti neanche [mancano]: adesso tirano le clark's, i chukka boots della vans, suola di gomma e rivestimento in pelle scamosciata alta alla caviglia, le camicie patchwork e le polo Fred Perry. (FS, p. 95)

Il frequente impiego di marchionimi denota la forte consapevolezza del protagonista in materia. Anche la stessa musica, per quanto elemento di diversità e identità alternativa,

¹⁰ Accanto a questa espressione torna nuovamente la «colonna Durruti» (FS, p. 94) già presente in MC, p. 53. Il fascino per la colonna Buenaventura Durruti, formazione militare anarchica che combatté contro la dittatura di Francisco Franco in Spagna, è ribadito in ENRICO BRIZZI, *Il mondo secondo Frusciante Jack*, cit., pp. 12-14.

viene usufruita seguendo le nuove logiche del consumo di massa, ad esempio sul canale televisivo *Videomusic*, oltre che nello stereo o sotto forma di CD e bootleg.

Per scampare alla monotonia e allo squallore, i giovani di questo universo narrativo ricorrono al fumo, alla droga – alla quale si riferiscono usando un lessico specifico: «mariola» (FS, p. 92) per “marijuana”, «marocco» (FS, p. 92) per “fumo”, «m’intrippo» (FS, p. 94) per “mi faccio di LSD”; l’eufemismo ironico «calumet della pace» (FS, p. 101) per “canna” – e all’alcool (già nella prima pagina si trova la «sangria ad alta concentrazione di wodka»,¹¹ FS, p. 90).

Ma ci sono anche inaspettate vie alternative di scampo, come quelle suggerite dal buddhismo e dallo zen:

Forse sono riuscito a girare gli occhi dentro di me, come dicono i monaci buddhisti, e sono uscito dall’eterna ruota dell’ansia, della vita merdosa passata correndo dietro varie cazzate e persa in credenze stupide. (FS, p. 102)

Una simile intuizione era già presente in *Mio cugino Jerry è arrivato a metà settembre* («Forse lo zen è l’unica via», MC, p. 61) e questa concezione ritorna anche nel romanzo, riferita ad Aidi e Martino:

lei era rimasta tutto il tempo a leggere un libro sul buddhismo. Mentre passeggiavano per il centro sotto un sole all’anidride carbonica, Aidi gli aveva spiegato come a volte i novizi zen impiegassero anni e anni per trovare la risposta a un solo koan. (JF, p. 80)

Poi abbiamo parlato dei koan, dei monaci buddhisti, dell’America, dei Pogues, di cosa faremo l’ultima sera, della gelosia e della lontananza. (JF, p. 153)

Il gruppo è tutta la merda che ci danno da mangiare, giusto. Ecco, io credo che se ne esca o essendo intelligentissimi, spiritualmente liberi come i monaci buddhisti o i grandi filosofi, e allora ci si innalza; oppure prendendo il sacco a pelo e andando a vivere alla stazione o nei campi nomadi, e allora ci si abbassa. (JF, p. 99)

Alcuni stimoli alla base della lettera d’addio di Martino sembrano essersi formati già a questa altezza, dove è forte quell’elemento di opposizione alla società omologante che sarà tema cardine del romanzo e in particolare della concezione di “uscire dal gruppo”:

Fede dice che noi, pur apparendo ribelli e marginali e un po’ pericolosi rispetto ai nostri compagni lessi ciellini, in realtà siamo molto più nel sistema di loro, perché

¹¹ La vodka si ritroverà anche in *Jack Frusciante*: «wodka glaciale più Abbracci del Mulino Bianco» (JF, p. 55). Nelle edizioni successive alla prima interverranno modifiche minime a livello di scelte ortografiche e stilistiche (specialmente sulle maiuscole e minuscole) che trasformeranno questa frase in «vodka glaciale più abbracci del mulino bianco» (cfr., ad es., ENRICO BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Mondadori, Milano 1996, p. 72); anche in *Mio cugino Jerry è arrivato a metà settembre* si trova la prima grafia: «la bottiglia di wodka» (MC, p. 69).

le nostre inquietudini e la nostra rabbia sono strumentalizzate. Dalla società che ci vende dischi incazzati, pastiglie da sogno e vespe special modificate, facendoci così credere di essere al limite, di essere incredibilmente anarchici e indipendenti; senonché questa stessa società è pronta a sbatterci nella galera vera & propria – quella con le sbarre – non appena facciamo una cazzata un po' troppo grossa, o nell'altra – quella dello sposarsi e andare a fare gli impiegati – se continuiamo a limitarci a gesti di ribellione di piccolo cabotaggio. Alternative non ve ne sono: o si esce dalle convenzioni, e la società ti punisce, o – bene o male – ci si resta dentro, e allora la società ti assorbe.

Vie d'uscita trovate finora – dice sempre Fede – sono le Brigate Rosse, ossia un'opposizione frontale allo Stato, l'eremitaggio e l'estraniamento, oppure un'ultima soluzione che effettivamente appare la migliore, e cioè un'indipendenza morale e culturale fortissima, un senso critico oversize che ti fa pensare tre volte prima di fare ogni cosa. (FS, pp. 97-98)

Se le parole di Fede ricordano quelle di Martino, gli esiti però sono diversi: non c'è accenno all'ipotesi del suicidio, come accadrà tragicamente per l'amico di Alex.

Naturalmente la falsità della società è rispecchiata anche dall'«ipocrisia del nostro merdoso liceo ginnasio» (FS, p. 97) e degli insegnanti, «balordi minuscoli borghesi presessantottini» (FS, p. 100), così come in *Jack Frusciante* a farla da padrone sono «il conformismo e la doppiezza dei profili» (JF, p. 10) del «liceo ginnasio Caimani di Bologna, dove [...] si controlla il mio grado d'omologazione» (JF, p. 131). L'universo concettuale si popola di macchiette e stereotipi che rinforzano, estremizzandole, le figure di antagonisti allo stile di vita e di pensiero del protagonista:

Mia sorella si appresta a diventare tutto ciò che detesto, una troietta bionda decebrata con scooter giapponese. (FS, p. 98)

[La madre] Ha un Barnum di amanti [...]: il giovane yuppie milanese, il finto comunista imbazzato con la giunta comunale, l'uomo maturo ma affascinante, il trentenne padrone di discoteche, e altre figure della commedia dell'arte di questi anni. (FS, p. 98)

Anche i vecchi Corpo Docente, in un certo senso, sono distesi: [...] dentro le loro teste di balordi minuscoli borghesi presessantottini esprimono volontà e desideri e aspirazioni piccole e tristi come caccole del naso, tipo starsene a bere il tè con la loro consorte ormai sfiorita e guardarsi nei bulbi oculari pieni di macchioline rosse e marroni quasi invisibili. (FS, p. 100)

Preferisco le pedine di piombo di Dungeons & Dragons ai ridicoli amici tennisti che imbrandano mia madre delusa per la sparizione del marito ma tuttora donna molto piccante e molto tennista. (FS, p. 102)

Il procedimento, già osservato nella «classica cinquantenne in scooter giallo col foulard in testa seduta sulla punta della sella» (MC, p. 56) del racconto precedente, è utilizzato di frequente in *Jack Frusciante* (si veda, tra i tanti esempi, la madre di Martino descritta

come «Signora in Clark's che impiega il suo Passato Proletario solo per fornire qualche brivido esotico ai nuovi amici massonimprenditorialrot-taryani», JF, p. 36).

Una funzione simile viene svolta dai soprannomi fittizi ad indicare tipi umani: «Le ragazze [...] si rivolgono all'altra con nomignoli privatissimi, che so, Fefi Nini Lela Xhøjka» (FS, p. 100). Accanto a questi, con funzione opposta, si trovano epiteti scherzosi usati in funzione identitaria: «Kingston rasta prophet, Bassi e Carlo Maria Merla, jr.» (FS, p. 94); «rastaman vibration Kingston [...] Merla superscopatore daltonico» (FS, p. 100). Inoltre è comune, come tratto tipico settentrionale, l'uso dell'articolo preposto ai nomi propri femminili («la Vale [...] la Bea e la Giulia», FS, p. 95) ed esteso anche ai nomi propri maschili («dal Merla», FS, p. 95; di nuovo, in *Mio cugino è arrivato a metà settembre* si trovavano «il Vittorio e il Marco C», MC, p. 58).

In *Freaky Stiley* il protagonista mostra solo il suo lato ribelle e scanzonato e il nichilismo è portato all'estremo: «Spero non ci siano dubbi sul fatto che non credo assolutamente a niente» (FS, p. 102); non c'è nemmeno traccia di quell'accento di fede religiosa, pur vissuta con indizi di antagonismo, propria del vecchio Alex. Emerge inoltre, come già nel racconto precedente, una forte componente di misoginia, che in *Jack Frusciante* ricorrerà in maniera attenuata e più ingenua. In generale non lascia spazio al sentimentalismo, quasi a bilanciare il testo del 1993; il protagonista qui è più spavaldo, mentre Alex – come si è già avuto modo di sottolineare – è meno sfrontato, complice anche l'elemento romantico procurato dalla figura di Adelaide e una necessità di maggior aderenza alla biografia; solamente in un passaggio di rievocazione dell'infanzia (cfr. FS, p. 99) si fa strada un tono più dolce rispetto al resto del racconto.

Per i due giovani la differenziazione dalla massa passa anche attraverso l'immagine di sé:¹²

Stile! Stile! Stile!

Voglio avere più stile, porca miseria! (FS, p. 91)

E soprattutto: perché la gente non ha stile? (JF, p. 128)

Ad animare i due ragazzi sono le stesse aspirazioni, gli stessi desideri:

Quanta strada mi separa ancora dal postuniversitario relaxatissimo frequentatore di jazz club [...]?

«Il nostro gergo» rifletteva il vecchio Alex, «riguarda soprattutto la sfera scolastico-masturbatoria, senza quel distacco da frequentatore di jazz club che io spero tanto riusciremo ad acquisire col tempo...» (JF, p. 121)

¹² Questa attenzione di Brizzi per il concetto di "stile" troverà coronamento nel protagonista di un suo romanzo successivo, *Elogio di Oscar Firmian e del suo impeccabile stile* (Baldini & Castoldi 1999).

Alcuni termini-feticcio, che spiccano per la loro inusualità, verranno ripresi pari pari in *Jack Frusciante*. Gli aggettivi «semprevergini» (FS, p. 90), termine che indica le ragazze che non si concedono sessualmente, e «lobotomizzate» (FS, p. 90), ovvero “inerti e passive”, sono utilizzati per le compagne di classe, mentre si riferisce alla sorella come «Carlotta», nel significato di “ragazza perbenino”; allo stesso modo le compagne di Alex sono «carlotte» (JF, p. 52) appartenenti «alla confraternita delle Semprevergini» (JF, p. 28) e, insieme ai colleghi maschi, alla massa indistinta di «lobotomizzati del Caimani» (JF, p. 46).

Anche in *Freaky Stiley*, come nei testi precedenti, il narratore è autodiegetico al contrario del romanzo. In comune con questo ha però la tecnica dell'appello al lettore in veste di confidente: «Avete mai pensato a suicidarvi?» (FS, p. 91); «Se proprio volete saperlo» (FS, pp. 91, 99); «Se ci pensate [...] vi accorgerete» (FS, p. 92); «Comunque, vi stavo raccontando il mio fine settimana, mi pare» (FS, p. 93); «lasciatemelo dire» (FS, p. 96); «mi pare d'avergelo già detto» (FS, p. 96); «notate bene» (FS, p. 98). Questa modalità peraltro era già presente in *Mio cugino Jerry è arrivato a metà settembre* («Entrando in camera vi trovate il letto di Jerry sulla sinistra», MC, p. 55; «fate conto», MC, p. 58; «Avete mai pensato ad abitare nei bidoni della spazzatura?», MC, p. 58).

Dal punto di vista stilistico sono in atto, all'altezza di *Freaky Stiley*, quei procedimenti di deformazione espressiva del linguaggio che hanno fatto di *Jack Frusciante* un libro originale all'interno del panorama narrativo degli anni Novanta. Un ruolo preponderante è assunto da giovanilismi e colloquialismi (tra gli altri: «sacchi», FS, p. 91, per “soldi”; «tirano», FS, p. 95, per “vanno di moda”; «goldone», FS, p. 95, per “preservativo”; «seccati», FS, p. 96, per “scolati”; «stortissimi», FS, p. 96, per “ubriachi”).

Il tono ludico e scherzoso che percorre il testo è dato da latinismi ed espressioni ironicamente altisonanti («per cui non saranno mai pronunziate abbastanza parole di laude» e «mi piacerebbe andare a una festa con costoro», FS, p. 90; «e altre nugae», FS, p. 92; «et cetera» e «libelli», FS, p. 93; «auscultando», FS, p. 94; «non ve ne sono», FS, p. 97; «la Genitrice», FS, p. 98; «dagherrotipo» per “fotografia”, «tenute» per “vestiti”, «costei», «savonaroliani» e «Deus ex machina», FS, p. 100 – questi ultimi due forse suggeriti dall'esperienza scolastica). Oltre a queste fa uso di espressioni che beneficiano del contesto per determinare la loro ironia: «venerati coetanei» (FS, p. 92); «questa età così bella ma così difficile» (FS, p. 98). Gli aulicismi aiutano a costruire quello stile pseudo-eroico che Renato Barilli condensa nella formula di «epica leggera»: ¹³ «quand'ecco uno di noi, lattina di Heineken in mano, salta su e dice con voce baritonale: [...]» (FS, p. 96).

Tipiche del neostandard sono le dislocazioni a sinistra, le ridondanze pronominali («a noi compagni di scuola non ce li hanno mai fatti vedere», FS, p. 100) e il “che” polivalente

¹³ RENATO BARILLI, *L'onda sonora si abbatte sulla prosa*, in ID., *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Testo & Immagine, Torino 2000, pp. 94 ss.

(«Il pomeriggio finisce che sono appena tornato a casa», FS, p. 94). Inoltre utilizza sottintesi (come «Tutti felici e protesi, il sabato, insomma», FS, p. 100, dove «protesi» sottintende il «sabato notte» di qualche riga prima, e «sui ventidue», FS, p. 90, che sottintende “anni”) e adotta troncamenti («’sta parte», p. 94), scorciamenti (di nuovo «matura» per “maturità”, FS, p. 101), raddoppiamenti («pazza pazza gioia» e «sola solicella», FS, p. 100) e composti («analphorno», FS, p. 93).

Tra gli altri accorgimenti stilistici peculiari si trovano accostamenti originali dei sintagmi come «Me lo sono abbaioato varie volte» (FS, p. 91), manipolazioni grafiche (su tutte la “e commerciale”, che viene utilizzata in maniera anche più sostanziosa rispetto al romanzo: «manciate di pseudomilitanti di sinistra & perfino i conclamati grunge», FS, p. 91; «galera vera & propria», FS, p. 97; «zitti & immobili», FS, p. 98; «gniccando le trickers & frusciando le braghe di cotone primaverile», FS, p. 99; «semichic & semi-freak», FS, p. 100; «giulivo & sorpreso», FS, p. 100; «pianti & preservativi», FS, p. 101; «i complessi di colpa & le incertezze», FS, p. 102), neologismi («fatturione»¹⁴ per “fattone”, FS, p. 92); svariati disfemismi a cui fanno contrappeso eufemismi come «non m’importa una fava»,¹⁵ (FS, p. 99). Sono presenti stranierismi, tra cui anglicismi («here we are», FS, p. 92, «one twenty-five pm e there is no problem», FS, p. 93, «Welcome to my world», FS, p. 96), ispanismi («caliente», FS, p. 94) e francesismi («fiancée», FS, p. 95). Infine ci sono regionalismi e termini dello slang bolognese («imbazzatto»,¹⁶ FS, p. 98; «gniccando le trickers & frusciando le braghe di cotone primaverile»,¹⁷ FS, p. 99). In generale c’è una forte creatività linguistica e lessicale («rapporti controversi di Soloamicizia», FS, p. 95; «imbrandano»,¹⁸ FS, p. 102).

Per quanto riguarda la sintassi, alterna frasi brevi, secche ed incisive ad altre più distese e meno frammentate ed utilizza frasi nominali («Stile! Stile! Stile!», FS, p. 91), interrotte («Miglia e miglia e miglia e miglia e.», FS, p. 91; «[...] o i Nirvana o gli Hüsker Dü o i Porno For Pyros o», FS, p. 94; «e ride e ride e», FS, p. 95; «in questa età così bella ma così difficile e.», FS, p. 98; «e un desiderio lancinante di essere altrove e», FS, p. 102, che sigla il finale del racconto, così come *Jack Frusciante* si conclude con una proposizione sospesa) ed espressioni sospese («In ogni caso.», FS, p. 90; «Solo che.», FS, p. 90 e FS, p. 101; «Cioè.», FS, p. 99; «E poi.», FS, p. 100).

¹⁴ Il termine sarà riproposto anche in *Jack Frusciante*: «Adesso sta con quel Mazzuoli di terza C. Il fatturione che c’ha la golf rossa» (JF, p. 57).

¹⁵ La stessa espressione si ritrova anche in *Jack Frusciante*: «Un megafugone la fava» (JF, p. 45).

¹⁶ Il termine significa “intrallazzato” e deriva dallo slang bolognese «bazza» (“affare”). Tuttavia il termine corretto sarebbe «imbazzato», mentre qui si ha un probabile refuso nella doppia “t”.

¹⁷ «Gniccare» in bolognese indica il cigolare (in questo caso delle scarpe marca Tricker’s). «Braghe» è un termine tipico del settentrione per indicare i pantaloni.

¹⁸ «Imbrandare» qui diventa sinonimo di “portare a letto” (cfr. RENZO AMBROGIO, GIOVANNI CASALEGNO, *Scrostati gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, UTET, Torino 2004, p. 230). Il termine sarà riproposto anche in *Jack Frusciante*: «Ho dovuto imbrandarmela seduta stante» (JF, p. 61).

C'è una certa libertà di effrazione della punteggiatura tramite l'uso del discorso indiretto e diretto riportato («perché – dice – la rivoluzione comincia da un'attitudine diversa verso la società», FS, p. 97; «pensa: uh i drogati», FS, p. 98; «E tu sinceramente hai paura? Chi, io? No! E tu? Io? Scherzi?», FS, p. 101). In un paio di casi c'è assenza di virgole («ruota eterna di tristezze fattanza delusione rabbia», FS, p. 99; «maggio giugno», FS, p. 100), comunque contenuta rispetto a quanto farà nel romanzo. E rispetto a *Jack Frusciante*, *Freaky Stiley* non arriva ancora alla violazione di maiuscole e minuscole, se non in rari casi poco significativi come nei marchionimi.

Infine anche per *Freaky Stiley* i riferimenti culturali e specialmente musicali che forniscono il retroterra del racconto sono fondamentali. In questo senso la scelta di Brizzi di utilizzare come titolo del testo il nome dell'album dei Red Hot Chili Peppers di cui John Frusciante faceva parte evidenzia uno stretto legame con il romanzo:

I Red Hot [...] hanno vicende e anche nomi così quadrati che attirano inevitabilmente l'attenzione. *Freaky Stiley* [...] è un termine che chiunque sappia chi sono i Red Hot avrebbe per lo meno ponderato se non scelto come nome possibile da usare, anche per il concetto che esprime, in cui c'è una singolarità tra idee e assonanze che è vincente, con quella 'y' di *freak* che rimbalza sullo stile di vita, sullo *style* dei peperoncini.¹⁹

Inoltre l'autore compare come «Enrico “Elwood” Brizzi», dove il soprannome d'arte è un omaggio al *nickname* impiegato da Dan Aykroyd, componente dei Blues Brothers, che saranno citati proprio in *Jack Frusciante*.

Inevitabilmente, dunque, il sostrato culturale che accomuna il protagonista di *Freaky Stiley* al vecchio Alex è lo stesso, fatto di musica alternativa (soprattutto rock e punk), riferimenti letterari e cinematografici. Entrambi, ad esempio, citano

la Massima Opera Cinematografica, Arancia meccanica di Stanley Kubrick, liberamente ispirato al romanzo Un'arancia ad orologeria di Anthony Burgess. Deus ex machina! Se c'è un film che vale la pena di essere visto nudi, in ginocchio e col capo cosparso di cenere è proprio Arancia meccanica di Stanley Kubrick, liberamente ispirato al romanzo Un'arancia ad orologeria di Anthony Burgess; ultraviolenza, amicizia, psychoadditivi, mancanza di valori eterei tipo Malcolm Luther Gandhi, sesso, tradimento, famiglie a puttane, dittatura.²⁰ (FS, p. 92)

È interessante notare come quell'originale personaggio ottenuto dall'accostamento di tre leader per i diritti civili – Malcolm X, Martin Luther King e Mahatma Gandhi – non abbia trovato posto nel romanzo d'esordio, ma sia stato in seguito ripreso nel testo che

¹⁹ GIAN PAOLO GIABINI (a cura di), *La testimonianza di Enrico Brizzi*, in *Red Hot Chili Peppers. John Frusciante è tornato nel gruppo*, Arcana, Padova 1999, pp. 51-52.

²⁰ In *Jack Frusciante* l'opera del «vecchio Burgess» (JF, p. 55) è richiamata in più passaggi e tramite diversi riferimenti: cfr., tra le altre, pp. 33, 65. In *Freaky Stiley* ritorna anche a p. 93.

Brizzi ha scritto per la canzone *Jackpunk*, eseguita dagli amici della band Frida Frenner in occasione della trasposizione cinematografica di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (regia di Enza Negroni, con protagonisti Stefano Accorsi e Violante Placido, 1996): «Come sosteneva Malcolm Gandhi Luther King / Quest'amore è una finta sul ring».²¹ In *Jack Frusciante* la sola icona sopravvissuta alla selezione è quella di Malcolm X, le cui foto campeggiano sopra il letto in camera di Alex insieme a quelle dei Sex Pistols. Viene nominato inoltre il genere letterario «cyberpunk» (FS, p. 91) che ricorre frequentemente in *Jack Frusciante*.

Alcune canzoni e alcuni artisti particolarmente significativi accomunano entrambi i testi: in *Freaky Stiley* sono menzionati i Sex Pistols – e viene fatto riferimento alle loro canzoni *No Future* e *Anarchy in the UK* –, gli Smiths, i Beatles (dei quali si nomina il *Magical Mystery Tour*), gli Who e il loro album *Tommy*, Jimi Hendrix con l'album *Jimi plays Monterey*, i Nirvana e Vasco Rossi. Oltre a queste band e cantanti sono menzionati anche i Frank and Walters, i Madness, i Talking Heads, i Velvet Underground, i Mano Negra, gli U2, i No Means No, gli Hüsker Dü, i Porno for Pyros, David Bowie, Bob Marley, l'album *Pink Floyd live in Pompei*, i brani *Charlotte Sometimes* dei Cure, *Watching the River Flow* di Bob Dylan e *Notte prima degli esami* di Antonello Venditti (quest'ultimo anche tramite la citazione storpiata del testo). Come in *Jack Frusciante*, si tratta di icone, estere e italiane, di un certo tipo di sentire, al tempo stesso generazionale (i Nirvana) e stilistico-ideologico (il punk dei Sex Pistols). Alla grande quantità di riferimenti che connotano la conoscenza e l'appartenenza alla sfera alternativa della musica, se ne affiancano altri più popolari e mainstream: lo stesso procedimento avviene nel romanzo, dove i Clash e i Pogues trovano posto di fianco a Luca Carboni e 'O sole mio.

Sul piano letterario e filosofico sono menzionati Schopenhauer, Hegel, Debord, Nietzsche, Manzoni, Petronio, Parini e Leopardi. Si possono notare citazioni imparate sui libri scolastici e riutilizzate in maniera ludica: i «cari venticinque lettori» (FS, p. 93) di manzoniana memoria, gli appellativi ironici «arbiter elegantiarum» (FS, p. 95) che rimanda a Petronio e il pariniano «giovin signore» (FS, p. 95), l'espressione «studiare stanca» (FS, p. 96) parodizzante *Lavorare stanca* di Pavese. Anche in *Jack Frusciante* la cultura alternativa del fumetto di Pazienza va in parallelo con quella istituzionale degli autori greci e latini, la quale però non viene totalmente delegittimata: all'attacco dei vari Bembo, Catullo, Senofonte e Hobbes si accosta un uso consapevole e non ironico di Lee Masters e Goethe; personaggi come Manzoni, Leopardi e Nietzsche nel romanzo non

²¹ Cfr. *Jackpunk* (testo di Enrico Brizzi e Giovanni Cattabriga, musica di Frida Frenner) in *Appendice* a ANDREA HAJEK, *Popular culture & identità culturale: le generazioni di Pier Vittorio Tondelli e di Enrico Brizzi raccontate attraverso la musica*, Tesi di laurea in Italianistica, Facoltà di Lettere, Università di Utrecht, 2007. Il brano fa parte della colonna sonora del film: *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Consorzio Produttori Indipendenti, 1996. Alla voce della band Frida Frenner figura Giovanni Cattabriga, compagno di liceo di Brizzi che più tardi sarà conosciuto come Wu Ming 2.

vengono desacralizzati, mentre in *Freaky Stiley* sono sottoposti – fatta eccezione per Nietzsche, una figura che ricorrerà con maggiore importanza in *Bastogne* – a parodia, ma senza intenti contestatori.

Sul piano televisivo-cinematografico cita – oltre a *Notte prima degli esami* di Fausto Brizzi ricordato tramite l'omonima canzone – il film *Commitments*, l'attore Mickey Rourke e Beep Beep del cartone animato *Willy il Coyote*, in una mescolanza di riferimenti colti e popolari.

4. GLI ANNI NOVANTA: I GIOVANI, LE RIVISTE, LE ANTOLOGIE

La stesura di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* si è giovata di un'«abituale lettura collettiva in casa editrice»²² condotta insieme ad altri giovani, lavoro di redazione coordinato da Massimo Canalini, editor di Transeuropa. Non è un caso che sia stata proprio Transeuropa a pubblicare l'opera prima brizziana: negli anni Novanta, infatti, la casa editrice anconetana raccoglie l'eredità culturale di Pier Vittorio Tondelli, eccellente scout editoriale con un occhio di riguardo verso gli esordienti. È sotto la sua direzione che nel 1986, quando ancora Transeuropa non si era staccata dalla sigla Il lavoro editoriale, prende forma il progetto “Under 25”, all'interno del quale si proponeva di «tracciare un identikit del giovane contemporaneo»²³ attraverso tre antologie di racconti scritti da giovani autori, le quali sono state sede di esordio narrativo per scrittori come Alessandra Buschi, Andrea Canobbio, Claudio Camarca, Gabriele Romagnoli (*Giovani blues*, 1986),²⁴ Romolo Bugaro (*Belli & perversi*, 1987),²⁵ Silvia Ballestra, Guido Conti, Giuseppe Culicchia (*Papergang*, 1990).²⁶ Per questi e altri autori, cosiddetti “tondelliani”, è invalsa presto l'etichetta di “neo-neoavanguardisti” o “Narrative Invaders”: non una scuola o un gruppo organizzato, quanto piuttosto «un clima collettivo» composto di «un attento, allegro interscambio di esperienze, uno spirito di comune militanza, [...] un operoso clima di dialogo».²⁷ È chiara, riguardo a tale catalogazione, la «difficoltà a costringere entro recinti definiti scritture diverse, sebbene unificate da vari elementi tematici o linguistici ricorrenti»:²⁸ si tratta di autori come Niccolò Ammaniti, Rossana Campo, Giulio Mozzi, Aldo Nove, Isabella Santacroce, Tiziano Scarpa, Sandro Veronesi, che rivitalizzeranno

²² PAOLO DI STEFANO, *Marco Monina. «Quando Jack Frusciante entrò nel gruppo»*, in ID., *Potresti anche dirmi grazie. Gli scrittori raccontati dagli editori*, Rizzoli, Milano 2010, p. 292.

²³ PIER VITTORIO TONDELLI, *Gli scarti*, «Linus», XXI, 6, 243, giugno 1985, pp. 17-18.

²⁴ ID. (a cura di), *Giovani blues. Under 25*, Il lavoro editoriale, Ancona 1986.

²⁵ ID. (a cura di), *Belli & perversi. Under 25 secondo*. Dieci racconti inediti, Transeuropa, Ancona 1987.

²⁶ ID. (a cura di), *Papergang. (Under 25 III)*, Transeuropa, Ancona 1990.

²⁷ RENATO BARILLI, *Introduzione* a ID., *È arrivata la terza ondata*, cit., p. XIX.

²⁸ ELISABETTA MONDELLO (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Meltemi, Roma 2004, p. 11.

l'interesse del mercato editoriale verso i nuovi autori. Sotto questa macroetichetta, peraltro, vanno inclusi sia coloro che sono giovani per età anagrafica, sia coloro ai quali appartiene lo status di esordienti, a prescindere dall'anno di nascita.

Questa inedita considerazione per gli esordienti, «favorita da un tambureggiante battage pubblicitario, creata ad arte da una smalzata industria editoriale»,²⁹ sarà tuttavia superficiale e fugace: «all'inizio bisogna registrare una certa diffidenza verso il fenomeno, una refrattarietà a rischi e avventure di qualsiasi tipo, mentre in seguito, parallelamente a un assestamento del mercato, l'etichetta "giovane narrativa" (utile per collane, convegni, articoli su quotidiani, lanci di esordienti) verrà utilizzata strumentalmente e abusivamente, anche là dove non avrebbe più alcun fondamento né giustificazione»;³⁰ già nel decennio precedente, d'altronde, i "giovani narratori" si erano trovati a rifiutare questa «riduttiva [...] schematizzazione».³¹ Un interesse più sincero verso il fenomeno, nel tentativo di dare dignità letteraria ai testi oltre la mera tendenza commerciale o la curiosità sociologica, viene invece da parte degli scrittori stessi: dal 1993 prenderà forma l'esperienza di «Ricerca», laboratorio comunitario di lettura e discussione di testi inediti condotto a Reggio Emilia da esponenti del Gruppo 63 come Nanni Balestrini e Renato Barilli, al quale Brizzi parteciperà due anni più tardi.

Negli anni Novanta, sulla scorta di Tondelli e anche dopo la sua morte, si continua a credere nel medium dell'antologia come strumento di lancio³² e anche i tre volumi in cui debutta Brizzi sono sintomo di una rinnovata attenzione verso i giovani autori: *Il cielo in una stanza* ha un target scolastico (scuole medie e superiori, ma è presente anche una sezione «Open»), *Iceberg* è riservata agli "under 30" e *My Generation* è rivolta agli "under 40".³³ A differenza di "Under 25" queste antologie non costituiranno una rampa di lancio

²⁹ MAURIZIO PISTELLI, *Introduzione* a ID., *La giovane narrativa italiana. Scritture di fine millennio*, Donzelli, Roma 2013, p. VII.

³⁰ FILIPPO LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Borinighieri, Torino 1995, p. 12.

³¹ MAURIZIO PISTELLI, *Sul perché del ritorno al piacere di narrare*, in ID., *La giovane narrativa italiana*, cit., p. 36.

³² Per un'esauriente rassegna di antologie, riviste, collane, case editrici e pubblicazioni dedicate ai giovani narratori cfr. MAURIZIO PISTELLI, *Iniziative editoriali a favore della giovane narrativa*, in ID., *La giovane narrativa italiana*, cit., pp. 59-70. Lo spirito tonnelliano ispirerà tentativi di recupero del progetto "Under 25" anche a distanza di anni: si vedano nel 2006 *Under 25. Terzo millennio*, ideale quarto volume della serie a cura del "Caffè versato" – nome sotto cui si riuniva un gruppo di studenti dell'Università Cattolica di Milano coordinato dal professor Giuseppe Langella – pubblicato per Costa & Nolan; e nel 2022 *Quasi di nascosto. 12 nuovi autori sotto i 25*, tra i primi volumi del catalogo della neonata casa editrice Accento, fondata da Alessandro Cattelan.

³³ Al riguardo Luciano Fumagalli, direttore di «King» e promotore del concorso, si aspettava «molti racconti di quelli che hanno fatto il '68, il '77, e naturalmente nei millecinquecento dattiloscritti inviati in redazione ce n'erano tanti. Più numerosi invece sono stati i diciottenni, i ventenni: per la qualità della scrittura, e per i contenuti» (LUCIANO FUMAGALLI, *Appunti (sparsi) per una definizione del concetto di «generazione» ovvero perché intervistando Goffredo Fofi mi viene in mente la I D*, in SERGIO BEDUCCI *et al.*, *My Generation*, cit., p. 9).

per la futura carriera degli autori antologizzati, non avranno la stessa risonanza e impatto; d'altronde tra le numerose raccolte uscite nel decennio solamente i racconti pulp di *Gioventù cannibale* (Einaudi 1996)³⁴ conosceranno fortuna presso il grande pubblico.

Comune a *Il cielo in una stanza*, *Iceberg* e *My Generation* è il criterio di selezione meritocratico, per quanto soggetto ai gusti delle rispettive giurie, del concorso. Promotori della selezione sono organi di varia natura e con finalità diverse. *Il cielo in una stanza* è l'esito del concorso tematico "Lettere d'amore e d'amicizia" indetto dal Comune di Montelupo Fiorentino insieme al Circolo Poeti e Scrittori di Empoli (legato quest'ultimo alla casa editrice Ibiskos che ha curato la pubblicazione dei testi vincitori); *Iceberg* è un supplemento a «Società di pensieri», trimestrale di cultura dedicato al teatro facente capo a Teatri di Vita, ma l'omonimo concorso è organizzato dall'Ufficio giovani artisti del Comune di Bologna; *My Generation* esce per "I libri di King", collana pubblicata da Nuova Eri, le edizioni librerie della Rai, come costola del mensile «King. Fenomenologia dell'uomo quotidiano», dedicato alla moda e al costume maschili. Va notato come in questi ultimi due casi il dispositivo della rivista assuma il ruolo di uno «spazio esoditoriale» che riflette «la percezione, da parte delle nuove generazioni, di un differente modo di vivere la letteratura»: ³⁵ meno rigido e totalizzante, più quotidiano e, contestualmente, aperto agli stimoli del nuovo panorama mediatico; tenendo a mente questa disponibilità alla contaminazione non sarà dunque superfluo sottolineare la natura non strettamente letteraria di tali periodici.

Ma l'eredità della "*nouvelle vague*" giovanilistica invalsa negli anni Ottanta (Stefano Benni, Aldo Busi, Daniele Del Giudice, Enrico Palandri, Claudio Piersanti) non è limitata alla sfera degli interessi editoriali: se ne registrano strascichi anche direttamente all'interno dell'immaginario stilistico e tematico degli autori. Si è visto come Brizzi paghi adeguato omaggio, tra gli altri, a Tondelli e De Carlo, punti di riferimento del romanzo generazionale del decennio precedente: se in *Jack Frusciante* saranno esplicitamente nominati, insieme a numerosi altri modelli, anche in queste prime prove non mancano di fare la loro comparsa (Tondelli in *Adelaide...* e De Carlo in *Mio cugino Jerry è arrivato a metà settembre*). Dalla lettura del primo Brizzi ottiene il lasciapassare per la possibilità di raccontare esperienze quotidiane, una certa sensibilità emiliana, l'espressionismo linguistico e stilistico, l'importanza della musica; nel secondo vede rispecchiati i propri desideri di evasione dallo status quo e di indipendenza, di anarchia, di rabbia verso la scuola e la società.

Dal confronto condotto in queste pagine emerge chiaramente come le prove narrative pubblicate da Enrico Brizzi precedentemente a *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* siano in dialogo con il suo romanzo d'esordio. I passaggi da un testo all'altro mostrano un lavoro

³⁴ DANIELE BROLI (a cura di), *Gioventù cannibale*, Einaudi, Torino 1996.

³⁵ GIORGIO NISINI, *Le riviste letterarie. Testate storiche, nuovi percorsi e l'underground*, in ELISABETTA MONDELLO (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, cit., p. 126.

dietro alla sua opera prima fatto di scelte oculute e architettate con consapevolezza, nonostante a un primo impatto possano apparire dettate dall'istinto e da una certa foga giovanilistica. L'analisi condotta sui testi mostra come i principali tratti linguistici di *Jack Frusciante* trovino il loro germe già in queste prime prove: la collocazione del discorso sull'asse *parlato-scritto*,³⁶ come mimesi della conversazionalità quotidiana, il «duplice allontanamento dal "centro" linguistico standard»,³⁷ verso l'alto oppure verso il basso dell'asse diafasico (termini bassi e scurrili accostati a sintagmi pomposi e altisonanti), la funzione ludica e identitario-generazionale del *pastiche* brizziano, il binomio trasgressione-sentimentalità. In definitiva, per Brizzi, le esperienze di *Adelaide...*, *Mio cugino Jerry è arrivato in città* e *Freaky Stiley* rappresentano innanzitutto delle prove utili al suo apprendistato di novello scrittore, un bagaglio di soluzioni compositive che arricchisce il suo incipiente percorso narrativo; inoltre il sigillo di pubblicazione posto sopra a questi primi tentativi potrà essere accolto come uno strumento di verifica positiva nel momento stesso in cui si andava componendo il libro d'esordio, collaborando alla definizione dell'assetto definitivo del volume con il quale arriverà al successo.

È chiaro come nei testi analizzati e nella relazione di questi con la produzione successiva dell'autore, i procedimenti stilistici e il mondo di valori dei suoi personaggi formino una rete di rimandi che si alimentano a vicenda e che non si fermano agli anni Novanta: oltrepassando le ludiche ed effimere velleità del citazionismo di sapore postmoderno, ulteriori richiami al romanzo d'esordio, in una concatenazione di riferimenti più o meno espliciti, proseguiranno infatti all'interno di libri dell'autore come *Tre ragazzi immaginari* (Baldini & Castoldi 1998), *Elogio di Oscar Firmian e del suo impeccabile stile* (Baldini & Castoldi 1999), *Tu che sei di me la miglior parte* (Mondadori 2018). Non ultimo, nell'anno del trentennale di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, l'autore ha annunciato l'uscita di un sequel del libro, che apparirà nell'autunno 2024 per HarperCollins Italia, presumibilmente riservando ulteriori riferimenti da scovare e legami da ristabilire.

BIBLIOGRAFIA

- RENZO AMBROGIO, GIOVANNI CASALEGNO, *Scrostati gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, UTET, Torino 2004.
- RENATO BARILLI, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Testo & Immagine, Torino 2000.
- SERGIO BEDUCCI *et al.*, *My Generation. L'amicizia, la politica, il sesso, la noia, la notte, la droga, la scuola: 19 giovani esordienti raccontano la loro generazione*, Nuova Eri, Torino 1994.
- NICOLÒ BELLON *et al.*, *Quasi di nascosto. 12 nuovi autori sotto i 25*, Accento, Milano 2022.

³⁶ Cfr. GIOVANNI NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in ID., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna 1983, pp. 126-179.

³⁷ ANDREA PALERMO, «Scrivi come parli». *L'esperienza dei giovani scrittori italiani degli anni Novanta*, «Italienisch», XXIII, 2, 2001, p. 70.

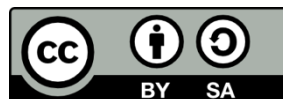
- ENRICO BRIZZI, *Adelaide...*, in CESARE BACCETTI *et al.*, *Il cielo in una stanza. Lettere d'amore e d'amicizia*, Ibiskos, Empoli 1993, pp. 45-47.
- ID., *Mio cugino Jerry è arrivato a metà settembre*, in VENCESLAO CEMBALO *et al.*, *Iceberg. Giovani artisti a Bologna*, suppl. di «Società di pensieri», 8, marzo 1994, pp. 53-71.
- ID., *Freaky Stiley*, in SERGIO BEDUCCI *et al.*, *My Generation. L'amicizia, la politica, il sesso, la noia, la notte, la droga, la scuola: 19 giovani esordienti raccontano la loro generazione*, Nuova Eri, Torino 1994, pp. 90-102.
- ID., *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Transeuropa, Ancona 1994.
- ID., *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Mondadori, Milano 1996.
- ID., *Bastogne*, Baldini & Castoldi, Milano 1996.
- ID., *Tre ragazzi immaginari*, Baldini & Castoldi, Milano 1998.
- ID., *Elogio di Oscar Firmian e del suo impeccabile stile*, Baldini & Castoldi, Milano 1999.
- ID., *Il mondo secondo Frusciante Jack*, a cura di Cristina Gaspodini, Transeuropa, Ancona 1999.
- ID., *Tu che sei di me la miglior parte*, Mondadori, Milano 2018.
- DANIELE BROLLI (a cura di), *Gioventù cannibale*, Einaudi, Torino 1996.
- CAFFÈ VERSATO (a cura di), *Under 25. Terzo millennio*, Costa & Nolan, Milano 2006.
- PAOLO DI STEFANO, *Marco Monina. «Quando Jack Frusciante entrò nel gruppo»*, in ID., *Potresti anche dirmi grazie. Gli scrittori raccontati dagli editori*, Rizzoli, Milano 2010, pp. 289-297.
- GIAN PAOLO GIABINI (a cura di), *La testimonianza di Enrico Brizzi*, in *Red Hot Chili Peppers. John Frusciante è tornato nel gruppo*, Arcana, Padova 1999, pp. 49-52.
- ANDREA HAJEK, *Popular culture & identità culturale: le generazioni di Pier Vittorio Tondelli e di Enrico Brizzi raccontate attraverso la musica*, Tesi di laurea in Italianistica, Facoltà di Lettere, Università di Utrecht, 2007.
- STEFANO IZZO, *Enrico Brizzi*, Cadmo, Fiesole 2006.
- FILIPPO LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.
- ELISABETTA MONDELLO (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Meltemi, Roma 2004.
- GIOVANNI NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in ID., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna 1983, pp. 126-179.
- ANDREA PALERMO, «Scrivi come parli». *L'esperienza dei giovani scrittori italiani degli anni Novanta*, «Italienisch», XXIII, 2, 2001, pp. 63-73.
- MAURIZIO PISTELLI, *La giovane narrativa italiana. Scritture di fine millennio*, Donzelli, Roma 2013.
- VITTORIO SPINAZZOLA, *L'amore fuori dal gruppo di Enrico Brizzi*, in ID., *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, il Saggiatore, Milano 2012, pp. 99-111.
- PIER VITTORIO TONDELLI, *Gli scarti*, «Linus», XXI, 6, 243, giugno 1985, pp. 16-18.
- ID. (a cura di), *Giovani blues. Under 25*, Il lavoro editoriale, Ancona 1986.
- ID. (a cura di), *Belli & perversi. Under 25 secondo. Dieci racconti inediti*, Transeuropa, Ancona 1987.
- ID. (a cura di), *Papergang. (Under 25 III)*, Transeuropa, Ancona 1990.

Simone De Lorenzi
DA *FREAKY STILEY* A *JACK FRUSCIANTE*

MATERIALE AUDIOVISIVO

Jack Frusciante è uscito dal gruppo [Colonna sonora], Consorzio Produttori Indipendenti, 1996.

Jack Frusciante è uscito dal gruppo [Film], regia di Enza Negroni, Italia, Brosfilm, 1996.



Share alike 4.0 International License

STRATEGIE DIVERIVE DELL'ESORDIO:
TRIO SENZA PIANOFORTE DI VITALIANO TREVISAN

Matteo Giancotti

Università degli Studi di Padova

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-6138-7367>

ABSTRACT IT

Questo contributo analizza il libro d'esordio di Vitaliano Trevisan, *Trio senza pianoforte* (1995), studiandone le forme espressive, enunciative, i riferimenti intertestuali (Bernhard), le ambientazioni. Lo scopo è quello di riscontrare, sul piano interpretativo, gli elementi utili a sostenere l'idea che l'autore abbia messo in atto una serie di strategie diversive che consistono nel distanziamento e nell'allontanamento dalle proprie origini, dalla propria città, dalla propria lingua. Con questa operazione, in un certo senso preliminare, di allontanamento da sé, Trevisan assume un'identità culturale, diversa dall'identità reale, che diventa fondamentale per la costruzione della sua opera.

PAROLE CHIAVE

Vitaliano Trevisan; *Trio senza pianoforte*; Autorialità; Enunciazione; Intertestualità; Temi.

TITLE

Trio senza pianoforte: diversion strategies in Vitaliano Trevisan's debut

ABSTRACT ENG

This article, focused on Vitaliano Trevisan's debut, *Trio senza pianoforte* (1995), aims to study the enunciation, intertextuality (Bernhard) and settings of the stories, three aspects that constitute the way Trevisan approached literary writing in his debut. The findings demonstrate the idea that in his first book Trevisan needed a sort of diversion strategy to move away from the city where he was born and from the language he used to speak. This is the way the author tried to give himself a cultural identity necessary to begin constructing his literary career.

KEYWORDS

Vitaliano Trevisan; *Trio senza pianoforte*; Authorship; Enunciation; Intertextuality; Themes.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Matteo Giancotti è professore associato di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Padova, dove è referente del Centro Studi Archivio Scrittori Veneti "Cesare De Michelis". Si è occupato di vari autori novecenteschi (tra i quali Clemente Rebora, Diego Valeri, Andrea Zanzotto, Emilio Lussu, Goffredo Parise, Primo Levi) e dei rapporti tra letteratura e paesaggio (A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Bompiani, 2013; *Paesaggi del trauma*, Bompiani, 2017). Verte sulla didattica della letteratura il volume *Educare al testo letterario. Ap-punti e spunti per la scuola primaria* (Mondadori Università, 2022).

«Ma sono solo un geometra»
Vitaliano Trevisan

1. Molti lettori di Vitaliano Trevisan esiterebbero almeno qualche istante a dover dire quale sia il primo libro pubblicato dallo scrittore vicentino. Alcuni sarebbero portati d'istinto verso *I quindicimila passi* (2002), altri, più accorti, risponderebbero *Un mondo meraviglioso* (1997); pochi in ogni caso, credo, risalirebbero subito al vero esordio, cioè alla pubblicazione di *Trio senza pianoforte* nel 1995.¹

Questo libro di 62 pagine, che contiene tre racconti, fu stampato da GR Grafiche di Monticello Conte Otto (Vicenza) per conto di Editrice Veneta, un piccolo marchio con sede a Vicenza. Il marchio, passato attraverso una cessione di ramo d'azienda, esiste ancora; ciò che più interessa è il fatto che esista anche il sito dell'editore, una cui sezione, «I nostri autori», reca ancora in un tondo una foto del nostro così come si presentava allora:² non un autore, ma un aspirante autore di trentaquattro anni – giacca in gessato blu, pizzetto, basette e capelli corti biondi – il cui profilo, per studi, età, esperienze professionali, non si sarebbe detto il più congruente rispetto alla proiezione di una carriera letteraria.

Non mi risulta, ma potrebbe dipendere da un difetto di informazioni, che Trevisan abbia mai fatto dichiarazioni su *questo* suo esordio. Forse non ne ha nemmeno mai fatto menzione, in pubblico. Del resto, quando *Trio senza pianoforte* è stato ripubblicato da Theoria nel 1998, con l'aggiunta del monologo *Oscillazioni*,³ l'operazione editoriale è stata condotta come se il testo fosse inedito, senza il minimo cenno alla *princeps* vicentina del 1995; la notizia biografica dice anzi: «Vitaliano Trevisan è nato a Sandrigo (Vicenza) nel 1960. Per Theoria ha pubblicato il suo primo romanzo: *Un mondo meraviglioso*». (La bandella già annette l'autore a una categoria, quella degli «“irregolari” della letteratura»).

La stampa del 1995, cui Trevisan non sembrava dare molto peso, ha invece una notevole importanza. Se Trevisan non si fosse risolto a pubblicare quei tre racconti con Editrice Veneta, le cose per lui sarebbero poi andate in modo molto diverso. Fu infatti proprio quel libro ad attirare l'attenzione di Giulio Mozzi, che si mise subito in contatto con

¹ VITALIANO TREVISAN, *Trio senza pianoforte. Racconti*, Editrice Veneta, Monticello Conte Otto (Vicenza) 1995. Tutte le citazioni, salvo diversa indicazione, sono tratte da questa stampa con la sola indicazione del numero di pagina.

² <www.editriceveneta.it/it/380-Autore.html?author=320> (u.c. 02.06.2024).

³ VITALIANO TREVISAN, *Trio senza pianoforte. Oscillazioni*, Theoria, Roma-Napoli 1998. Non ho fatto una collazione sistematica della seconda stampa sulla *princeps*; da alcuni sondaggi, credo di poter dire che gli interventi siano stati minimi, risolvendosi in qualche correzione di refuso («empasse» > «impass»), normalizzazione dell'italiano dove necessario («Ogni modo» > «A ogni modo»), limitatissime aggiunte («quanto a qualità»; p. 57 ed. Theoria), limature sulla punteggiatura e sui corsivi.

l'autore; quello che succede dopo si sa: grazie alla mediazione di Mozzi, Trevisan è diventato un autore noto agli addetti ai lavori e poi famoso, approdando prima a Theoria, poi a Einaudi Stile Libero.⁴

2. Un'occhiata ai paratesti della *princeps* può essere utile, anche per rimettere in circolazione informazioni che in parte Trevisan ha ritenuto di cassare nell'edizione Theoria 1998. Risvolto di copertina: «Vitaliano Trevisan è nato a Sandrigo il 12 dicembre 1960 e risiede a Cavazzale. È innato in lui il desiderio di scrivere». Esergo stampato sul frontespizio: «*ho sempre avuto paura | di avere successo | nella vita | Robert Walser*».⁵ I due elementi insieme esibiscono alcune delle ragioni che hanno spinto Trevisan, nella fase iniziale della sua carriera, alla scrittura: la consapevolezza della vocazione e una contrastata ambizione (il successo visto dalla prospettiva della paura del successo, che lascia trapelare l'idea di un'opzione per il fallimento).

C'è anche una *Prefazione*, stampata in corsivo e firmata «L'autore», che riporto per esteso (non ve ne è traccia nella edizione Theoria):

Facciamo conto che queste tre storie io non le abbia mai scritte. Facciamo conto che non abbia mai immaginato nessuno psicopatico, che fosse al tempo stesso un grande suonatore di sassofono.

Immaginiamoci pure che io non abbia mai avuto alcun accesso d'ira lungo un intero mese, accesso che mi piombò a precipizio in una acuta depressione; depressione che credetti di alleviare scrivendo una storia intitolata «Passato di verdura».

Poniamo, infine, come ultima ipotesi, che non mi sia mai uscita dal cervello l'idea di un architetto ossessionato dall'architettura, dai mobili, dai muri bianchi, dalla carta, dai suoi artigiani, dai committenti eccetera; ossessionato dall'architettura da se stesso, tanto di rifiutare di essere se stesso e pensare di essere un altro, e con una convinzione così grande da confondere anche me.

Insomma: facciamo finta che io non abbia mai scritto niente.

Che sollievo sarebbe! non dovrei scrivere la prefazione. (p. 5)⁶

⁴ «All'epoca lavoravo in una libreria scientifica. Avevo già pubblicato con Theoria. Un giorno ero da un distributore di libri, aspettavo che mi consegnassero la merce, girellavo tra banchi e scaffali. Mi è caduto l'occhio su questo libretto, *Trio senza pianoforte*, pubblicato da un piccolissimo editore vicentino. Lessi poche righe. Lo comperai. Due giorni dopo cominciai a cercarlo. Lo trovai. Portai in Theoria il libro e il dattiloscritto di *Un mondo meraviglioso*. Tutto qui. Qualche tempo dopo feci leggere *I quindicimila passi* in Einaudi. Gli fecero un contratto quasi subito»: così Giulio Mozzi, nella sua unica dichiarazione rilasciata dopo la morte di Trevisan, a GIOVANNI COCCO, *Vitaliano Trevisan, il cantore "folle" della Waste Land del nostro Nord-Est*, «Il Giornale», 8 gennaio 2022.

⁵ L'esergo è anche nell'edizione Theoria ma così corretto: «*Mi spaventa l'idea che | potrei avere successo nella vita | Robert Walser*».

⁶ Ho corretto il refuso «vedura».

Si tratta, come si vede, di un testo ambiguo («Facciamo finta!»), col quale apparentemente Trevisan si schermisce e tende a sottrarsi al pubblico proprio nel momento in cui si presenta in pubblico per la prima volta; è insomma qui ancora in atto, e ne resta il segno sulla pagina, la dialettica – tipica di ogni espressione artistica iniziale, che sta sulla soglia tra privato e pubblico – di pudore e esibizione. Oltre a questo, la *Prefazione* alimenta una certa confusione tra autore, autore reale e narratore: una caratteristica che, pur nella mutazione della scrittura e dei rapporti tra i tre poli-soggetto, sarà sempre presente nell'opera di Trevisan.

3. Da un lato, con questa *Prefazione*, l'autore tende a far entrare il lettore nella propria vita (reale), aprendo intenzionalmente degli spiragli che indicano – peraltro esplicitamente e veridicamente – sintomi e malattia («accesso d'ira», «depressione»); dall'altro i tre racconti che formano il testo mettono in atto una strategia di diversione e distanziamento che porta il lettore lontano, se non proprio dall'autore, almeno, certamente, dal luogo delle sue origini.⁷ Il primo racconto si intitola *Uccelli. Un assolo di sax contralto* ed è ambientato in Scozia; il secondo racconto, *Passato di verdura. Un'improvvisazione*, riguarda l'impossibilità ontologica, per la città di Vicenza, di capire il jazz e, per i jazzisti vicentini, di suonarlo secondo lo spirito autentico di quella musica che è nata altrove, porta altrove e non potrà mai radicarsi a Vicenza; il terzo racconto, *Vasca imhoff. Un processo di decantazione*, parla di un architetto vicentino che ha fatto perdere le sue tracce mettendo in scena un suicidio e trasferendosi in Germania. Dunque Vicenza c'è, e intorno alla città d'origine gravitano tutte le nevrosi alimentate dal rapporto tra un autore novecentesco che si rispetti e la sua piccola patria.⁸ Ma, come abbiamo visto, tale è il grado di difficoltà dell'autore nel rapporto con la propria città che il primo referto scritto di questa relazione non può riguardare direttamente, ma solo indirettamente, il luogo d'origine, dal quale le vicende dei racconti, per reazione, o per repulsione, si allontanano. Il protagonista del primo racconto, che si fa chiamare (o crede di essere) McCastle, in realtà

⁷ L'anonimo revisore del mio testo, che ringrazio per l'osservazione, mi segnala giustamente che anche nell'ultimo libro di Trevisan, il postumo *Black Tulips* (Einaudi, Torino 2022), torna la tendenza all'allontanamento da Vicenza. Volendo racciare questa nota a un discorso più ampio, si potrebbe dire che esordio e conclusione dell'attività letteraria di Trevisan tendono dunque, quanto al movimento e all'ambientazione, ad allontanarsi dalle origini, mentre nella parte centrale della sua carriera l'autore ha prodotto testi narrativi (dai *Quindicimila passi a Works*) e saggistici (*Tristissimi giardini*) vieppiù centripeti, cioè sempre più aderenti, quanto all'oggetto di indagine, al proprio luogo di provenienza. (Ammetto che lo schema ha tuttavia una certa sua rigidità. Perché le cose funzionino davvero, bisognerebbe non considerare l'importanza, invero notevolissima, del testo *Dove tutto ebbe inizio* – un vero e proprio ritorno a casa –, pubblicato come addendum nella edizione ampliata e postuma di *Works*, Einaudi, Torino 2022).

⁸ Così si esprime il narratore-scrittore di *Vasca imhoff*: «Questa città mi uccide, eppure non riesco a immaginarmi lontano da questa città» (p. 57). Per certi versi è una frase che ricorda il *Leitmotiv* di *Ferito a morte* di Raffaele La Capria.

è Castelli, un presunto *serial killer* fuggito da Vicenza e apparentemente scomparso nel nulla proprio come l'architetto Gleria, il protagonista del terzo racconto. Il protagonista del secondo racconto (l'unico dei tre ambientato nel Vicentino), un maestro di batteria jazz, disprezza la sua città perché ritiene che Vicenza e i vicentini (e lui con loro) non siano e non saranno mai in grado di capire il jazz in quanto inadeguati a «portare il tempo» (p. 34) dello *swing*: così, il maestro di batteria che ha tagliato le proprie radici per rinascere culturalmente nel jazz, ma ha fallito l'innesto per un difetto d'origine, ormai totalmente *déraciné* e privo di punti di riferimento (privo di una patria potremmo dire) non può fare altro che uccidersi, sancendo così il proprio definitivo fallimento e, ancora una volta, il proprio inappellabile rifiuto della città d'origine.

È difficile non prestare attenzione a questi motivi, che sono diffusi in tutto il libro e si offrono in tutta evidenza all'interpretazione. Una possibile riflessione sulla loro insistenza potrebbe essere questa. Il primo libro di Trevisan porta il lettore lontano da Vicenza. Vicenza c'è, è un orizzonte ineludibile, ma distante: i protagonisti dei racconti sistematicamente se ne allontanano. Per nascere come scrittore, Trevisan ha bisogno, con le sue storie, di staccarsi da Vicenza, di recidere quella specie di cordone ombelicale che lo tiene troppo legato all'origine e gli impedisce di esprimersi.

4. Una tendenza al distacco e al distanziamento, funzionale alle strategie espressive di un autore che si è sempre voluto freddo e anti-romantico,⁹ si può desumere anche dalle forme dell'enunciazione. I messaggi dei testi di Trevisan ci vengono trasmessi, fin dall'esordio, per due racconti su tre, non da una persona che parla ma da una persona che scrive; dunque, queste simulazioni di enunciati non hanno sede in una voce ma in una scrittura. Ci troviamo di fronte a questa caratteristica identitaria dello stile di Trevisan fin dalle prime righe del primo racconto:

Adalberto entrò nel pub, si levò la giacca anti-pioggia, si sedette e ordinò un caffè.
Si guardò intorno. Era l'unico cliente. Frugò in una tasca del giubbotto di pelle, ne estrasse un taccuino e una penna e prese a scrivere: [...] (p. 9)

In termini narratologici, potremmo dire che dopo i due punti abbia inizio una narrazione di secondo livello. Ma il fatto veramente interessante è che, per come Trevisan ha messo in rapporto il racconto con la sua cornice, più che di enunciato si è costretti a parlare di

⁹ Il motivo della sua avversione nei confronti di Parise è stato esplicitato da Trevisan esattamente in questi termini: in Parise, a suo dire, c'è troppo «romanticismo», è uno scrittore troppo «caldo». Naturalmente, Parise è *pars pro toto*. Cfr. VITALIANO TREVISAN, *Parise una mappa*, in *I lembi dei ricordi. Ri(n)tracciare il paesaggio di Goffredo Parise*, Antiga, Crocetta del Montello (Treviso) 2016, p. 73 (sono le prime righe del testo): «Un po' in imbarazzo. Come sempre, quando si tratta di Parise. Qualcosa, nella sua scrittura, mi disturba – credo il nodo sia nel *romanticismo*, a cui, se non allergico, sono quanto meno intollerante» (corsivo nel testo).

enunciazione,¹⁰ giacché si tratta di una scrittura che viene rappresentata nel suo farsi. E che subito introduce una separazione formale tra l'autore e il narratore, il quale nella fattispecie è colui che tiene in mano la penna e il taccuino e sta scrivendo la storia che l'autore ci ha fatto pervenire. È un gioco che Trevisan porterà a livelli raffinatissimi, incominciando con l'introdurre, in *Un mondo meraviglioso*, un narratario nel ruolo di lettore («Scrivi Thomas, legge Davide») e poi rendendo sempre più complessa e perfetta questa macchina non solo nei *Quindicimila passi* ma anche e anzi ancor più nel *Ponte* (Einaudi 2007), un libro, quest'ultimo, che dal punto di vista della gerarchia e delle posizioni reciproche di enunciazioni e enunciati si configura come un vero rompicapo¹¹ del quale, probabilmente, l'unico a conoscere perfettamente il funzionamento – senza rimanerne ipnotizzato – era lo stesso Trevisan.

A dire il vero le cose si complicano già nel terzo racconto del libro d'esordio, *Vasca imhoff*, che, come abbiamo detto, è dedicato alla figura dell'«architetto vicentino Giovanni Battista Gleria», morto nell'incendio divampato nel suo studio. Bisogna intanto segnalare che il nome e la qualifica di questo personaggio corrispondono, nella realtà, al profilo di uno studioso di architettura e architetto di professione al quale Trevisan fu legato da un'amicizia profonda e duratura. Gleria è stato in assoluto una delle figure più influenti nel percorso intellettuale e creativo di Trevisan: non solo all'epoca dell'esordio e negli anni precedenti, quando a Vicenza Trevisan frequentava anche molte altre persone con cui poi ha ridotto o azzerato i contatti, ma anche molto più in là nel tempo, come è dimostrato dalla proiezione biografico-letteraria di Gleria che Trevisan ha creato con la figura dell'Eccezione in *Works*.¹²

Detto questo, è bene precisare, anche se va da sé, che il Gleria di *Vasca imhoff* è invece un personaggio letterario finzionale che si discosta parecchio dalla persona reale del Gleria amico di Trevisan. A partire ovviamente dal dato, tutto fittizio, che costituisce la funzione cardinale più importante del racconto, cioè la morte causata dall'incendio forse appiccato dallo stesso Gleria al suo studio. Dopo la morte di Gleria, uno studioso di

¹⁰ Per la distinzione tra enunciazione e enunciato faccio riferimento a ÉMILE BENVENISTE, *L'apparato formale dell'enunciazione*, in ID., *Problemi di linguistica generale II*, edizione italiana a cura di Francesco Aspesi, il Saggiatore, Milano 1985 (ed. or. Gallimard, Paris 1974), pp. 96-106, specie dove il linguista spiega che l'«enunciazione scritta [...] si muove su due piani: lo scrittore si enuncia scrivendo e, all'interno del suo scrivere, fa sì che degli individui si enuncino» (p. 106). Ora, nel caso di Trevisan, questo enunciarsi interno al testo è a sua volta uno scrivere.

¹¹ PAOLO ZUBLENA, *Pensieri banali* [recensione al *Pontē*], «L'indice dei libri del mese», 10, 2007, p. 15, nota che «l'inciso diegetico "scrive Thomas"» introduce «lo spaesamento della terza persona nell'identità della prima: un primo meccanismo di spiazzamento che mette in questione la provenienza della voce [...] L'identità di questo personaggio-narratore [...] è continuamente messa in crisi».

¹² Gleria è intervenuto a una Giornata di studi su Trevisan organizzata dall'Archivio Scrittori Veneti e dal Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova (25 settembre 2023). La sua importante relazione, intitolata *L'agrimensore T. Un resoconto interrotto o sospeso*, verrà pubblicata negli Atti, attualmente in fase di lavorazione. Nel frattempo è possibile ascoltare la registrazione del suo intervento, e di tutti gli altri interventi presentati nel corso della Giornata, a questo link: <www.youtube.com/watch?v=dtFkT2pJiRo&t=2439s> (u.c. 02.06.2024).

architettura – tale prof. Bulgaro – comincia a lavorare a un saggio «avente come oggetto la vita e le opere dell'architetto vicentino Giovanni Battista Gleria» (p. 41). Bulgaro, messosi sulle tracce di Gleria, riesce a entrare in contatto epistolare con «il principale collaboratore dell'architetto Gleria» (*ibidem*), che vive ora in Germania. Costui declina l'invito di Bulgaro a fissargli un appuntamento per un incontro di persona e propone di stendere e spedirgli un «resoconto scritto riguardante gli anni – tredici e non undici –, durante i quali avevo avuto modo di lavorare presso lo studio dell'architetto Gleria» (p. 42, corsivo mio). Dalla nostra prospettiva cronologica, non possiamo fare a meno di pensare che il dispositivo del *resoconto* è lo stesso che Trevisan utilizzerà, mettendolo a punto, in *Un mondo meraviglioso* e soprattutto nei *Quindicimila passi*, libro il cui sottotitolo è proprio «Un resoconto».

Ciò che lega in modo particolare la tecnica narrativa del resoconto utilizzata sia in *Vasca imhoff* che nei *Quindicimila passi* è un'ulteriore piega interna alla forma del resoconto, riguardante il fatto che la fonte dell'enunciazione tende in entrambi i casi a sdoppiarsi, con effetti di ambiguità e di parziale inattendibilità del narratore. Tutti i lettori dei *Quindicimila passi* sanno che i pensieri e gli stati emotivi di cui Thomas scrive si riferiscono allo stesso Thomas ma anche al fantomatico fratello di cui Thomas riporta le idee assumendole su di sé in modo tale che la differenza tra i due – così nettamente rimarcata¹³ tende a dissolversi, con un effetto ipnotico di sovrimpressione di una figura sull'altra, e la creazione di una specie di doppia prima persona: «non siamo poi così diversi, anzi, in un certo senso siamo uguali», scrive infatti a un certo punto Thomas.¹⁴

Il dispositivo non è altrettanto raffinato in *Vasca imhoff* ma è comunque efficace nel creare un effetto di confusione dei piani dell'enunciazione e delle figure dei personaggi. Come Thomas si è lasciato completamente pervadere dal pensiero e dalla figura del fratello, così il collaboratore di Gleria è in tutto e per tutto aderente alla filosofia di vita e all'estetica di Gleria: «Muri bianchi come la neve, che io stesso, cioè, l'architetto Gleria faceva tinteggiare regolarmente e invariabilmente ogni sei mesi. Un vezzo? Una mania? no, egregio professore, una necessità. Alle pareti non tollero niente, dicevo, diceva Gleria» (p. 45). Nel caso di *Vasca imhoff* diventa poi presto intuibile, come abbiamo visto già da questa citazione, che Gleria e il suo collaboratore sono probabilmente la stessa persona («io, cioè l'architetto Gleria» ammette l'estensore del resoconto, salvo poi subito correggersi, nella stessa pagina: «io non sono affatto Gleria»; p. 62). Ma se anche il problema di questa identificazione fosse risolto, si creerebbe allora un altro enigma relativo

¹³ «mio fratello era, ed è, di questo sono certo, affatto diverso da me» (VITALIANO TREVISAN, *I quindicimila passi. Un resoconto*, Einaudi, Torino 2002, p. 54). Su questo aspetto GREGORY PELL, *Vitaliano Trevisan's "I Quindicimila Passi": An Aesthetic Of Repetition*, «Forum Italicum», 43, 1, 2009, pp. 117-118, ha scritto: «Often, in a way that contributes to the suspense of Trevisan's narrative, the identity of a subject is deferred to a later point in a passage before which readers are forced to assume that the predicates could belong to two or more enunciators».

¹⁴ VITALIANO TREVISAN, *I quindicimila passi*, cit., p. 137.

al titolo di studio di Gleria il quale, coincidendo con la persona del suo collaboratore, ne verrebbe ad assumere anche la qualifica («sono solo un geometra»), alimentando peraltro in questo modo una tradizione/leggenda molto radicata a Vicenza, quella degli architetti senza laurea in architettura (Carlo Scarpa ma anche Flavio Albanese, presso il cui studio sia il Gleria che il Trevisan reali hanno lavorato).

Sempre restando nell'ambito della forma dell'enunciazione, bisogna notare che anche il primo racconto, *Uccelli*, insiste molto sul gioco delle due voci, che però in questo caso si mantengono distinte. Nel suo resoconto scritto degli avvenimenti che ha appena vissuto, Adalberto riferisce per lunghi tratti il discorso di un altro personaggio, McCastle/Castelli, con l'intarsio dei tre piani (scrittura in *progress* sul taccuino, pensiero rievocato del narratore e discorso riferito del secondo personaggio) che sintatticamente si presenta nei modi tipici di Bernhard: «Eric Dolphy è più grande di Charlie Parker, aveva detto McCastle, pensavo» (p. 19). Il discorso che McCastle ha tenuto ad Adalberto nel corso di una intera serata, essendo di fatto un ininterrotto monologo, viene ricondotto dal narratore su un piano musicale (entrambi i personaggi sono musicisti) con la metafora dell'assolo:

Aveva iniziato il suo monologo, ma dovrei dire il suo *assolo*, e d'ora in poi lo chiamerò proprio così: *assolo*, con frasi brevi e chiare, anglosassoni mi verrebbe da dire, ma poi, un po' alla volta, quasi senza accorgersene, mano a mano che sviluppava il suo assolo, le frasi erano diventate più elaborate, lunghe e ramificate, con una profusione di subordinate addirittura schizofrenica. Il tema! pensai come folgorato, lui stava nascondendo il tema. (p. 15, corsivo nel testo)

Oltre che il tema, McCastle, come dicevamo prima, sta nascondendo la sua vera identità (altro motivo ricorrente nel libro, quello dell'incerta identità, che resterà importante in tutti i cosiddetti «non romanzi» di Trevisan) e la sua origine: anche questo aspetto può essere ricondotto all'ambito di una strategia diversiva. Questa notazione di Adalberto sul discorso di McCastle è a tal punto importante e radicata nel pensiero creativo di Trevisan da generare addirittura la struttura del libro successivo, il suo primo romanzo, *Un mondo meraviglioso*, il quale è costruito come un lungo resoconto/monologo del protagonista Thomas sviluppato per la gran parte del libro come un assolo che, appunto, nasconde il tema; tema che emerge solo nella sezione finale del testo, intitolata *Coda tema e finale*. La strategia compositiva di *Un mondo meraviglioso* è esplicitata da Thomas il quale, dopo aver vissuto gli avvenimenti che si accinge a raccontare, elabora questo piano:

tutto quello che mi è successo *io lo devo scrivere*. [...] tutto devo scrivere e lo scriverò come se fosse uno standard. Ma il tema non lo suonerò all'inizio, pensavo,

comincerò direttamente dall'assolo, farò un lungo lughissimo assolo, che nasconderà il tema fino alla fine.¹⁵

5. Anche la esibita intertestualità di *Trio senza pianoforte* ci riporta all'idea delle strategie diversive. È chiaro fin dall'uso sistematico della sottotitolazione in funzione di precisazione di un genere o di una tecnica («un assolo», «un'improvvisazione») e di predeterminazione ermeneutica («un processo di decantazione»), che Trevisan segue il modello di Bernhard.

Di fatto Trevisan riesce, inizialmente, a dare forma alla propria voce solo prendendo a prestito la voce di Bernhard: in un certo senso, potremmo dire che scrive per interposto scrittore. Questo non significa che il suo esordio sia privo di originalità; può voler dire semmai che anche per quanto riguarda la cifra stilistica e l'approccio alla scrittura, Trevisan non percorre una strada diretta ma trova più adeguata una soluzione che gli permetta di esibirsi e di schermirsi al tempo stesso: è indubbiamente Trevisan, ma sembra Bernhard. Le spie che segnalano la già compiuta metabolizzazione di Bernhard e attestano un grado di maturità elevata nell'esercizio dell'imitazione con variazioni sono molte: naturalmente il «pensavo camminando» (p. 18),¹⁶ la frequenza altissima della figura dell'epanalessi, a rendere il dettato ossessivo (basti contare le numerose ripetizioni di *fotocopia* e *fotocopiatrice* – termine non certo casuale¹⁷ – a p. 16), i truismi e le tautologie («accompagnato da altri tre musicisti, che avevano appunto il compito di accompagnarlo», p. 30; «Non ho mai risposto perché non ho risposto, egregio professore», p. 43: e qui in effetti qualcosa da migliorare c'è), la critica sociale (l'invettiva contro i medici per esempio, o contro i giornali), gli intarsi dei verbi nei nessi che mostrano l'intersezione tra tempo della storia e tempo del racconto («diceva, pensavo», p. 30). C'è poi anche qualche dettaglio prezioso che consiste in citazioni appena dissimulate: McCastle va a suonare il suo sassofono sulla scogliera a picco sul mare «un giorno sì e un giorno no» (p. 17), esattamente come Reger, in *Antichi maestri*, si reca al Kunsthistorisches Museum di Vienna rigorosamente «a giorni alterni».

Qualcosa di Bernhard poi incide anche sul piano dell'*inventio*. Quando, nel secondo racconto, *Passato di verdura*, il narratore cede la parola al suo maestro di batteria (anche in questo caso con tecnica bernhardiana, dal momento che il discorso riferito si espande fino a occupare il centro della scena narrativa), rievocandone le idee, noi lettori veniamo anche a scoprire il significato del titolo del testo:

¹⁵ ID., *Un mondo meraviglioso. Uno standard*, Einaudi, Torino 2003 (ed. or. Theoria, Roma-Napoli 1997), p. 146.

¹⁶ Per questa struttura, destinata a diventare il fulcro della prima fase della scrittura di Trevisan, si veda lo studio di FABIO MAGRO, *Il pensiero in movimento di Vitaliano Trevisan. Qualche nota su "Il ponte. Un crollo"*, «Giornale di storia della lingua italiana», 2, 2, 2023, pp. 139-149.

¹⁷ La frequenza del significante agisce, moltiplicandone l'effetto, sulla semantica di un termine già di per sé attinente alla ripetizione.

[...] facciamo del jazz un bel passato, per così dire, e lo mangiamo e lo diamo da mangiare a quelli che vengono ad ascoltarci, mi disse, pensavo. [...] Falsifichiamo tutto il jazz per poterlo suonare, disse il mio professore di batteria jazz durante quell'ultima lezione, pensavo. Tritiamo e poi filtriamo tutto il jazz e ne facciamo un passato e costringiamo i nostri allievi a mangiarlo, anche se non ne hanno nessuna voglia. Non ci facciamo nessunissimo scrupolo e costringiamo i nostri allievi, e quelli che vengono ad ascoltarci, a mangiare il nostro passato di verdura jazzistico, perché anche noi abbiamo dovuto mangiarlo. (p. 36)

Questa analogia alimentare rivela varie cose, tra le quali anche il rifiuto di un certo tipo di apprendistato meramente istruttivo, che tende a impoverire i modelli per renderli più facilmente trasmissibili; e rivela anche, aspetto altrettanto significativo per la ricerca di Trevisan, il rifiuto delle mediazioni.

Per come è formulata da Trevisan, l'analogia tra cultura e alimentazione si può far risalire al Bernhard di *Antichi maestri* e alla famosa invettiva contro Heidegger:

Heidegger era una mente inzuppata di kitsch, diceva Reger, esattamente come Stifter, eppure era assai più ridicolo ancora di Stifter, che era stato davvero *una tragica apparizione*, a differenza di Heidegger che è *sempre* stato *soltanto comico*, piccolo borghese come Stifter, altrettanto spaventosamente megalomane, un imbecille delle Prealpi, credo, giusto quello che ci vuole per il minestrone della filosofia tedesca. Heidegger se lo sono pappato tutti a grandi cucchiariate, con una fame da lupi, per decenni, come nessun altro, rimpinzando così i loro stomaci di germanisti e di filosofi tedeschi.¹⁸

Trevisan piega questi termini, letterali e metaforici (minestrone e nutrimento culturale) in funzione di un discorso tutto nuovo e diverso, quello della ricezione sempre deficitaria di un linguaggio artistico (il jazz) radicato altrove, ma l'origine bernhardiana è evidente. Ancora una volta, Trevisan gioca di seconda intenzione: non si espone direttamente, ma lavora al riparo, per così dire, del suo esibito modello.

6. La relazione della scrittura di Trevisan con l'opera di Bernhard ci conduce verso l'ultimo argomento di questa parziale trattazione degli aspetti salienti di *Trio senza pianoforte*. Sotto la traccia di questi racconti, e poi in modo insistente lungo tutta la cosiddetta trilogia di Thomas,¹⁹ lavora un dubbio talmente profondo da mettere quasi in discussione la liceità dell'espressione artistica. Questo dubbio fondamentale, quasi un'ossessione per Trevisan, riguarda l'originalità. Che senso ha l'arte, dice in sostanza il maestro

¹⁸ THOMAS BERNHARD, *Antichi Maestri*, trad. italiana di Anna Ruchat, Adelphi, Milano 1992 (ed. or. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985), pp. 57-58 (corsivi nel testo).

¹⁹ Si veda ora la pubblicazione complessiva dei tre «non romanzi» sotto quest'unico titolo, con bella postfazione di Emanuele Trevi: VITALIANO TREVISAN, *Trilogia di Thomas. Un mondo meraviglioso. I quindicimila passi. Il ponte*, Einaudi, Torino 2024.

di batteria jazz nel suo ultimo monologo, per artisti la cui massima ambizione non può che essere quella di ripetere (nella migliore delle ipotesi) didascalicamente ciò che è già stato fatto da altri in modo peraltro eccellente e inimitabile? Scrivendo *Trio senza pianoforte* Trevisan sembra volersi convincere che anche se tutto pare già detto, scritto, fatto, suonato etc., vale comunque la pena di tentare di esprimersi, ben sapendo che non si potrà mai ambire a ottenere una voce del tutto originale. È un argomento molto importante per lui, sul quale infatti tornerà anche in una pagina di *Un mondo meraviglioso*, là dove Thomas afferma che «non ci sono più storie perché tutte le storie sono già state scritte e non c'è più nulla che si possa scrivere più di quello che è già stato scritto» etc.²⁰

E comunque, nonostante queste perplessità, che in *Un mondo meraviglioso* sono ricondotte al loro vero oggetto di interesse, la letteratura, mentre in *Trio senza pianoforte* sono metonicamente spostate sulla musica e sull'architettura (ecco un altro diversivo!), Thomas decide di scrivere: «tutto quello che mi è successo *io lo devo scrivere*». ²¹ È molto probabile, del resto, che Trevisan sia riuscito a risolvere il suo dubbio originario, potenzialmente paralizzante, proprio grazie a una profonda riflessione sulle possibilità costitutive di un genere come il jazz, che imposta il problema del rapporto tra originalità e imitazione in termini non dicotomici e non necessariamente conflittuali.²²

Tutto sommato, in questo senso, il bilancio del libro tende più al positivo che al negativo: paradossalmente, rispetto al profilo di un autore che si è rappresentato o è stato rappresentato come autoreferenziale e isolato, un libro come *Trio senza pianoforte* manda messaggi che portano a interpretare l'espressione artistica come fatto relazionale.

Nel primo racconto, Adalberto ricorda di avere deciso di iniziare a suonare dopo aver sentito suonare Castelli, dal quale ha scoperto la propria vocazione, che non sapeva nemmeno di avere. Il secondo racconto, pur nel suo tragico epilogo, che sembra avere il significato filosofico di un'aporia, è allo stesso modo l'ammissione della necessità della relazione e del confronto nella pratica artistica, con tutto ciò che questo comporta in termini di complesso di inferiorità, di scacco, di fallimento, addirittura di rischio del ridicolo. Anche il terzo racconto, che riguarda l'architettura e non la musica, si innesta in una più ampia riflessione sul senso dell'esperienza artistica e, più precisamente, sulla dialettica tra ideazione e realizzazione dell'opera. L'architetto Gleria è costretto ad accettare il rischio che la perfezione dei suoi disegni si risolva in una concretizzazione deludente; è costretto ad accettare anche la frustrazione che ne consegue:

Un architetto ha bisogno di costruire, non può solo disegnare, e questa è la sua condanna a vita; e per costruire deve sporcarsi, e immergersi nella merda fino al collo, egregio professore, e da questa immersione nella merda fino a collo non può più uscire. Per poter costruire, e dunque vedere realizzata una mia opera, io devo

²⁰ ID., *Un mondo meraviglioso*, cit., p. 115.

²¹ Ivi, p. 146 (corsivo nel testo).

²² Ho sviluppato quest'ultima riflessione a partire da un altro utile suggerimento del revisore.

continuamente infliggermi questa immersione, e tener la testa fuori è un'impresa a volta quasi impossibile. (pp. 58-59)

Incerto ancora su quale sia il vero tema della sua scrittura (ma i temi del territorio e del lavoro già cominciano a formarsi sul finale di *Vasca imhoff*), e su quale sia il timbro della propria voce, Trevisan compie con *Trio senza pianoforte* una sorta di operazione preliminare che gli permette appunto di registrare la voce e di mettere fuori tutti i dubbi, quasi a mostrarsene consapevole, che riguardano il senso dell'operare artisticamente – che significa anche pubblicamente – attraverso la scrittura. Fatto questo, può cominciare.

BIBLIOGRAFIA

- ÉMILE BENVENISTE, *L'apparato formale dell'enunciazione*, in ID., *Problemi di linguistica generale II*, edizione italiana a cura di Francesco Aspesi, il Saggiatore, Milano 1985, pp. 96-106 (ed. or. Gallimard, Paris 1974).
- THOMAS BERNHARD, *Antichi Maestri*, trad. italiana di Anna Ruchat, Adelphi, Milano 1992 (ed. or. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985).
- GIOVANNI COCCO, *Vitaliano Trevisan, il cantore "folle" della Waste Land del nostro Nord-Est*, «Il Giornale», 8 gennaio 2022.
- FABIO MAGRO, *Il pensiero in movimento di Vitaliano Trevisan. Qualche nota su "Il ponte. Un crollo"* «Giornale di storia della lingua italiana», 2, 2, 2023, pp. 139-149.
- GREGORY PELL, *Vitaliano Trevisan's "I Quindicimila Passi": An Aesthetic Of Repetition*, «Forum Italicum», 43, 1, 2009, pp. 117-118.
- VITALIANO TREVISAN, *Trio senza pianoforte. Racconti*, Editrice Veneta, Monticello Conte Otto (Venezia) 1995.
- ID., *Trio senza pianoforte. Oscillazioni*, Theoria, Roma-Napoli 1998.
- ID., *I quindicimila passi. Un resoconto*, Einaudi, Torino 2002.
- ID., *Un mondo meraviglioso. Uno standard*, Einaudi, Torino 2003 (ed. or. Theoria, Roma-Napoli 1997).
- ID., *Il ponte*, Einaudi, Torino 2007.
- ID., *Parise una mappa*, in *I lembi dei ricordi. Ri(n)tracciare il paesaggio di Goffredo Parise*, Antiga, Crocetta del Montello (Treviso) 2016, pp. 73-76.
- ID., *Black Tulips*, Einaudi, Torino 2022.
- ID., *Works*, Einaudi, Torino 2022.
- ID., *Trilogia di Thomas. Un mondo meraviglioso. I quindicimila passi. Il ponte*, prefazione di Emanuele Trevi, Einaudi, Torino 2024.
- PAOLO ZUBLENA, *Pensieri banali* [recensione al *Ponte*], «L'indice dei libri del mese», 10, 2007, p. 15.

SITOGRAFIA

<www.editriceveneta.it/it/380-Autore.html?author=320> (u.c. 02.06.2024).

<www.youtube.com/watch?v=dtFkT2pJiRo&t=2439s> (u.c. 02.06.2024).



Share alike 4.0 International License

«COSÌ VELOCE E COSÌ IMMORTALE»
FLUO TRA SLANG, PROSA D'ARTE E BREVITÀ

Davide Di Falco

Università degli Studi di Napoli Federico II
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9575-8786>

ABSTRACT IT

Il saggio si propone di fornire una lettura linguistica e stilistica di *Fluo. Storie di giovani a Riccione* (1995) di Isabella Santacroce. Lo scopo è mostrare come il romanzo appaia diviso da una parte tra 'giovanilese' e tentazioni di prosa d'arte; dall'altra, tra ricerca di precisione e indeterminazione. In particolare, si vedrà come a fungere da cerniera tra la rapidità tipica della scrittura giovanile e la concisione lirica sia la vocazione alla *brevitas*, che porta a forme condensate e allo stile nominale.

PAROLE CHIAVE

Isabella Santacroce; Stilistica; Cannibali; *Brevitas*; Prosa d'arte; Lingua dei giovani.

TITLE

«Così veloce e così immortale». *Fluo* between slang, artistic prose and brevity

ABSTRACT ENG

The essay aims to provide a linguistic and stylistic reading of *Fluo. Storie di giovani a Riccione* (1995) by Isabella Santacroce. The aim is to show how the novel appears divided on the one hand between youth slang and temptations of artistic prose; on the other, between the search for precision and indetermination. In particular, we will see how the vocation to *brevitas*, which leads to condensed forms and nominal style, acts as a hinge between the typical speed of youthful writing and lyrical concision.

KEYWORDS

Isabella Santacroce; Stylistics; Cannibali; Brevity; Artistic Prose; Youth Slang.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Davide Di Falco è dottore di ricerca in Filologia presso l'Università Federico II, dove ha lavorato a una tesi in Storia della lingua italiana dedicata alla categoria di espressionismo linguistico. È stato borsista del progetto ERC-DisComPoSe ed è ora borsista presso l'Istituto Italiano per gli Studi Storici. Si occupa di prosa saggistica del '900 italiano. Suoi saggi, sulla lingua di Angelo Maria Ripellino, sono di recente apparsi sul «Giornale di Storia della Lingua Italiana» e su «Diacritica».

In queste pagine si svolgono alcune riflessioni sulla lingua di *Fluo. Storie di giovani a Riccione* (1995) di Isabella Santacroce, il primo capitolo della cosiddetta «Trilogia dello spavento», seguita con *Destroy* (1996) e conclusa con *Luminal* (1998).¹

Il romanzo, facilmente riassumibile, racconta un'estate riccione, che la quasi diciottenne Starlet trascorre con i suoi amici passando di bravata in bravata, tra sfrontato ribellismo e tentazioni d'innocenza.² Benché si tratti dell'opera di esordio di Santacroce, *Fluo* esibisce uno stile immediatamente riconoscibile, quasi che l'autrice, all'epoca venticinquenne, sia già stata in grado di accordare il proprio strumento nella maniera più personale e definitiva.

In via preliminare, va chiarito che Santacroce non è a rigore inseribile nel novero dei cosiddetti «Cannibali». Tra questi e l'autrice si respira certo un'aria di famiglia: li accomunano l'impiego spinto del «giovane» e gli ammicchi iper-specifici ai prodotti commerciali e alla cultura audiovisiva pop. Andrà tuttavia ricordato che Santacroce non figura tra gli autori di *Gioventù cannibale* (1996), l'antologia einaudiana curata da Daniele Brolli cui si deve il lancio della fortunata etichetta.³ Almeno in *Fluo*, poi, che oltretutto precede cronologicamente l'antologia, non si ravvisano tratti caratteristici di quella *vague* letteraria come l'ironia declinante nel grottesco oppure il gusto fumettistico per lo *splatter*. Anzi, come ha scritto Stefania Lucamante, lo stile di Santacroce «non vuole essere programmaticamente basso» e «arriva invece a delle tonalità alte, a una sorta di *sublime* del trash». ⁴ In altri termini, per la fiducia che ancora sembra accordata alla parola letteraria, l'autrice deve rinunciare al nichilismo cinico e allegro dei «Cannibali».

Su un piano più strettamente stilistico, è utile riportare un giudizio di Cesare Garboli, secondo cui Santacroce è una «prosatrice d'arte di altissima qualità, ipnotica, incantatoria, e sotto tutti gli aspetti «stupefacente» che «si piglia terribilmente sul serio» e «non sa raccontare». Il critico, poi, propone spiritosamente un matrimonio con Niccolò Ammaniti: i due scrittori si completerebbero a vicenda poiché l'uno sa raccontare senza saper scrivere, l'altra sa scrivere senza saper raccontare.⁵ Questa affermazione sull'incapacità di raccontare parrebbe poco meno che una stroncatura; in realtà, com'è noto, era uno dei vezzi istrionici di Garboli quello di presentare i plausi in forma di botte (e viceversa).

¹ Il romanzo uscì la prima volta per i tipi di Castelveccchi nel 1995. Nel febbraio 1999 apparve nella «Universale Economica» Feltrinelli. Per la presente analisi si è utilizzato ISABELLA SANTACROCE, *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, Feltrinelli, Milano 2003. Si avverte che singoli termini, sintagmi e brani più ampi saranno direttamente seguiti, nel corpo del testo, dall'indicazione della pagina.

² Gli indizi linguistici che rimandano al fondale del romanzo sono sporadici. Spicca come romagnolismo appena «masare» 89, 103 «nascondere». È poi interessante un'occorrenza di «pubblifono» 112, variante italianizzata di *Publiphono* (si tratta del servizio di supporto per turisti basato sull'installazione di altoparlanti, utile per avvertire i bagnanti dello smarrimento di bambini o di oggetti).

³ NICCOLÒ AMMANITI *et al.*, *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, a cura di Daniele Brolli, Einaudi, Torino 1996.

⁴ STEFANIA LUCAMANTE, *Isabella Santacroce*, Cadmo, Fiesole 2002, pp. 21-22.

⁵ CESARE GARBOLI, *Letteratura: mezzo secolo all'incanto*, «La Repubblica», 21 settembre 1999, pp. 46-47.

Il giudizio è invece funzionale all'inclusione di Santacroce nella tradizione della prosa d'arte, i cui esiti medi non rivelano una solida vocazione narrativa.

Per limitarci a *Fluo*, infatti, vi si cercherebbero invano una trama articolata e compatta o personaggi a tutto tondo: i trentasette brevi capitoli di cui consta sono sì progressivi (alla progressività provvedono, spesso a inizio di capitolo, le indicazioni temporali) ma restano sequenze fondamentalmente autonome e intercambiabili; i personaggi (non esclusa Starlet, la voce narrante) sono figurine monodimensionali, talmente assorbite nel *tourbillon* allucinato delle loro attività da non tradire profondità psicologica. Le attività si affollano di capitolo in capitolo ma, per dir così, non arrivano a organizzarsi in un *plot*; se Santacroce racconta, lo fa al più al modo di una cronista esagitata che sia più attenta ai fatti e agli oggetti che agli attori: da qui una chiara inclinazione alla prosa breve, avarissima di dialoghi.

È evidente la volontà di rendicontare al minuto, che spinge a impiegare senza cedere il presente indicativo della presa diretta (non mancano episodiche occorrenze della perifrasi progressiva *stare* + gerundio).⁶ Questo impedisce pertanto gli indugi descrittivi tipici della prosa d'arte propriamente intesa; e tuttavia, legittimano a invocare questa trafila letteraria quegli squarci e quei movimenti di sentore lirico collocati spesso in fine di capitolo.

Come si è capito, l'interesse di *Fluo* consiste nel fatto che vi convivono due spinte contrarie, che per brevità possiamo intestare al "giovanilese" e alla prosa d'arte: da un lato, vi è la colloquialità più espressiva e disinvolta, con frequenti cadute disfemistiche; dall'altro, si trovano soluzioni formali che mirano a verticalizzare la pagina. Il terreno d'incontro tra queste due spinte centrifughe è la *brevitas*. È noto infatti che l'economicità sia tipica del parlato e dello scritto-parlato, in misura particolare di quello dei giovani; sul versante "alto", invece, va ricordato che l'essenzialità è funzionale alla tensione lirica.⁷ È utile precisare che il prosciugamento della prosa non riguarda singole zone dell'opera (magari quelle a vocazione liricizzante anche sul piano dei contenuti) ma viene condotta da Santacroce in ogni punto, con coerenza e rigore.

Per quanto riguarda l'incidenza del "giovanilese" nella lingua di Starlet, va subito sottolineata la *vis* espressivistica e iperbolica. È eloquente il ricorso ad avverbi come «paccianamente» 11, «esageratamente» 12, 111, «violentemente» 12, «grottescamente» 12,

⁶ «*Mi sto truccando per una cena very mondana*» 59, «*Sto cercando di copiare il trucco degli occhi di una modella del défilé di Galliano*» 59, «*Sto piangendo. Le lacrime rigano la mia faccia e bruciano*» 89.

⁷ È utile richiamare una considerazione generale di Pier Vincenzo Mengaldo: «Sintomi di una prosa liricizzante possono considerarsi un processo di rarefazione linguistica tendente all'eliminazione o assottigliamento di quegli elementi logici, esplicativi o semplicemente connettivi della prosa normale che meno si prestano ad essere caricati di valenze emotive, accompagnati da pedale lirico; e per altro verso un processo di condensazione, dove l'economia dei segni utilizzati è direttamente proporzionale alla loro maggiore pregnanza espressiva» (PIER VINCENZO MENGALDO, *Montale "fuori di casa"*, in ID., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 332).

«artificiosamente» 18, «paranoicamente» 18, «trasgressivamente» 19, «incredibilmente» 19, «forsennatamente» 19, «notevolmente» 19 (in tutto occorre otto volte), «passionalmente» 19, «innaturalmente» 27, «mostruosamente» 30, «dispensiosamente» 68, «schizzatamente» 82, «tormentosamente» 96, «inverosimilmente» 107, «oscenamente» 111.

In direzione iperbolica va anche lo sfruttamento intensivo degli elativi. In *Fluo* si dà un'articolata fenomenologia di superlativi analitici, i cui tipi più interessanti sono i seguenti:

- *molto* + agg.: «un mix molto kitsch» 12, «un party molto lesbo» 13, «un cinquantino molto giamaicano» 16, «inquadrature primo piano molto ipnotiche» 26, «foto scandalo molto estive» 100;
- *very* + agg. (non molto plausibile: secondo Luigi Matt, «nessun ragazzo, per quanto influenzato dai programmi di MTV userebbe very in luogo di molto...»⁸): «i nostri capelli very castano» 14, «Tutto very romantico» 55, «una cena very mondana» 59, «la situazione very pesa» 101;
- *così* + agg. (forse un anglismo che ricalca *so* + agg.): «tutto quel verde così esageratamente rassicurante» 12, «[Il Viola Dior] così intenso e sensuale» 14, «tutte quelle sonorità così trasgressivamente acide» 18-19, «uno sguardo così sensualmente sexy» 78, «queste spiagge così carnali» 85, «con quella faccia così milanese» 94, «un caschetto biondo, così sicuro e ordinato» 98, «tutte quelle adolescenti così fresche e levigate» 99, «La mia prima volta così naturale» 104, «[Gli spazzolini] Così compatti e sottili» 106, «la morte così vicina» 110, «tutto questo ben di Dio così kitsch» 111. Si osservi che il romanzo si chiude con le parole «così veloce e così immortale» 114;
- *più che* + agg.: «lite più che rumorosa via telefono» 11, «figlie ribelle di papà più che danaroso» 22, «seduto sul water più che ubriaco» 29, «reparto profumi e cosmetici più che fornito» 30, «birra più che graduata» 64, «un attico più che arredato» 68, «un PR più che americano in fuoristrada e Caterpillar più che distrutte» 69, «se la ridono più che imbarazzati» 86, «Un'anima folle più che solitaria» 100, «tasche laterali più che esagerate» 101, «Il pene di lui è più che in erezione» 109;
- *troppo* + agg.: «dei sandali troppo esagerati» 57, «Il giorno sarà troppo impietoso» 84, «Solita sensazione troppo pesante» 94;
- *veramente* + agg.: «top lycrato veramente osé» 17, «storie del genere veramente metropolitane» 47, «una situazione veramente fantozziana» 62, «un monovolume lunare dal sapore veramente jap» 101.

Insistito è anche l'uso di prefissi elativi, debitore del linguaggio pubblicitario:

- *iper-*: «iperfemminili» 13, «ipersensuale» 17, «ipersviluppata» 23, «ipersfaccettati» 37, «iperrumoroso» 63 (-i 106), «ipergonfia» 72, «ipermuscoloso» 79, «iperallate» 85, «iper-trasparente» 87 (ma «ipertrasparente» 105), «iperefficace» 96;
- *mega-*: «mega Rolex» 17, «mega trampoli» 24, «mega tacco» 37, «mega posacenere» 41, «megaparrucca» 44, «mega cazzate» 56, «mega fibbia» 61, «mega joint»

⁸ LUIGI MATT, *Percorsi stilistici di Isabella Santacroce*, «Lingua Italiana d'Oggi», V, 2018, p. 246.

72, «mega banana» 76, «mega bulbi oculari» 76, «mega mitra fluo» 86, «mega acquario» 88, «mega pannello con dei mega bottoni» 91, «mega abiti» 109);
- *stra-*, applicato anche a base verbali: «stramaledettissimo» 12, 11, «se ne strabatte» 12 e «strasbattendosene» 27, «strafissa» 27, 64, «strapiene» 32.

Puntano all'espressività i numerosi casi di «raccorciamenti di parole»: ⁹ «anta» 12, 98 «quarantenne», «Smemo» 21 «diario Smemoranda», «lesbo» 21, 43, 44, 61 «lesbica», «trave» 24, 61 *et passim* e «travesta» 44, 113 *et passim* «travestito», «sexy» 24 «sexy shop», «ninfo» 25 «ninfomane», «idro» 20, 30 «idromassaggio», «ero» 38 «eroina», «spaccia» 39, 82, 83 «spacciatore», «siga» 40 «sigaretta», «preserva» 42 «preservativo», «disco» 43 «discoteca», «strobo» 45 «luce stroboscopica», «proff» 52 «professori», «benza» 56 «benzina», «maranz» 62 «maranza» cioè «tamarro», «mini» 62 «minigonna», «para» 72 «paranoia», «lunga» 72 «lungomare», «marja» 75 «marijuana», «coca» 81 «cocaina», «pappa» 82, 113 «pappone», «caramba» 87 «carabiniere», «profilà» 48, 105 «profilattico».

Merita un indugio il verbo *lanciare*, un vero e proprio «santacrocismo». Secondo Massimo Arcangeli, il verbo sostituisce «forme verbali del dire di consueta, più neutra utilizzazione», aggiungendo «una vivace nota di colore». ¹⁰ Difatti, quando non è impiegato come «semantema cinetico», ¹¹ *lanciare* surroga espressivamente verbi come *emettere*, *produrre*, *pronunciare*. Solo pochi esempi: «Ciao stelline vi va dello champagne?» lancia il quarantenne non proprio a suo agio» 17, «L'hard movie lancia lamenti, sospiri e tutto il sonoro di godimenti di massa». 29, «Mi scrocca una siga e lancia un: «Andiamo va»». 41, «Lanciano incomprensibilità straniere e scattano foto» 46, «residui preistorici di figli dei fiori vecchia maniera lanciano afro-sound molto libero» 104.

È pertanto un fatto ovvio la «ripresa mimetica e ironica di espressioni del gergo giovanile». ¹² Tra queste: «flippaggio» 13 «ossessione», «gazatura» 25 «disinvoltura», «carte» 27 «banconote da mille lire», «sclero» 20, 99, 106 «perdita del controllo» (con i derivati «sclerato» 12, 31 e «sclerare» 14, 17, 45, 77, 99, 103), la locuzione omeoteleutica «zero bolero nero» 41 «zero assoluto», «maranza» 61, 63, 73 «tamarro», «bonazzi» 62 «ragazzi avvenenti», «lumare» 16, 22, 90, 101, 112 «adocchiare» (con «lumatine» 102 «occhiate» e «slumare» 79, 87 e «slumamenti» 80, con *s-* intensiva), «intriuppata» 104 «ossessionata», «ladrare» 106 «rubare», «intascaggio» 107 «furto». ¹³

A parte si consideri il cosiddetto «droghese», che include sia termini italiani che anglicismi: si incontrano «pusher» 17, «canna» 19, «spaccia» 39, 82, 83, «pere» 39, «ero-

⁹ MASSIMO ARCANGELI, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, 'bad girls'*, Carocci, Roma 2007, p. 138.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Traggo la dizione da PIER VINCENZO MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale*, cit., p. 17.

¹² VALERIA DELLA VALLE, *Tendenze linguistiche nella narrativa di fine secolo*, in ELISABETTA MONDELLO (a cura di), *La narrativa italiana di fine secolo*, Meltemi, Roma 2004, p. 51.

¹³ Segnaliamo che *gazatura* e *ladrare* sono lemmatizzati, con esempi tratti proprio da *Fluo*, in RENZO AMBROGIO, GIOVANNI CASALEGNO (a cura di), *Scrostatì gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, UTET, Torino 2004, pp. 208, 251.

shopping» 39 “acquisto di eroina”, «bianca» 61 “cocaina”, «drogherecce» 65 “relative a sostanze stupefacenti”,¹⁴ «joint» 73, «marja» 75 “marjuana”, «coca» 81, «amfetamina» 84, «Adamo» 95, «Mdma» 103.¹⁵

Non stupiscono, in un romanzo la cui lingua è tanto debitrice dei linguaggi giovanili, le frequenti cadute disfemistiche. A mero titolo di esempio, si contano ventotto occorrenze di *culo*, sedici di *cazzo*, quattordici di *puttana*, sette di *merda*. Si segnala, in particolare, *stronzate* (undici occorrenze), impiegato con l’accezione di “oggetti inutili”: «Laura gli lancia il plastico cellulare giallo comprato dal nero vendi stronzate» 71.

È notevole l’impiego di *negro* impiegato con cinica leggerezza sia come sostantivo («negre grasse e fiorate» 71, «seni di negre selvatiche» 89, «negri millelire» 106) che come aggettivo («Le labbra negre» 25: una soluzione scorciata per “labbra simili a quelle delle donne afroamericane”). Si registra infine un caso in cui *negro* parrebbe impiegato come allotropo antico e letterario («Tra poco il buio *negro* tornerà con le sue luci e insegne» 111).

A fronte di tale disinvoltura, va registrato anche il fenomeno speculare di perifrasi talora arzigogolate che sostituiscono eufemisticamente forme sentite come scabrose:¹⁶ «coinvolgimenti acquatici» 20 “sesso in acqua”, «attrezzatura fallica» 23 “pene”, «esibizioni gluteali» 24 “sculettamenti”, «rotondità acquisite» 61 “seni ricostruiti”, «appuntamento mensile» 98 “ciclo mestruale”, «commercio di narcosostanze da disco» 103 “spaccio di pasticche”, «liquido alcolico sottovetro» 113 “bevanda alcolica”. Infine, l’uso di «immunodeficienza acquisita» 64 “AIDS” – se non è mera ostentazione del tecnicismo medico – potrebbe significare la sopravvivenza di un pudore che si esplica nel tabù linguistico.¹⁷

Consistente è la presenza di forestierismi, che non sono tipograficamente messi in rilievo: conducendo lo spoglio lessicale, Alessia Epicoco ne ha individuati 377 (di essi, ben 346 sono anglicismi o piuttosto angloamericanismi).¹⁸

¹⁴ *Drogherecce* offre l’occasione per notare che in *Fluo* è fittamente rappresentato il suffisso *-ereccio*. Di là del comune «godereccio» 55, infatti, occorrono «porchereccio» 80 e «discotereccio» 80. Il suffisso non è nuovo alla scrittura giornalistica brillante e al linguaggio giovanile: difatti, un termine come *scopereccio* è datato al 1965 dal *Grande dizionario italiano dell’uso*. Sulla scarsa produttività di *-ereccio*, cfr. MARIA GROSSMANN, FRANZ RAINER (a cura di), *La formazione delle parole in italiano*, Niemeyer, Tübingen 2004, p. 440.

¹⁵ In particolare, *Adamo* è la soluzione scorciata di *pillola di Adamo*, che designa la MDMA. Infatti, «se Mdma si pronuncia velocemente, viene fuori [...] Adam, da cui l’italianissimo “pillola di Adamo”» (FABRIZIA BAGOZZI, *Generazione in ecstasy*, Edizioni Gruppo Abele, Torino 1996, p. 52).

¹⁶ Perifrasi analoghe si danno anche al di là della sostituzione eufemistica: si pensi a «macchina galleggiante supevettoresinata» 100 “yacht”, notevole perché ad essere oggetto di perifrasi è un anglicismo.

¹⁷ Sull’interdizione linguistica nell’italiano contemporaneo, si rimanda a SABINA CANOBBIO, *Confini linguistici: l’interdizione linguistica nell’Italia contemporanea*, in GABRIELE IANNACCARO, VINCENZO MATERA (a cura di), *La lingua come cultura*, UTET, Torino 2009, pp. 35-47.

¹⁸ Cfr. ALESSIA EPICOCO, *Analisi linguistica per tratti neostandard e substandard di tre scrittori “cannibali”*, tesi di laurea magistrale, relatore: prof. Mirko Tavoni, Università di Pisa, a.a. 2013-2014, p. 110.

L'«anglomania»¹⁹ del linguaggio dei giovani è fatto noto. I suoi vettori principali sono stati la musica e successivamente l'informatica; e tuttavia, è da credere che Santacroce spinga consapevolmente il pedale dell'eccesso. Infatti, come ha osservato Luigi Matt, gli angloamericanismi presenti nel romanzo «nella maggior parte dei casi, non hanno alcun riscontro nei concreti usi giovanili». ²⁰ In altri termini, posto che nel linguaggio giovanile è normale il ricorso ai forestierismi, siano essi impiegati ludicamente o come tattico *we-code*, in *Fluo* è la loro innaturale abbondanza ad essere un fatto stilisticamente significativo.

Di seguito, un campionario solo esemplificativo degli angloamericanismi: «nella *house* la situazione è alquanto tesa» 11, «la *people* mortale» 11, «incazzati in *very hard sound*» 11, «*baby teen-ager* under venti» 13, «*young woman* ben conservata» 13, «Appuntamento con il *man*» 16, «famigliole *traditional*» 18, «ci scappa il *business*» 19, «la *situation* era di un buffo incredibile» 22, «La bolognese si specchia vanitosamente atteggiando le *red lips*» 22, «tutti o quasi con *family*» 24, «I *boys* attorno al tavolino se la ridono» 31, «Una delirante violenza sconvolge l'*erotic* raduno» 31, «certe vispe nonne in *very purple hair*» 33, «porcona *total* nuda» 36, «erezioni *full time*» 39, «una *doll* gonfiabile» 53, «*minimal* canotta» 62, «un *very disaster*» 77, «Mio padre starà palpeggiando la sua lolita procace rincorrendo sogni *forever young*» 113.

Ci limitiamo a due osservazioni: la scelta dell'angloamericanismo può spingere alla sequenza aggettivo-sostantivo («*erotic* raduno», «*minimal* canotta»); dall'angloamericano si possono trarre non solo singoli termini ma anche sintagmi, talora giustapposti («incazzati in *very hard sound*», «*baby teen-ager* under venti»).

Per quanto riguarda i forestierismi provenienti da altre lingue, Epicoco conta 27 francesismi (perlopiù tecnicismi acclimati relativi al mondo della moda e del *make-up*: «*tailleur*» 13, «*collant*» 14, «*atelier*» 41, «*maquillage*» 56, «*hennè*» 77, «*chiffon*» 79 etc.). Per parte nostra, segnaliamo la presenza di pochi ispanismi, il più interessante dei quali è *lolita*, «ninfetta»: ²¹ «Mio padre ha mollato mia madre per una *lolita* puttana» 16, «filmetto basso-italiano con Isabella Ferrari ancora *lolita*» 112, «Mio padre starà palpeggiando la sua *lolita* procace» 113. Notevole è anche il portoghesismo *brasileiro*, impiegato scherzosamente: «perizoma *brasileiri*» 35, «*Brasileira* dedita alla prostituzione» 39-40, «chiome da lavorare in *brasileire* trecchine colorate» 55 ecc.

¹⁹ EDGAR RADTKE, *Varietà giovanili*, in ALBERTO A. SOBRERO (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Laterza, Bari-Roma 1993, p. 216.

²⁰ LUIGI MATT, *Percorsi stilistici di Isabella Santacroce*, cit., p. 246.

²¹ *Lolita* è, com'è noto, il nome della protagonista dell'omonimo romanzo di Vladimir Nabokov (1955). Considerati però i riferimenti estetici e culturali di *Starlet*, il tramite potrebbe essere l'adattamento cinematografico di Stanley Kubrick. Un altro indizio in tal senso è un riferimento ad *Arancia meccanica*: «Moni si è comprata delle ciglia che fanno molto *Arancia meccanica*» 42.

Una tale ricognizione non può infine prescindere dalle vere e proprie invenzioni lessicali del romanzo; del resto, è nota la velocità con cui nel linguaggio giovanile i neologismi nascono e scompaiono.²² Tra i neologismi si segnalano:

- *folklormente* “folkloristicamente” («lanci di polkemazurke folklormente romagnole» 72). L’avverbio, esemplato direttamente dal sostantivo folklore, non è registrato nei repertori lessicografici. Interrogando la banca dati di Google Books si appura che non vi sono attestazioni del termine anteriori a *Fluo*;
- *ingelato* “cosperso di gel” («Uno di loro si sbatte sulla panchina dimenando il solito caschetto ingelato» 63). Il termine non è registrato nei dizionari; si trova però usato, riferito al cioccolato e con il significato di “trasformato in gelato” in un saggio di Folco Portinari;²³
- *lampadato* “abbronzato artificialmente con una lampada a raggi ultravioletti” («Io adoro le salse” finisce malizioso girando il culo lampadato» 61). Il termine è registrato dal *Supplemento 2004* del *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (d’ora innanzi GDLI), che allega un passo tratto da *Elianto* (1998) di Stefano Benni. È dunque possibile retrodatare la prima attestazione letteraria del termine;
- *mocassinato* “a forma di mocassino” («In completo di lino e scarpa mocassinata» 16), non registrato nei dizionari;
- *pellato* “di pelle”, detto di capi di abbigliamento («Appoggio gli anfibì pellati sul tavolo» 17, «si lascia tentare dalla mutandona pellata» 25), non registrato nei dizionari;
- *spraiare* “decorare o imbrattare con scritte o disegni eseguiti con bombolette di colori spray” («cerco divagazioni al mal d’animo spraiando d’oro nitro vecchie Creepers bicolori» 11). Il termine (un’alternativa grafica di “sprayare”) è registrato dal *Supplemento 2004* del GDLI che allega come esempio proprio questo passaggio di *Fluo*;
- *tangato* “che indossa un tanga” («Statue muscolose osservano dall’alto questo party notturno di mezza estate, tra grilli e musica, culi tangati e bicchieri pieni» 49). Il termine è registrato dal GDLI, che ne esplicita la natura scherzosa.

Volgendoci al versante “alto” del romanzo, si rilevano infiniti con valore ottativo-descrittivo: si tratta di uno stilema poetico che da D’Annunzio, attraverso Boine e lo Sbarbaro di *Frantumi*, arriva almeno fino a Montale.²⁴ Lo schema prevede che gli infiniti, pur dipendenti da una forma finita, se ne allontanino e assumano autonomia sintattica. La presenza di questo schema in *Fluo* conferma la singolare tangenza stilistica tra Santacroce e la poesia/prosa d’arte primo-novecentesca; il dato, tuttavia, andrà maneggiato

²² «La grande rapidità di mutamento del linguaggio giovanile è dovuta al continuo ricambio di utenti: la velocità con cui vengono creati neologismi e metafore particolari corrisponde alla rapidità con cui molte di queste neoconiazioni scompaiono (basti pensare al termine *matusa*, che oggi non si usa più ma che negli anni Sessanta indicava, con una connotazione negativa, i genitori)» (LORENZO COVERI, ANTONELLA BENUCCI, PIERANGELA DIADORI, *Le varietà dell’italiano. Manuale di sociolinguistica*, Bonacci, Roma 1998, p. 103).

²³ Si veda FOLCO PORTINARI, *Il piacere della gola: il romanzo della gastronomia*, Camunia, Milano 1986, p. 156.

²⁴ Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Da D’Annunzio a Montale*, cit., p. 43.

con la debita cautela dal momento che letture dirette in tal senso da parte dell'autrice sono difficilmente ricostruibili. La tangenza è dunque un'aria di famiglia, una suggestione; resta il fatto che per la scrittura di Santacroce Massimo Onofri e Luigi Matt hanno evocato rispettivamente il «sacro nome di D'Annunzio»²⁵ e il «dannunzianesimo ingenuo di tanti romanzi rosa».²⁶

Si veda il seguente passo:

È buffo ritrovarsi alle nove a far colazione con i tacchi alti e la testa piena di musica, seduta a fianco di qualche signorinella regular profumata di Kenzo appena scesa dal letto. *Passeggiare* alle sette in viale Cecca quando ancora è tutto chiuso e ancora non sono scese sul campo di battaglia certe facce da cazzo, e allora il viale sembra un deserto e ci sono solo gli spazzini che fumano e bestemmiano per storie di calcio. *Ascoltare* il silenzio di certi vialetti addormentati e il flash di uno stereo nottambulo che urla ritmi frenetici violentando il puro di certe mattine acerbe. *Vivere* di notte, quando le menti adulte si ritirano nel sonno. *Possedere* il buio e deciderne il ritmo. *Vivere* come Pinocchio nel Paese dei Balocchi. 84 (corsivi nostri)

È evidente che l'infinito «Passeggiare» è tangibilmente retto dalla forma finita «È buffo»; e invece «Ascoltare», «Vivere», «Possedere» e «Vivere», sia per le parole fraposte che per l'interpunzione informativamente autonomizzante, raggiungono un'effettiva autonomia, non solo sintattica ma anche semantica. In altri termini, negli ultimi quattro infiniti è accentuata la valenza ottativa e persino programmatica.

Dello stilema in esame è possibile indicare altri due esempi meno estenuati. Nel primo caso non viene a formarsi un'effettiva catena di infiniti mentre nel secondo le virgole non riescono ad autonomizzare integralmente gli infiniti. Si osserva poi che, in entrambi i passi, la natura ottativa dell'infinito è rimarcata dal condizionale: «Vorrei partecipare a serate di gala lucidate a nuovo coperta solo da un certo plaid semicarbonizzato e da un bikini più micro del dovuto. Così, tranquillamente, *provocare* scandali lanciando ragni liofilizzati» 11-12, «Vorrei essere in chiesa tra candele e immagini sacre, lontana dal ritmo stonato del mondo. *Ascoltare* un organo liturgico che suona, *respirare* incenso, *rilassarmi* guardando vecchiette con il fazzoletto prese a pregare nelle prime panche» 66.

Un settore nel quale è possibile verificare la volontà dell'autrice di cesellare la pagina è la topologia dell'aggettivo. È frequente una soluzione letteraria come l'anteposizione dell'aggettivo al sostantivo; e l'adozione dello stilema sarà anche motivata dall'influenza dell'inglese e da intenti ironici. Passiamo in rassegna alcuni casi: «morboso interessamento» 24, «periodiche puntate» 24, «scatenato patron» 31, «delirante violenza» 31,

²⁵ MASSIMO ONOFRI, *La retorica del sublime basso: Salvatore Niffoi, Erri De Luca, Isabella Santacroce*, in GIULIO FERRONI et al, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Donzelli, Roma 2006, p. 52.

²⁶ LUIGI MATT, *Percorsi stilistici di Isabella Santacroce*, cit., p. 253.

«sensuale accoppiamento» 31, «cadaverica donzella» 33, «brasileiri culi 34», «meticoloso lavoro» 37, «innocua passeggiata» 33, «ugual retribuzione» 41, «morbide femmine» 43, «Frenetico ritmo» 46, «romantica love story» 45, «debole anima» 68, «stravagante accendino» 69, «Un gigante falò» 81, «adolescenziali brufolotti» 85, «la procace nudità» 87, «oscene corruzioni» 89, «insormontabili omertà» 97, «nella mia strana anima» 103, «placidi pensionati» 104, «luminosi laser» 108, «anarchica diversità» 114. Gli aggettivi possono disporsi anche in coppia: «turchi e orgeschi bagni» 77, «corrosive e degeneranti battaglie Power Rangers» 100, «sottili e vibranti suoni» 103.

Un indizio di innalzamento in senso prezioso del dettato è anche la disposizione a occhiale degli aggettivi. Si vedano: «strane ricette illegali» 33, «squallido appartamento sudicio» 40, «focosi abbracci sensuali» 45, «fastidiose impertinenze materne» 50, «fotuto agosto godereccio» 55, «brasileire treccine colorate» 55, «strana gente solitaria» 57, «strane reazioni drogherecce» 65, «ecstasiato gruppetto variopinto» 80, «bionde odalische strillanti» 86, «dolci sussurri ambigui» 95, «dolci fanciulle sempreverdi» 98, «calda sabbia abbronzata» 111 (si noti che «abbronzata» è aggettivo che si addirebbe piuttosto ai bagnanti), «plastiche tende canadesi» 112.

Si saranno notati in questi esempi alcuni cultismi come *donzella* e *fanciulle*, che hanno un patente valore ironico e in verità, in quanto inerziali, non sono stilisticamente marcati; più interessante, allora, è soffermarsi su altri due stilemi nobilitanti come il plurale poetico e l'impiego di sostantivi astratti in luogo dei concreti corrispondenti. È significativo che entrambi gli stilemi (spesso concomitanti) figurino tra quelli censiti da Mengaldo come caratteristici della poesia ermetica;²⁷ la loro presenza, dunque, funzionale allo smarcamento dalla normalità linguistica, conferma la vicinanza di alcune zone di *Fluo* alla prosa d'arte.

Tra i plurali poetici, vi sono forme indeterminate e al contempo amplificative come «brindisi per *futuri* in *sabbie* lontane» 37, «cercando di sfuggire a fastidiose *impertinenze materne*» 50, «impaurita da *sieropositività minacciose*» 67, «sconvolgendo *lesbiche routine* di madre-moglie» 95, «sciabola in *mari adriatici*» 112. Spiccano i casi in cui sono volti al plurale nomi di città necessariamente singolari: «il rossetto Silver glitter sempre importato da *capitali britanniche*» 37, «un PR più che americano [...] appena arrivato da *metropoli newyorchesi*» 69.

Non è detto che la pluralizzazione renda esclusivamente la fascinazione per le grandi città: ad esempio, «capitali britanniche» 37 evita la ripetizione di un ravvicinato *Londra*. Come si vede, il plurale poetico può dunque essere impiegato ai fini della *variatio*.

Per quanto riguarda il ricorso ai sostantivi astratti, si segnalano quelli con suffisso -ità:²⁸ «gridando *focosità* ridicole» 29 (in luogo di **parole focose*), «lanciano *incomprensibilità*

²⁷ Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 138, 141.

²⁸ Il fenomeno si dà anche in *Destroy*, dove «commestibilità» vale “cibi” («Le borse in plastiche rese pesanti da commestibilità familiari» 33-34, «Contemplo la reticenza del mio stomaco magro e

straniere» 46 (in luogo di **parole incomprensibili*), «sorvegliando francesità» 49 (in luogo di **vini francesi*), «Hanno pantacalze aderenti e *formosità* volgari» 69 (in luogo di **forme*).

Altre forme astratte sono possibili: «lanciare incazzature verbali» 51 (in luogo di **parole incazzate*), «nuotando nel *nero* del mare» 58 (in luogo di **nel mare nero*), «trasparenza dell'acqua» 110 (in luogo di **acqua trasparente*). L'esempio più notevole nonché espressionistico è però il seguente, inteso a descrivere con orrore il reparto macelleria di un supermercato: «E certe mani inanellate d'oro dalla lunga unghia decolorata afferrano *mutilazioni* ancora urlanti» 105. Qui «mutilazioni» sta per **corpi mutilati*: formalmente, siamo nei pressi dell'ungarettiano «[...] la congestione | delle sue mani» (*Veglia, Allegria di naufragi*, vv. 8-9).

Ad aumentare il gradiente di letterarietà contribuisce la «figuralità, che si esprime in inattese similitudini»;²⁹ la dissonanza sia contenutistica che tonale delle similitudini è stata ricondotta all'incoerenza tipica degli adolescenti,³⁰ ma è probabile che il gusto dell'associazione incongrua appartenga direttamente all'autrice.

Proponiamo un campionario solo esemplificativo delle similitudini: vi sono similitudini liricheggianti («la terza luna di giugno galleggia nel buio *come una medusa luminosa avvolta dall'acqua*» 11, «lascio scivolare le emozioni *come vele gonfiate dal vento*» 64, «I suoi codini penzolano *come seni di negre selvatiche consumate da figli-mariti insaziabili*» 88-89, «denti perfetti e capelli lucidi *come neve scesa improvvisamente durante il sonno e ancora non calpestata*» 96); similitudini iperboliche («i lampi sono *come demoni affamati*» 12: di sapore gotico);³¹ similitudini ironico-basse che attingono i figuranti all'enciclopedia consumistica di Starlet («Occhi affamati di curiosità mi si appiccicano addosso *come lycra bagnata*» 33, «tette pesanti *come brik di latte Granarolo da un litro*» 72, «lui di nuovo rilassato *come valeriana erboristica*» 102). Segniamo una similitudine che si direbbe meta-letteraria: «Bagno total white con idromassaggio e bustine pubblicitarie per l'igiene corporale sparse dappertutto *come foglie secche perse in una poesia autunnale*» 19.

Più notevole è il caso di *sabbia* impiegato due volte come sineddoche di “deserto” e di “spiaggia”: «Vuole festeggiare i suoi cinquant'anni in un deserto straniero. Attorno a lei solo sabbia e vento caldo. Altro vino bianco dentro bicchieri di vetro spesso. Cubetto di ghiaccio come in pomeriggi sotto ombrelloni rigati e brindisi per futuri in *sabbie* lontane a registrare la pace del vento» 37, «Giro in perizoma in compagnia di Laura per queste spiagge così carnali. Ho già parlato delle schifezze e delle tamarraggini che puoi vedere

incazzato per le scarse doti di commestibilità conosciute nelle ultime ore» 85) e «immoralità» vale “frasi immorali” («Ti stai eccitando perché la mia voce intona immoralità di uno strano lirismo» 50). Si cita da ISABELLA SANTACROCE, *Destroy*, Feltrinelli, Milano 2009.

²⁹ VALERIA DELLA VALLE, *Tendenze linguistiche nella narrativa di fine secolo*, cit., p. 52.

³⁰ Cfr. LUIGI MATT, *Percorsi stilistici di Isabella Santacroce*, cit., p. 248.

³¹ Il gusto per le atmosfere gotiche è andato acuendosi nella successiva produzione di Santacroce. Per un'analisi degli elementi gotici in *Revolver* (2006), si veda GIANNELLA SANSALVADORE, *The return of the ghost: Gothic, dystopia and Isabella Santacroce's "Revolver"*, «Studi d'italianistica nell'Africa australe/Italian Studies in Southern Africa», XXVII, 2, 2014, pp. 187-206.

popolare questa *sabbia*» 85). Nel primo esempio, «sabbie lontane» è uno dei plurali poetici visti sopra; in entrambi i casi, comunque, la sineddoche vale anche come strategia di *variatio*, occorrendo “deserto” e “spiaggia” nel cotesto precedente. Almeno «sabbia» per “spiaggia”, poi, è sineddoche tenace nella tradizione letteraria italiana: il GDLI allega infatti *sub voce* esempi che da Ariosto arrivano sino a Pavese.

Vediamo ora i fenomeni che cospirano ad effetti di *brevitas*. Essa, si è detto, rappresenta la cerniera tra la lingua dei giovani, tanto spesso sincopata e telegrafica, e le scritture rastremate o condensate perché in senso lato liriche.

Mira alla concisione il ricorso ad aggettivi in cui si condensano virtualmente sintagmi preposizionali o intere frasi. In particolare, vi sono:

- aggettivi relazionali che, sebbene perspicui, non sono evidentemente usati in modo atteso o canonico: «fuga caraibica» 13 “verso i Caraibi”, «vizi etilici» 36 “legati all’alcolismo”, «rose plastiche» 47 “di plastica”, «profumazioni floreali» 70 “di fiori”;
- aggettivi che sono piuttosto sostantivi che hanno subito una torsione in senso aggettivale: «performance ballerine» 13 “da ballerina”, «cortili sacrestani» 42 “degli oratori”, «resti di chele crostacee» 61 “di crostaceo”, «aliti religiosi» 68 “di religiosi”, «sofferenza extracomunitaria» 68 “provata dagli extracomunitari”;
- aggettivi che recuperano tecnicismi («depilazione sopracciliare» 37 “delle sopracciglia”, «palpeggiamenti gluteali» 34 “dei glutei”: dall’anatomia)³² o che li risemantizzano («bacio linguato» 61 “dato con la lingua”: dall’araldica);³³
- aggettivi che presuppongono un sintagma nominale («guarnizione piperita» 27 “con menta piperita”) o un sintagma verbale («righe mutate» 33 “prescritte dal medico della mutua”, «un’estate contabile» 41 “trascorsa in uno studio contabile”).

Effetti di *brevitas* vengono ricercati nel settore dei composti e delle giustapposizioni lessicali. È stato Arcangeli a correlare opportunamente la «ipoarticolata convergenza di voci legate l’una all’altra da relazioni sintattiche di varia natura» alla volontà dell’autrice di sortire «rapidità e concentrazione d’eloquio». ³⁴ Lo studioso ha individuato in *Fluo* «determinanti attributivi, appositivi o complementari che – per suggestione dall’inglese – risalgono oltre i relativi determinati, saldandosi con essi in un’unica soluzione e svolgendo in qualche caso mansioni di paraprefissoidi». ³⁵ Alcuni esempi significativi: «Mina-

³² L’aggettivo *gluteale*, marcato come scherzoso, è registrato dal *Supplemento 2004* del GDLI, che allega questo passo di *Fluo* e, come prima attestazione letteraria, un passo da *Coppia aperta, quasi spalancata* (1974) di Dario Fo e Franca Rame. L’interrogazione della banca dati di Google Books mostra tuttavia che il termine è impiegato in sede scientifica almeno sin dal 1808.

³³ In araldica, *linguato* è attributo di uccelli, grifi, draghi, serpi, anfitteri con lingua di smalto diverso. In italiano antico, si dà anche *linguato* “linguaggiuto, chiacchierone” (cfr. GDLI, s. v. *linguato*).

³⁴ MASSIMO ARCANGELI, *Giovani scrittori, scritture giovani*, cit., p. 140.

³⁵ Ivi, p. 140.

sound» 18 “suono di una canzone di Mina”, «frocio-bar» 57 “bar frequentato da omosessuali”, «beach-cabine» 72 “cabine da spiaggia”, «libido-ricerche» 86 “ricerche di partner sessuali”.

Tipicissimi sono i «sostantivi fusi o accostati l’uno all’altro in un modo talora brutale, per effetto della caduta dell’anello preposizionale che in condizioni normali li avrebbe collegati e poi, eventualmente, della loro semiuniverbazione».³⁶ Si dà anche qui un campionario selettivo: «storie-nausea» 11 “storie che danno la nausea”, «palloncini-elio» 12 “palloncini gonfiati a elio”, «colloqui psycho» 43 “colloqui con lo psicologo”, «soldi-elemosina» 56 “soldi dati in elemosina”, «capogiri-girotondo» 61 “girotondo che dà i capogiri”, «azioni Vietnam» 62 “azioni che ricordano la guerra del Vietnam” «negri millelire» 106 “immigrati africani che vendono oggetti da mille lire l’uno” ecc.

La ricerca di brevità sollecita spesso Santacroce all’adozione di uno stile quasi telegrafico. Ne consegue non solo un andamento velocizzato ma anche una certa lapidarietà. La rastremazione del dettato avviene sul piano sintattico e si traduce nella soppressione degli articoli e degli anelli preposizionali, nonché nel ricorso allo stile nominale.³⁷ A ben vedere, l’esito finale non differisce molto da quello di alcuni annunci o inserti pubblicitari.

Per quanto riguarda la soppressione degli articoli, è bene avvertire che le frasi realizzate non violano le regole di costruzione della lingua italiana; e tuttavia, sono a tal punto frequenti da acquisire marcatezza stilistica agli occhi del lettore, il quale è indotto a reintegrare virtualmente le frasi con gli articoli inoptati. Negli esempi che si allegano segnaliamo con il simbolo Ø la posizione degli articoli in via d’ipotesi inseribili: «operaio [...] che spende Ø lira sudata in cassette hard e calendari lesbian» 25, «Altro vino bianco dentro bicchieri di vetro spesso. Cubetti di ghiaccio come in Ø pomeriggi sotto Ø ombrelloni rigati e brindisi per futuri in sabbie lontane a registrare la pace del vento» 37, «Niente più minorenni adesso, ma puntate in chiesa per sedute liberatorie dentro Ø confessionali perversi scaldati da aliti religiosi» 68, «anche lui calza Ø anfibio very Britain» 79, «residui preistorici di figli dei fiori vecchia maniera lanciano Ø afro-sound molto libero» 104.

Per quanto concerne invece lo stile nominale si vedano questi passi:

- a) «Profumo di zucchero filato dentro il mio naso. Brividi da trenino fantasma e tunnel scricchiolanti pieni di polvere e ragnatele sintetiche» 13;
- b) «Altro vino bianco dentro bicchieri di vetro spesso. Cubetti di ghiaccio come in pomeriggi sotto ombrelloni rigati e brindisi per futuri in sabbie lontane a registrare la pace del vento» 37;

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Sullo stile nominale è d’obbligo il rimando a GIULIO HERCZEG, *Lo stile nominale in italiano*, Le Monnier, Firenze 1967.

- c) «Flash di ottantenni dentro ospizi senza figli seduti con le mani unite come in attesa di tram ritardatari. Flash e ancora flash di maschi consumati e donne senza rossetto e dentiera sul comodino» 68;
- d) «Odore di caffè decaffeinato e tracce bruciate di fette troppo cotte. Ancora Laura al telefono. Altre parole solidale, dolci sussurri ambigui, inviti vacanza almeno per qualche giorno, così per dimenticare, ciao ti aspetto, baci. Ancora buio nella mia stanza e raggi luminosi attraverso i trafori di plastica» 95;
- e) «Nessuna madre nominata, forse fratelli stravaganti in giro per il mondo» 96;
- f) «Luce. | La vasca piena d'acqua e il corpo immerso dell'olandese. | Urlo» 109-110.

Come si vede, lo stile nominale è impiegato soprattutto per descrivere percezioni e sensazioni (a-e) e per inanellare immagini con tecnica quasi cinematografica (f). Inoltre, almeno f) fa riflettere sul fatto che lo stile nominale non è finalizzato alla sola velocizzazione; complici gli a capo, che abbiamo segnalato con la |, l'impressione è piuttosto quella di un *ralenti* estatico, di un silenzio che prepara l'espressionistico *Urlo* finale.

Tra gli espedienti principali dello stile nominale figura inoltre il ricorso alla nominalizzazione. Un solo esempio: «Edie vorrebbe rivelare ai genitori le sue verità gay» 89. Qui un sintagma nominale comprensivo di aggettivo («le sue verità gay») sostituisce una proposizione oggettiva. Una forma meno contratta e condensata sarebbe stata all'incirca: «Edie rivela ai genitori *di essere in realtà gay».

Si insiste su un punto: l'adozione dello stile telegrafico, anziché denunciare una scrittura *naïve*, è uno dei tratti che connotano letterariamente *Fluo*. Emilia Calaresu a proposito dello stile nominale (ma lo stesso vale per quello telegrafico) ha scritto che esso «assolve abbastanza spesso funzioni latamente poetiche collegate al mondo delle sensazioni, percezioni e pensieri» e che può essere impiegato solo parcamente «nel mondo del parlato-parlato»;³⁸ del resto, questo mondo, è ormai noto, non è caratterizzato dalla concisione, quanto piuttosto da strategie di ripetizione e ridondanza.

Quella tra “giovaneilese” e prosa d'arte non è peraltro l'unica dualità rilevabile in *Fluo*. Infatti, la voce narrante di Starlet oscilla da un massimo di precisione ad un massimo di indeterminazione.

Innanzitutto, la precisione si dispiega in alcune indicazioni temporali (un esempio: «Sabrina è arrivata alle sedici e cinque» 73). Si traduce poi nell'aggettivazione cromatica; per limitarci alle tonalità di verde, si vedano: «verde erba» 14, «verde acido» 14, «verde mare» 46, «verde vomito» 59, «verde cavalletta» 60, «verde fluo» 63, «verde metallizzato» 63, «verde mela dietetica» 67, «verde smeraldo» 68. In misura particolare, la precisione si concreta nella nomenclatura dei prodotti commerciali: non vi è infatti pagina del romanzo che non sia costellata di marchionimi. La «nominazione indefessa di marchi

³⁸ EMILIA CALARESU, *Quando lo scritto si finge parlato. La pressione del parlato sullo scritto e i generi scritti più esposti: il caso della narrativa*, in KLAUS HÖLKER, CHRISTIANE MAAB (a cura di), *Aspetti dell'italiano parlato*, Atti del Simposio *Aspetti dell'italiano parlato - Tra lingua nazionale e varietà regionali* (Università di Hannover, 12-13 maggio 2003), Lit Verlag, Münster 2005, p. 82.

e di griffe»³⁹ rispecchia gli orizzonti mentali di Starlet: per l'adolescente la realtà è ridotta a una mono-dimensione artificiale e pervasa dalle merci.

Evidentemente, i marchionimi pertengono al polo della precisione in quanto effetti di reale che consentono una definizione univoca delle cose. Il marchionimo può persino arrivare a sostituirsi al nome comune, specialmente quando il marchio incoraggia soluzioni condensate. «L'uso di marche, personaggi televisivi o locali reali» ha infatti osservato Carlo Tirinanzi De Medici «permette [...] di scorciare lo spazio destinato alla descrizione».⁴⁰ Allo studioso non sfuggono due fatti: in primo luogo, la nominazione favorisce – più della descrizione – lo stabilirsi di «un senso di comunità» (o, almeno, di complicità) con i lettori; in secondo luogo, i nomi propri reali profusi nel romanzo sono «designatori rigidi»⁴¹ in quanto designano esclusivamente quell'oggetto, con conseguente restringimento dei margini di interpretazione fantastica concessa al lettore.

Si realizza, dunque, un uso nominale del marchionimo, sicché si può trovare «“Scotex” in luogo di “carta per asciugare”».⁴² Si tratta di soluzioni allusive poiché postulano un'enciclopedia merceologica condivisa con il lettore. Gli esempi sono disponibili letteralmente ad apertura di pagina; ci limitiamo a indicare i marchionimi con valore attributivo («caschi *Dainese*» 12, «uso [...] il rossetto *Silver glitter*» 37, «Infilo scarpe in gomma con mega tacco e T-shirt *W&L.T.*» 37, «Edie nella vasca da bagno con il basco *Kangol* verde vomito» 59, «Mangia banane e usa filo interdentale *Oral B*» 96 ecc.) e dei marchionimi preceduti dalla preposizione *di* («tipe vendi-spazzolini *di Paul Smith*» 15, «la canotta *di Calvin Klein*» 15, «Vorrei comprarmi le mutande *di Dolce & Gabbana* e magari anche il reggiseno *di Dolce & Gabbana*» 15, «un'agenda *della Smemo*» 21).

D'altro canto, l'indeterminazione, spia del contegno svagato ed incurante di Starlet, investe i più vari ambiti esperienziali e si manifesta tipicamente in una ricca gamma di formule cumulative. Tra queste, spiccano soprattutto «e tutto il resto» 12, 55, 61-62, 63, 75, 80, «e altro ancora» 16, 18, 19, 74, «e stronzate varie» 19, «e cose del genere» 25, «e storie del genere» 34, «e schifezze simili» 38, «eccetera eccetera eccetera» 60, «o giù di lì 62, e così via» 33, 102, «e schifi vari» 77, «e tutto quanto» 64, 78, «un tot di storie» 91, «un tot di volte» 93. Come si vede, è un repertorio ben più ampio dello *and all* martellato dal giovane Holden salingeriano, di cui Starlet è pur sempre una nipotina letteraria.

Resta da dire che i poli della precisione e della indeterminazione, non diversamente da quelli del “giovanilese” e della prosa d'arte, non sono nettamente divisi ma sfumano

³⁹ FRANCESCO DRAGOSEI, *Letteratura e merci. Da Joyce a Cappuccetto Rosso*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 49.

⁴⁰ CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018, p. 135.

⁴¹ Ivi, p. 136.

⁴² FRANCESCO DRAGOSEI, *Letteratura e merci*, cit., p. 35.

uno nell'altro originando un *continuum* di soluzioni; è sufficiente leggere l'incipit del romanzo («Sono le ventidue e trentacinque di un venerdì preestivo» 11) per verificare come alla puntualità cronometrica dell'indicazione oraria corrisponda, nel medesimo giro di frase, una vaghezza ricomponibile solo inoltrandosi nella lettura.

È su questa indecidibilità tra informale e liricheggiante, iper-specifico e indeterminato, mimetico e letterario che sembra in ultima analisi poggiare il romanzo di Santacroce: oltre che su una tensione stilistica ininterrotta che lo rende più sollecitante e forse meno caduco di altri esperimenti narrativi coevi.

BIBLIOGRAFIA

- RENZO AMBROGIO, GIOVANNI CASALEGNO (a cura di), *Scrostati gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, UTET, Torino 2004.
- NICCOLÒ AMMANITI *et al.*, *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, a cura di Daniele Brolli, Einaudi, Torino 1996.
- MASSIMO ARCANGELI, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, 'bad girls'*, Carocci, Roma 2007.
- FABRIZIA BAGOZZI, *Generazione in ecstasy*, Edizioni Gruppo Abele, Torino 1996.
- EMILIA CALARESU, *Quando lo scritto si finge parlato. La pressione del parlato sullo scritto e i generi scritti più esposti: il caso della narrativa*, in KLAUS HÖLKER, CHRISTIANE MAAB (a cura di), *Aspetti dell'italiano parlato*, Atti del Simposio *Aspetti dell'italiano parlato - Tra lingua nazionale e varietà regionali* (Università di Hannover, 12-13 maggio 2003), Lit Verlag, Münster 2005, pp. 65-92.
- SABINA CANOBBIO, *Confini linguistici: l'interdizione linguistica nell'Italia contemporanea*, in GABRIELE IANNACCARO, VINCENZO MATERA (a cura di), *La lingua come cultura*, UTET, Torino 2009, pp. 35-47.
- LORENZO COVERI, ANTONELLA BENUCCI, PIERANGELA DIADORI, *Le varietà dell'italiano. Manuale di sociolinguistica*, Bonacci, Roma 1998.
- VALERIA DELLA VALLE, *Tendenze linguistiche nella narrativa di fine secolo*, in ELISABETTA MONDELLO (a cura di), *La narrativa italiana di fine secolo*, Meltemi, Roma 2004, pp. 39-63.
- FRANCESCO DRAGOSEI, *Letteratura e merci. Da Joyce a Cappuccetto Rosso*, Feltrinelli, Milano 1999.
- ALESSIA EPICOCO, *Analisi linguistica per tratti neostandard e substandard di tre scrittori "cannibali"*, tesi di laurea magistrale, relatore: prof. Mirko Tavoni, Università di Pisa, a.a. 2013-2014.
- CESARE GARBOLI, *Letteratura: mezzo secolo all'incanto*, «La Repubblica», 21 settembre 1999, pp. 46-47.
- GIULIO HERCZEG, *Lo stile nominale in italiano*, Le Monnier, Firenze 1967.
- MARIA GROSSMANN, FRANZ RAINER (a cura di), *La formazione delle parole in italiano*, Niemeyer, Tübingen 2004.
- STEFANIA LUCAMANTE, *Isabella Santacroce*, Cadmo, Fiesole 2002.
- LUIGI MATT, *Percorsi stilistici di Isabella Santacroce*, «Lingua Italiana d'Oggi», V, 2018, pp. 243-265.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale*, in ID., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 13-106.

- ID., *Montale "fuori di casa"*, in ID., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 318-334.
- ID., *Il linguaggio della poesia ermetica*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 131-157.
- MASSIMO ONOFRI, *La retorica del sublime basso: Salvatore Niffoi, Erri De Luca, Isabella Santacroce*, in GIULIO FERRONI *et al.*, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Donzelli, Roma 2006, pp. 33-54.
- FOLCO PORTINARI, *Il piacere della gola: il romanzo della gastronomia*, Camunia, Milano 1986.
- EDGAR RADTKE, *Varietà giovanili*, in ALBERTO A. SOBRERO (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Laterza, Bari-Roma 1993, pp. 191-235.
- GIANNELLA SANSALVADORE, *The return of the ghost: gothic, dystopia and Isabella Santacroce's "Revolver"*, «Studi d'italianistica nell'Africa australe/Italian Studies in Southern Africa», XXVII, 2, 2014, pp. 187-206.
- ISABELLA SANTACROCE, *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, Feltrinelli, Milano 2003 (ed. or. Castelvechi, Roma 1995).
- EAD., *Destroy*, Feltrinelli, Milano 2009 (ed. or. ivi 1996).
- EAD., *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, Feltrinelli, Milano 2003 (ed. or. Castelvechi, Roma 1995).
- CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018.



Share alike 4.0 International License

LONTANO DALLA VIA EMILIA
IL “CASO” DANIELE BENATI

Gabriele Gimmelli

Università degli Studi di Bergamo

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8680-0804>

ABSTRACT IT

Debuttante tardivo, Daniele Benati collabora con Gianni Celati alla rivista «Il semplice» (1995-97), ritrovandosi quasi subito confinato all'interno della cosiddetta “linea padana”. Il suo primo libro, *Silenzio in Emilia* (1997), apparirà agli occhi di molti una conferma di quell'appartenenza; eppure Benati possiede non solo una voce già ben riconoscibile, ma anche un personale repertorio di temi e ossessioni che di “semplice” e localistico hanno ben poco. Quali sono le ragioni di questo equivoco? E quale peso ha avuto sulla scarsa fortuna toccata a uno scrittore tra i più colti e originali della sua generazione?

PAROLE CHIAVE

Daniele Benati; *Silenzio in Emilia*; Esordi italiani; Ricezione critica; Aldilà.

TITLE

Daniele Benati: Far from via Emilia

ABSTRACT ENG

As a late beginner, Daniele Benati collaborated with Gianni Celati on the literary journal «Il semplice» (1995-97), finding himself almost immediately confined within the so-called «Padanian School». His first book, *Silenzio in Emilia* (1997), will appear to many people as a confirmation of that belonging; yet Benati has not only an already recognizable voice, but also a personal repertoire of themes and obsessions that have very little that is “simple” and local. What are the reasons for this misunderstanding? And what impact has it had on the limited success that has befallen one of the most cultured and original writers of his generation?

KEYWORDS

Daniele Benati; *Silenzio in Emilia*; Italian Beginners; Critical Reception; Hereafter.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Gabriele Gimmelli è assegnista di ricerca presso l'Università di Bergamo. Oltre a numerosi saggi apparsi in riviste e volumi collettanei, ha pubblicato fra gli altri *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema* (Quodlibet, 2021) e curato *Tutte le opere* di Aldo Buzzi (La nave di Teseo, 2020). Editor di «doppiozero», fa parte del comitato di redazione di «Elephant & Castle».

1. Una storia curiosa: la cronaca degli esordi di Daniele Benati (Reggio Emilia, 1953) potrebbe intitolarsi così. *A Curious History*, come la lettera aperta che James Joyce inviò nel 1913 a due giornali irlandesi, per denunciare gli ostacoli e le censure che il suo *Gente di Dublino* andava via via incontrando presso gli editori; un titolo peraltro ripreso dallo stesso Benati per il saggio introduttivo alla sua traduzione della raccolta joyciana, uscita nella collana dei “Classici” Feltrinelli nell’ottobre del 1994.¹

Facendo – ovviamente! – le dovute proporzioni, anche la vicenda della ricezione critica di Benati nel corso degli anni Novanta si può ben definire curiosa. Una storia di fraintendimenti, di tempistiche poco (o forse troppo) fortunate, di polemiche letterarie che poco hanno a che vedere con la sua opera; ma anche la storia curiosa di uno scrittore la cui produzione, per quanto esigua,² è conosciuta e studiata in ambito accademico dentro e fuori il nostro Paese, mentre rimane tutto sommato poco letta dalla critica militante.³

Per tentare una spiegazione, occorrerà anzitutto fare un po’ di luce sulle circostanze del debutto di Benati, che avviene alla fine degli anni Ottanta sulle pagine culturali del quotidiano «il manifesto». Qui, dall’ottobre 1988, Gianni Celati tiene ogni settimana la rubrica *Narratori delle riserve*: uno spazio ideato per dare voce sia ad autori e autrici alle prime armi, sia a scrittori meno noti o d’occasione, scelti e presentati dallo stesso Celati. In questo periodo, benché abbia alle spalle numerose esperienze come critico letterario e musicale per varie riviste («Tam Tam», «Dolce Vita», «Musica Jazz»), Benati si è guadagnato una certa fama soprattutto come traduttore: nel 1987, al termine di un lungo lavoro che l’ha portato fra l’altro a trascorrere un anno in Irlanda con una borsa di studio, ha visto la luce la sua versione di *The Poor Mouth* di Flann O’Brien, pubblicata da Feltrinelli con il titolo *La miseria in bocca* e una lunga introduzione di Celati.

Il racconto di Benati, *Long Vehicle Scania*, viene dunque pubblicato il 23 aprile 1989 su «il manifesto». È la storia di due compagni di scuola, poco interessati allo studio ma appassionati di Bob Dylan, che decidono di compiere un viaggio in autostop attraverso

¹ Cfr. DANIELE BENATI, *Una storia curiosa*, in JAMES JOYCE, *Gente di Dublino*, trad. italiana e cura di Daniele Benati, Feltrinelli, Milano 2005, p. XXXIII (ed. or. ivi, 1994).

² I libri di Daniele Benati sono: *Silenzio in Emilia*, Feltrinelli, Milano 1997 (nuova ed. Quodlibet, Macerata 2009); *Cani dell’inferno*, Feltrinelli, Milano 2004 (nuova ed. Quodlibet, Macerata 2018); *Opere complete di Learco Pignagnoli*, Aliberti, Reggio Emilia 2006 (nuova ed. riveduta e accresciuta *Opere complete di Learco Pignagnoli e altre Opere complete*, Quodlibet, Macerata 2022); *Un altro che non ero io*, Aliberti, Reggio Emilia 2007 (nuova ed. riveduta *Racconti*, ivi, 2023). La bibliografia di Benati comprende anche *Baltica 9. Guida ai misteri d’oriente* (Laterza, Roma-Bari 2008), realizzato a quattro mani con l’amico Paolo Nori.

³ «Benati’s fiction still lacks a wide critical appraisal», osservava già nel 2006 Marina Spunta (cfr. MARINA SPUNTA, «Tra la via Emilia e il West»: *Displacement and Loss of Identity in the Fiction of Daniele Benati*, «Italica», 83, 3/4, Fall-Winter 2006, p. 649). Più di recente, Peter Kuon ha espresso rammarico in merito alla «scarsa critica su Benati»: PETER KUON, *Sulle spalle di Gerione. Riletture novecentesche della Commedia*, Carocci, Roma 2021, p. 259.

l'Europa alla volta di una fantomatica isola di Perkinson, dove il grande musicista dovrebbe esibirsi. Dopo una serie di comiche vicissitudini, il viaggio si concluderà con un nulla di fatto a Oberhausen, in Germania, e ai due non rimarrà che provare insieme a immaginare il concerto che non hanno potuto vedere.

Oltre a presentare *in nuce* alcune delle tematiche-chiave dell'universo narrativo benatiano (il viaggio, lo spaesamento, gli echi della cultura anglosassone, l'amore per la musica), *Long Vehicle Scania* propone, come ha notato Marina Spunta, «an original rendering of the long to escape north has connoted much Italian fiction since the 1970s»,⁴ che demistifica tanto la mitologia tondelliana (*Altri libertini*) quanto i suoi epigoni, che avranno grande diffusione di lì a qualche anno. Benati, insomma, possiede già una voce riconoscibile, e, anche quando sembra muoversi all'interno di un solco tracciato da altri, certo non ha bisogno di ricorrere all'imitazione né alla parodia.

Una riconoscibilità confermata dal racconto successivo, *Sanremo*, che Celati inserisce nell'antologia *Narratori delle riserve* (il titolo riprende quello della rubrica per «il manifesto»), pubblicata da Feltrinelli nel 1992. Anche in questo caso abbiamo una coppia di amici – l'anonimo io narrante e un certo Pignagnoli, nome destinato ad avere un posto di rilievo nell'opera benatiana – alle prese con un viaggio in auto. Stavolta la meta non è il Nord Europa, ma la più modesta riviera ligure, dove Pignagnoli è convinto di sbancare il casinò grazie alle sue millantate abilità di giocatore di poker. Inutile dire che i due non si spingeranno oltre l'appennino parmense; e, dopo che Pignagnoli gli ha scialacquato le ultime sostanze per offrire un lauto pasto a due ragazze su cui voleva fare colpo, al protagonista tocca aspettare, solo, una corriera che lo riporti a casa.

Nel volume feltrinelliano il racconto è accompagnato da un breve profilo biografico dell'autore, di mano dello stesso Celati:

Daniele Benati è di Reggio Emilia, e racconta storie con la calata narrativa delle sue parti. Quando parla e quando scrive, spesso mi fa venire in mente un mondo di suoni che sia autosufficiente, già pronto per raccontare storie. Immagino sia per questo se, quando è andato in Irlanda, si è trovato molto bene con gli irlandesi – perché anche loro non scherzano mica, come mondo di suoni per raccontare storie. Sempre per questo, immagino, s'è appassionato a Flann O'Brien, e ha tradotto per l'editore Feltrinelli il suo libro più comico [...]. Leggere una storia come quella che segue, mi sembra corrisponda ad una esperienza poco letteraria e un po' teatrale. È come ascoltare uno che parla da solo per tutta la sera, in località Masone, sulla via Emilia, dove Benati è nato e vissuto.⁵

⁴ MARINA SPUNTA, «Tra la via Emilia e il West»: *Displacement and Loss of Identity in the Fiction of Daniele Benati*, cit., p. 652.

⁵ GIANNI CELATI, *Introduzione a Sanremo*, in ID. (a cura di), *Narratori delle riserve*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 30.

Si tratta indubbiamente di un profilo elogiativo e, pur nella sua brevità, ricco di intuizioni (la qualità sonora della lingua benatiana, ad esempio, ma anche la dimensione performativa della sua scrittura, legata alla lettura ad alta voce). Al tempo stesso, tuttavia, rischia di inscrivere il lavoro di Benati in una cornice padaneggiante, quasi localistica. Certo, all'interno del testo Celati si premura di sottolineare il rapporto tutt'altro che occasionale dell'autore con la letteratura irlandese, e in particolare con l'opera di Flann O'Brien; eppure l'apertura e la chiusura mettono altrettanto bene in evidenza (forse troppo) la provenienza dell'amico scrittore, inevitabilmente suggerendo una sorta di omologia fra il suo modo di raccontare (la «calata narrativa» di «uno che parla da solo tutta la sera») e la frazione di Masone, nei pressi di Reggio Emilia, «dove Benati è nato e vissuto». ⁶ Un aspetto che converrà tenere a mente, perché avrà importanti ricadute sulla ricezione dell'opera benatiana negli anni successivi.

Sul momento la cosa non sembra destare particolare attenzione. Renato Barilli, che recensisce i *Narratori* per il «Corriere della Sera», pur manifestando perplessità sugli esiti complessivi dell'operazione di Celati (dopo aver apprezzato negli autori scelti l'assenza di «abilità generiche» e di «ostentazioni di mestiere», si domanda se «in tanto spirito di rinuncia e riduzione, essi “manchino” un nocciolo narrativo», limitandosi a perfette ma gracili «registrazioni dell'esistenza»), ⁷ individua almeno un pugno di nomi «già pronti a emergere dall'antologia e a muoversi da soli per il mondo». Tra questi il critico menziona appunto quello di Benati, «che riesce a prolungare per più pagine una di quelle esistenze ipocondriache cui gli altri dedicano solo poche righe». ⁸

Barilli vede giusto. Proprio in questo periodo, infatti, lo scrittore reggiano sta pensando a un progetto narrativo di più ampio respiro, che di lì a poco prenderà forma nelle undici storie di *Silenzio in Emilia*: storie di morti che non fanno d'essere morti, di improvvise apparizioni e di visioni infernali, sullo sfondo di una pianura padana fantasmatica e inquietante. Benati ha nel frattempo incominciato a insegnare all'estero, dapprima all'Università di Cork, in Irlanda, e poi presso numerosi atenei degli Stati Uniti. Il libro prende dunque corpo gradualmente, nelle more dell'attività didattica, fra momenti di

⁶ Anni dopo, sarà lo stesso Celati, nel corso di una conversazione con Andrea Cortellessa, a scagliarsi contro questo tipo di lettura, portando a esempio proprio l'esordio narrativo di Benati: «Non ti sembra che questi raggruppamenti regionali abbiano un pesante sottinteso amministrativo? [...] Un bellissimo libro di racconti, come quello di Daniele Benati, *Silenzio in Emilia*, è stato liquidato perché era preso alla lettera in quei termini, come un libro regionale – mentre è un libro sull'aldilà, una fantasia dantesca»: ANDREA CORTELLESSA, *L'assoluto della prosa*, «il verri», 19, maggio 2002; ora in GIANNI CELATI, *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di Marco Belpoliti, Anna Stefi, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 348-349.

⁷ RENATO BARILLI, *Celati: narrate, uomini, la vostra frontiera*, «Corriere della Sera», 19 luglio 1992, p. 5.

⁸ *Ibidem*.

scoramento e altri di straordinaria felicità creativa, testimoniati dal carteggio con Celati, che da parte sua non gli fa mancare i propri consigli, incoraggiandolo a proseguire.⁹

Del resto, si tratta di un momento particolarmente fortunato per i due, che nel giro di qualche anno – insieme a Ermanno Cavazzoni, Michelina Borsari, Marianne Schneider e Jean Talon – daranno vita a «Il semplice», un «almanacco delle prose» edito ancora da Feltrinelli, con l'intento di proseguire l'esperienza inaugurata con *Narratori delle riserve*. Progetto editoriale dalla vita tanto intensa quanto breve (appena sei numeri, apparso fra il 1995 e il 1997), finito troppo presto in un cono d'ombra,¹⁰ «Il semplice» intende contrapporre alla scrittura standardizzata e impoverita che domina il mercato editoriale, ossessionato dall'attualità e dal feticcio dell'autore, l'idea di una scrittura “terapeutica” (da qui il nome della rivista, ispirato al *medicamentum simplex* degli antichi erbari), spogliata di ogni artificiosità retorica e slegata dalle incombenze del presente.

La posizione della rivista è oggetto di malintesi e incomprensioni, con accuse di escapismo, anticonformismo di facciata e iperletterarietà.¹¹ Al di là delle polemiche più o meno interessate, si può essere d'accordo con Peter Kuon quando confessa «di non credere troppo agli autori che pretendono fare i loro libri come “cose naturali”», e di ritenere che «lo scrivere “naturale”, anche se a volte esce con grande facilità, presupponga un intenso lavoro sulla lingua e sulla narrazione». ¹² Insomma, malgrado la (buona) volontà di «evitare la lingua standard e rifiutare la “bella pagina” di tanta letteratura italiana»,¹³ gli autori del «Semplice» appaiono fin troppo consapevoli sia dei propri strumenti, sia dei risultati che intendono raggiungere; e la loro scrittura, conclude Kuon, è «tutt'altro che semplicistica o semplificata, anzi spesso complicatissima nella sua sapiente semplicità». ¹⁴

⁹ Cfr. GIANNI CELATI, *Dieci lettere a Daniele Benati (1993-1998)*, a cura di Nunzia Palmieri, «Griseldaonline», 16, 2016-2017, p. 7 <site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-dieci-lettere-daniele-benati-1993-1998> (u.c. 18.04.2024).

¹⁰ Si veda fra gli altri GIORGIO NISINI, *Le riviste letterarie. Testate storiche, nuovi percorsi e l'“underground”*, in ELISABETTA MONDELLO (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Meltemi, Roma 2004, pp. 117-130 (al «Semplice» sono dedicate poche righe a p. 123). Va segnalato tuttavia un ritorno d'interesse per quella esperienza presso una nuova generazione di studiosi e critici, testimoniato dal numero monografico *Il semplice. Vite e voci di una rivista*, «Griseldaonline», 22, 2023, a cura di Elisabetta Menetti, che raccoglie gli atti delle due giornate di studio svoltesi il 10 e 11 febbraio 2022 presso l'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia <griseldaonline.unibo.it/issue/view/1201> (u.c. 18.04.2024).

¹¹ Per un'idea del dibattito sorto all'epoca intorno alla rivista, si leggano in particolare GOFFREDO FOFI, *Addio mondo crudele. Il “semplice” vuole l'autarchia*, «l'Unità 2», 12 febbraio 1996, p. 7 (con replica: GIANNI CELATI, ERMANNO CAVAZZONI, *Cavazzoni e Celati all'attacco di Fofi*, «l'Unità 2», 18 marzo 1996, p. 8) e LIDIA DE FEDERICIS, *Giardino dei semplici*, «L'Indice dei libri del mese», XIII, 4, aprile 1996, p. 17.

¹² PETER KUON, *La poetica del «Semplice»: Celati & Co.*, in PETER KUON, MONICA BANDELLA (a cura di), *Voci delle pianure*, Atti del Convegno (Salisburgo, 23-25 marzo 2000), Franco Cesati, Firenze 2002, p. 170.

¹³ Ivi, p. 172.

¹⁴ Ivi, p. 176.

Una posizione che Benati condivide. Interpellato nel 2004 da Marina Spunta, non ha problemi ad ammettere «una convergenza verso certi temi» con i colleghi del «Semplice»; al tempo stesso, tuttavia, puntualizza:

[...] questo aggettivo – semplice – ha in sé un fraintendimento che non si può liquidare in quattro e quattr'otto. Mi ricordo che quando è uscito il mio racconto *Sanremo* nell'antologia di Gianni [Celati], una mia amica mi ha detto: Sembri proprio tu quando parli. Beh, io ti dico che non è così. Quello è solo l'effetto che t'ho fatto. Ma io quell'effetto l'ho dovuto creare. [...] La gente vede qualcosa che ha una sua semplicità e confonde l'essenza con l'effetto.¹⁵

Purtroppo, al momento dell'uscita di *Silenzio in Emilia*, il nome di Benati appare ancora troppo legato a quello della rivista, sulla quale peraltro sono già apparsi alcuni dei racconti poi entrati nel libro.¹⁶ Semplicità, localismo, prossimità con la figura di Celati: tre ipoteche, tre *cliché* che condizioneranno in modo decisivo l'accoglienza del volume.

2. «Adesso per te è come un periodo luttuoso, perché dopo tanti anni di lavoro e di aspettative sei riuscito a fare un libro e ti senti come uno buttato via – per gli esiti della stampa e per la disattenzione generale»:¹⁷ così scrive Celati all'amico, il primo aprile 1998. È passato quasi un anno dalla pubblicazione di *Silenzio in Emilia*, e in effetti, malgrado la vittoria del Premio Loria nel dicembre 1997, non si può dire che il libro abbia suscitato particolare interesse.

Il concorso di circostanze fortunate iniziato con *Narratori delle riserve* e proseguito con «Il semplice» volge ormai al termine. La sperimentazione dei primi anni del decennio, che aveva trovato sbocco su riviste come «Panta» e all'interno di manifestazioni pubbliche come «Ricerca»¹⁸ (due esperienze a cui peraltro lo stesso Benati aveva preso parte), si è andata esaurendo. Nel frattempo, sull'editoria italiana si è abbattuto il ciclone dei «Cannibali» (l'antologia *Gioventù cannibale*, curata da Daniele Brolli, esce da Einaudi Stile Libero nel 1996), che porta rumorosamente alla ribalta un orizzonte letterario nuovo, contemporaneo, influenzato dai linguaggi della televisione commerciale, della

¹⁵ MARINA SPUNTA, *Conversazione con Daniele Benati*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 23, gennaio 2004, pp. 140-41.

¹⁶ *Silenzio in Emilia*, «Il semplice», 1, 1995, pp. 13-24; *Il giocatore di bocce*, «Il semplice», 2, 1996, pp. 115-127; *Un meccanico in Germania*, «Il semplice», 3, 1996, pp. 55-72; *Uno spettacolo teatrale*, «Il semplice», 4, 1996, pp. 13-32.

¹⁷ GIANNI CELATI, *Dieci lettere a Daniele Benati (1993-1998)*, cit., pp. 12-13.

¹⁸ Cfr. ELISABETTA MONDELLO, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa italiana degli anni novanta*, il Saggiatore, Milano 2007, pp. 36-64.

cronaca nera, del fumetto, della letteratura di consumo.¹⁹ Niccolò Ammaniti, Silvia Bal-
lestra, Aldo Nove, Isabella Santacroce, giusto per limitarsi ai nomi più noti, segnano
l'affermarsi sulla scena letteraria di una nuova leva di giovani e giovanissimi.

È evidente come per Benati e il suo libro i margini di spazio si siano notevolmente
ridotti rispetto al 1992, quando Barilli prospettava per lui una sicura carriera. Le sue
storie di fantasmi padani, il suo humour grottesco, il richiamo alla tradizione orale, ap-
paiono ora stranamente inattuali; e lui stesso, coi suoi 44 anni, è un esordiente troppo
maturo per rientrare fra i "giovani scrittori". I suoi coetanei sono semmai Claudio Pier-
santi, 43 anni, ed Enrico Palandri, 41, che però esordienti non sono affatto: nel 1997
sono arrivati rispettivamente al quarto (*Luisa e il silenzio*) e quinto libro (*Le colpevoli
ambiguità di Herbert Markus*).

Malgrado le circostanze possano spiegare, almeno in parte, le difficoltà che Benati
incontra nel far sentire la propria voce, sfogliando la stampa dell'epoca si rimane comun-
que sorpresi nel constatare i fraintendimenti cui va incontro *Silenzio in Emilia*. E se
qualche problema lo pone la struttura del libro (raccolta di racconti o romanzo a epi-
sodi?),²⁰ a essere valutata non è comunque l'opera in sé, ma un'idea di scrittura. Idea che,
manco a dirlo, viene ricondotta, in modo più o meno palese, all'officina del «Semplice».

È quello che fa Angelo Guglielmi nella sua recensione, apparsa su «L'Espresso».²¹
Dopo aver dedicato la maggior parte dell'articolo al racconto *Sull'autostrada per Arceto*,
una satira divertente e a tratti volutamente grossolana dei tic e delle manie dell'industria
editoriale, esemplificativo a suo dire «dell'idea di letteratura (e scrittura) che l'autore
persegue», il critico si sofferma sulla dimensione locale del libro: per Benati, scrive, l'at-
tualità «non è quella dei fatti che accadono [...] ma è la terra in cui è nato, con le sue
pianure, i suoi abitanti e i suoi costumi», osservata attraverso «un occhio stranito e stra-
niente (come quello che avrebbero i morti se potessero tornare dove hanno vissuto)» e
raccontata in una lingua «che alla correttezza grammaticale [...] antepone] il ritmo con-
vulso dei pensieri». La conclusione, tuttavia, è polemicamente allusiva: «il pericolo è an-
dare fuori misura e per evitare la cattiva letteratura cadere nel vezzo della non-lettera-
tura».

¹⁹ Per una panoramica sul fenomeno, cfr. ELISABETTA MONDELLO, *La giovane narrativa degli
anni Novanta: "cannibali" e dintorni*, in EAD. (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, cit.,
pp. 11-37.

²⁰ Nell'occhiello della recensione di Guglielmi su «L'Espresso» si parla di «romanzo», e tale lo
definisce anche Paolo Nori nel suo articolo *Daniele Benati* («L'Indice dei libri del mese», XX, 9, set-
tembre 2003, pp. 7-8). Sullo statuto ibrido di *Silenzio in Emilia* e di altre opere benatiane, si leggano
le preziose osservazioni di MILLY CURCIO, *Lo strano caso dei racconti-romanzo*, in EAD. (a cura di), *La
fortuna del racconto in Europa*, Carocci, Roma 2012, pp. 214-229.

²¹ ANGELO GUGLIELMI, *Scrittura e buoi dei paesi tuoi*, «L'Espresso», 17 luglio 1997, p. 165.

È decisamente più esplicito Massimo Onofri su «Diario»,²² che fin dalle prime righe insiste sull'*imprinting* celatiano, citando estesamente dalla nota al racconto *Sanremo* e sottolineando la partecipazione di Benati all'impresa del «Semplice». Da questi elementi, afferma, discenderebbe «il più forte limite di questi undici racconti: un marcato tratto di scuola», addirittura «di clamorosa evidenza a un primo e superficiale prelievo stilistico». Fra incipit «che riecheggiano una certa oralità da piccola leggenda popolare», «periodi spinti sino alla soglia dell'anacoluto» e «un certo gusto dell'ellissi grammaticale», il Benati narratore non sarebbe insomma che un mero epigone di Celati. Per il resto, a parte questa parentela letteraria e l'eco di un'Emilia-Romagna «terra di nebbia e di fantasmi» cantata da Pascoli, Onofri – che salva soltanto l'ultimo racconto, *Tema finale*, individuato come possibile baricentro poetico del libro – non rileva altri aspetti di particolare novità: perfino l'atmosfera incerta, «sempre sospesa tra realtà e sogno [...] svapora quando ci si accorge di una certa ripetitività narrativa, di una qualche propensione allo schema».

Anche le recensioni più positive, del resto, rischiano di cadere nell'equivoco della parentela celatiana, o, peggio, di un certo fellinismo da esportazione.²³ Poche le voci che riescono a evitare i *cliché*: fra queste, quella di un allora giovane Alberto Bertoni, che non ha problemi a chiamare in causa i compagni del «Semplice» (Celati e Cavazzoni su tutti), in nome di una «comune matrice ariostesca di uno spleen venato di follia»;²⁴ ma subito precisa come Benati sia «del tutto originale nella costruzione dell'impasto linguistico», addirittura capace, con le sue slogature sintattiche e i repentini mutamenti nel punto di vista (dal narratore esterno al personaggio), di «tradurre in una prosa tutta contemporanea le grandi sperimentazioni espressionistiche di Céline o di Gadda».

Anche Alessandro Carrera sottolinea le peculiarità della lingua di Benati, «attentamente ripensata e non semplicemente trascritta (il suo è un parlato scritto, non un parlato con pretese di naturalismo)», individuando nella condizione di “non sapere”, in cui si dibattono tutti i personaggi, una delle caratteristiche portanti del libro. Non a caso, per Carrera le pagine migliori di *Silenzio in Emilia* si leggono «nei racconti più elegiaci ed amari, storie di vecchiaia, di fallimento e di solitudine», come *Il giocatore di bocce* e *Il ritorno di Fausto Cicala*: «un'epica, per quanto abbassata di tono [...] dove di fronte alla morte la pretesa del sapere [deve] far posto all'umiltà del silenzio».²⁵

²² MASSIMO ONOFRI, *C'era una volta Vittorio Cirano*, «Diario della settimana», II, 34, 27 agosto-9 settembre 1997, p. 59.

²³ Il titolo più evocato, in maniera peraltro impropria, è ovviamente *Amarcord* (si veda fra gli altri FERRUCCIO PARAZZOLI, *Inquietante e malinconica ecco l'Emilia di Benati*, «Famiglia cristiana», 13 agosto 1997, p. 122). Un più pertinente accostamento a Fellini è quello proposto molti anni più tardi da Peter Kuon, che legge le opere di Benati, e in particolare *Cani dell'inferno*, in parallelo con il mai realizzato *Viaggio di G. Mastorna*: cfr. PETER KUON, *Sulle spalle di Gerione. Riletture novecentesche della Commedia*, cit., pp. 228-248.

²⁴ ALBERTO BERTONI, *Il silenzio di Benati narratore di pianura*, «Modena Mondo», luglio 1997, p. 41.

²⁵ ALESSANDRO CARRERA, *Tra la Via Emilia e Boston*, «scritti dell'altro mondo», «Italia Oggi», 3 novembre 1997, s.p.

Proprio da questo silenzio – presente del resto fin dal titolo del libro – muoverà, una decina d'anni più tardi, la riflessione di Marina Spunta.²⁶ Il silenzio marca il divario tra i vivi e i morti, sebbene questi ultimi appaiano molto più “presenti” dei primi; ma soprattutto schiude la porta alle visioni, che culminano nel racconto conclusivo, *Tema finale*, peraltro già individuato come testo di rilievo da Massimo Onofri nella sua stroncatura. Qui Lino Socetti, il giovane protagonista, finito letteralmente “fuori strada” dopo aver riportato l'ennesimo brutto voto a scuola, assiste a una spettrale partita di calcio fra i personaggi dei racconti precedenti, da cui trarrà un lungo tema che poi leggerà a voce alta alla compagna di classe di cui è invaghito.

Un semplice quanto efficace espediente metanarrativo, certo, ma anche un'indicazione di lettura *à rebours*: un'«apologia dell'atteggiamento visionario e delle narrazioni orali»,²⁷ che è probabilmente la sola, autentica dichiarazione di poetica che si può rintracciare in *Silenzio in Emilia*.

3. Sgomberando il campo dai pregiudizi, osservazioni come quelle di Bertoni, Carrera e Spunta (tutti nomi che non a caso manterranno negli anni una tenace fedeltà all'opera benatiana) forniscono spunti utili per una riflessione meno scontata a proposito di *Silenzio in Emilia*.

Innanzitutto, spicca l'originalità di Benati nel maneggiare il *topos* narrativo del viaggio oltremondano, assai frequentato dagli altri collaboratori del «Semplice». Peter Kuon ha recentemente ricordato come nel 2002, in occasione di un convegno, Ermanno Cavazzoni avesse respinto con un certo vigore l'etichetta di “voci delle pianure”, preferendo semmai la definizione di “scrittori dell'aldilà”: «Questo aldilà è forse il tema che ci accomuna, questa soglia abbastanza incerta tra un aldilà del visibile, della vita, e un aldilà, in cui forse la pianura [...] ha un certo peso».²⁸ Nella stessa occasione, Celati rincarava la dose, suggerendo una prospettiva di lettura del tutto antinaturalistica, se non addirittura allegorica, dei suoi libri, e in particolare *Narratori delle pianure* e *Verso la foce*: «Se si filtrano le idee di spazio, di morte, di follia attraverso le visioni dantesche dell'aldilà», spiegava, «si comincia a vedere come un territorio di racconti sia qualcosa di simile a una terra di morti».²⁹

²⁶ MARINA SPUNTA, *I silenzi delle voci improvvise. I racconti di Daniele Benati*, «Hope», 14, settembre 2008, p. 61.

²⁷ Ivi, p. 62.

²⁸ Le dichiarazioni di Cavazzoni e Celati, apparse per la prima volta in PETER KUON, MONICA BANDELLA (a cura di), *Voci delle pianure*, cit., sono riportate in PETER KUON, *Sulle spalle di Gerione. Riletture novecentesche della Commedia*, cit., p. 218.

²⁹ Ivi, pp. 218-19.

Da questo punto di vista, Benati è bene attento a marcare le differenze, in particolare rispetto ai racconti di Cavazzoni, dei quali sottolinea il carattere maggiormente descrittivo («i suoi personaggi non sono mai a tutto tondo»), capace di passare talvolta dal registro narrativo a uno più esplicitamente saggistico; e a quelli di Ugo Cornia, «discorsi narrativi» nei quali «si sente una vera e propria elaborazione del lutto». Un elemento, quest'ultimo, del tutto assente nei testi benatiani, poiché, come giustamente sottolinea lui stesso, «la morte da me descritta non ti trascina emotivamente, è un fatto meccanico che è accaduto».³⁰

Come aveva subito notato Carrera, in *Silenzio in Emilia* la morte è soprattutto una condizione di non sapere. Laddove nell'archetipo dantesco ricordato da Kuon «i vivi e i morti sono chiaramente distinti» («Non omo, omo già fui», risponde l'ombra di Virgilio all'invocazione di Dante),³¹ l'opera di Benati è dominata invece dall'incertezza. A cominciare dall'esergo, con quella sorta di invocazione, o preghiera, che l'autore attribuisce al fratello di suo nonno: «Sgnor, s'eg sii, | Fé che la me alma, s'ag l'ò, | La vaga in Paradis, s'al ghé»³² (Signore, se ci siete, fate che la mia anima, se ce l'ho, vada in Paradiso, se c'è).

I morti di Benati attraversano i luoghi in cui sono vissuti senza riconoscerli più, come accade a Orlando Squadroni, bidello in una scuola elementare di Rubiera, protagonista del racconto d'apertura, che dà il titolo all'intera raccolta: «[...] non appena si è trovato nei paraggi di casa sua, ha notato la presenza di un cambiamento e gli è sopraggiunto un presagio di brutta delusione. Tutto il complesso del suo cascinale era stato demolito e al suo posto c'era una buca».³³ Allo spaesamento iniziale si aggiungono spesso improvvisi vuoti di memoria. Mentre si sta ancora chiedendo come sua moglie abbia potuto autorizzare la demolizione, Squadroni si rende conto all'improvviso di non ricordarne neppure il nome: «È rimasto lì un po' a pensare, ma di tutti i nomi che gli venivano in mente, non ce n'era uno che avesse la caratteristica di sembrare quello di sua moglie».³⁴

Questa condizione accomuna tutti i personaggi del libro, indiscriminatamente: alcuni non riescono a ricostruire come siano capitati lì (*Il ritorno di Fausto Cicala*); altri pensano invece che si tratti di un equivoco, magari di uno scherzo un po' macabro (*Il giocatore di bocce*); altri ancora credono d'essere arrivati in un Paese sconosciuto, forse straniero (*Un meccanico in Germania*), o semplicemente dove si parla una lingua incomprensibile (*Combat Zone*). Da parte sua, il lettore non ha molte più informazioni per destreggiarsi nel racconto. Lo stile benatiano, che giustamente Marina Spunta definisce «ellittico, vago, teso all'ascolto»,³⁵ il più delle volte obbliga chi legge a seguire ciascun personaggio nel

³⁰ MARINA SPUNTA, *Conversazione con Daniele Benati*, cit., p. 122.

³¹ Cfr. PETER KUON, *Sulle spalle di Gerione. Riletture novecentesche della Commedia*, cit., p. 217.

³² DANIELE BENATI, *Silenzio in Emilia*, cit., p. 5.

³³ Ivi, p. 10.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ MARINA SPUNTA, *Voci delle pianure nell'Emilia di Daniele Benati*, «Romance Studies», 21, 3, novembre 2003, p. 226.

suo percorso – non facile, talvolta spossante, ma sempre divertente – verso una rivelazione finale, che peraltro solo di rado possiede un concreto valore risolutivo. In questo Benati si serve abilmente delle risorse garantite dalla forma breve: come osserva Giacomo Raccis, laddove il romanzo «pretende di costruire un intero mondo indicando al lettore una direzione di attraversamento sicuro», il racconto «tratteggia, schizza, suggerisce per improvvise illuminazioni che poi però lasciano al buio, smarriti». ³⁶

In effetti, anche quando Benati rinuncia alla narrazione in prima persona per servirsi di altre voci, non è detto che il resoconto dei fatti sia più completo e coerente, né tantomeno più attendibile. Un buon esempio è quello di *Un meccanico in Germania*, nel quale l'avventura oltremontana di Claudio Mammi, meccanico di Massenzatico, è affidata alle chiacchiere fra un suo amico, certo Gianfranco Giaroni (il quale, avverte l'autore, «era un tipo che parlava sempre un po' a vanvera»), ³⁷ e il suo barbiere:

E come faceva a volare Mammi? ha chiesto il barbiere. Ah, non lo so mica, ha detto Giaroni. Io so solo che me lo sono visto arrivare a casa di notte mentre stavo dormendo, in camera mia davanti al letto. E sai come ci è arrivato? C'è arrivato perché appena volato fuori dalla finestra ha trovato ad aspettarlo in aria quei due tizi volanti, quei meccanici con i capelli lunghi e biondi [...]. Poi questi due l'hanno preso sottobraccio e me l'hanno portato difilato attraverso l'aria in camera mia. Hai capito che roba? ³⁸

Il forte legame di *Silenzio in Emilia* con certi luoghi e una certa lingua non devono tuttavia far pensare, lo si è già detto, a una dimensione provinciale, o addirittura (stra)paesana. Su quest'ultimo termine, in particolare, il giudizio di Benati è netto: «[...] a me l'aggettivo paesano non piace», dichiara nella già ricordata conversazione con Spunta, «lo si usa per descrivere [...] una comunità rimasta un po' indietro coi tempi e composta da gente alla buona, schietta ma anche un po' ignorante e legata ai suoi pregiudizi»; e poco oltre, riguardo alla scelta di ambientare il suo primo libro proprio in quei luoghi, precisa: «[...] mentre scrivevo avevo dei punti di riferimento reali – case, strade e cavalcavia che ti potrei anche indicare – che però calati in quelle storie prendevano un'esistenza diversa». ³⁹

³⁶ GIACOMO RACCIS, «*Il semplice*», *laboratorio di brevità*, in ELISABETTA MENETTI (a cura di), «*Il semplice*». *Vite e voci di una rivista*, «Griseldaonline», cit., p. 92 <griseldaonline.unibo.it/article/view/15473/16709> (u.c. 18.04.2024). Sulla poetica benatiana dello spaesamento si sono soffermate MARINA SPUNTA, «*Tra la via Emilia e il West*»: *Displacement and Loss of Identity in the Fiction of Daniele Benati*, cit.; e, più di recente, GIULIA SARLI, *Perdersi in una voce, perdere sé stessi: lo spaesamento di Daniele Benati*, «La Balena Bianca», 19 novembre 2021 <www.labalenabianca.com/2021/11/19/perdersi-in-una-voce-perdere-se-stessi-lo-spaesamento-di-daniele-benati-giulia-sarli/> (u.c. 18.04.2024).

³⁷ DANIELE BENATI, *Silenzio in Emilia*, cit., p. 87

³⁸ Ivi, p. 102.

³⁹ MARINA SPUNTA, *Conversazione con Daniele Benati*, cit., pp. 118-19.

Questo modo di raccontare il territorio è uno degli aspetti più interessanti di *Silenzio in Emilia*, soprattutto se teniamo conto dell'epoca in cui è stato pubblicato. Apparentemente, Benati non sembra offrire alcun appiglio a un discorso diretto sull'attualità: precisissimo nelle scelte onomastiche (Socetti, Squadroni, Mammi, Giaroni, Cagnolati...) e toponomastiche (Rubiera e Massenzatico, e poi Marmirolo, Castellazzo, San Martino...),⁴⁰ è invece evasivo per quel che riguarda titoli di libri, di canzoni e di programmi televisivi. Nei racconti di *Silenzio in Emilia*, insomma, è pressoché assente quella cultura pop che anima le opere di altri esordienti degli anni Novanta, caratterizzate, ha scritto Elisabetta Mondello, dall'assunzione «mimetica o parodistica dei modelli massmediatici».⁴¹ Addirittura, nelle rare e sempre caute dichiarazioni pubbliche rilasciate in occasione dell'uscita del libro, Benati non esita a prendere le distanze da «quei libri [che] fanno poi l'impressione delle vignette satiriche, che dopo due settimane non si capisce più bene a che cosa si riferivano e non fanno più ridere».⁴²

Con questo, non si vuol dire che l'Emilia benatiana sia fuori dal tempo. Al contrario, nei racconti del libro è facile imbattersi in marchi di bevande (la birra Wührer chiesta soprappensiero dal vecchio Badodi, novantenne protagonista del racconto *Il giocatore di bocce*, che troverà la morte fra le bottiglie di acqua San Pellegrino), di automobili e accessori (Lancia, Tudor), sigle commerciali (SNAM, Inalca), cartelloni pubblicitari, distributori di benzina, bocciofile, autogrill, campi da calcio. Ma si tratta quasi sempre di elementi di sfondo, che Benati tratta come aspetti residuali di un presente invecchiato fin troppo in fretta, di un *vintage* privato della sua componente nostalgica: vuoi perché ancora troppo vicini per suscitare rimpianto, vuoi perché ormai talmente lontani da essere ormai incomprensibili – esattamente come appare la vita a tutti i personaggi (morti) di *Silenzio in Emilia*.

Si è voluto vedere in questo atteggiamento una critica alla modernità, al suo sfrenato consumismo e alla sua opulenza, che «ha cancellato ogni traccia dei ritmi naturali e del senso di comunità di chi li condivideva».⁴³ Per quanto alcuni racconti di *Silenzio in Emilia* possano autorizzare una lettura di questo tipo (si pensi in particolare a *Il ritorno di Fausto Cicala*, che si conclude con l'esplosione della ditta che aveva spinto al suicidio il protagonista), non si può tuttavia fare a meno di notare l'atteggiamento pacato, se non proprio affettuoso, nei confronti dei luoghi topici della postmodernità. Ha dichiarato Benati:

⁴⁰ Cfr. ALBERTO BERTONI, *Il silenzio di Benati narratore di pianura*, cit., p. 40.

⁴¹ ELISABETTA MONDELLO, *La giovane narrativa degli anni Novanta: "cannibali" e dintorni*, cit., p. 18.

⁴² La dichiarazione è riportata in ALESSANDRO CARRERA, *Tra la Via Emilia e Boston[,] scritti dell'altro mondo*, cit., s.p.

⁴³ MARINA SPUNTA, *Voci delle pianure nell'Emilia di Daniele Benati*, cit., p. 220.

In quanto ai McDonald's, o ai cosiddetti non-luoghi, come gli aeroporti, le stazioni, le sale d'aspetto, per me sono il corrispondente dei grandi scenari in cui si svolgevano le storie tragiche dell'antichità. E sono i posti che preferisco, se devo essere sincero, i posti più belli, per me, molto più significativi di cattedrali, musei, paesaggi, tramonti. Ogni volta che mi trovo in un cosiddetto non-luogo, io capisco che sto bene, che sono solo con i miei pensieri, assorto in qualcosa che mi rende piacevole e fruttifera l'attesa di un treno, di un aereo o anche solo di un tram. Capisco che sia deprecabile la perdita d'identità dei luoghi causata da questo processo che si chiama globalizzazione, ma mi pare che sia un processo ineluttabile e, chissà, alla fine forse si ricomincerà da capo con le differenze.⁴⁴

L'impressione è insomma che, a differenza di altri scrittori italiani degli anni Novanta – si pensi, ad esempio, agli elenchi ossessivi di Aldo Nove in *Puerto Plata Market* e *Super-Woobinda*, oppure alle minuziose descrizioni bibliografiche di Silvia Ballestra ne *La guerra degli Antò*⁴⁵ – Benati non viva la (post)modernità come esperienza traumatica, come qualcosa da ingurgitare a più non posso e poi vomitare sulla pagina, in un conato di mal trattenuto autobiografismo. Il suo sguardo è più vasto; e forse ha ragione Gino Ruozzi, quando scrive che «l'Emilia di Benati è un posto fantastico, non fiabesco; ha la stessa natura della contea di Yoknapatawpha in William Faulkner: un microcosmo esemplare e universale in cui sono emblematicamente racchiusi gli atti e il destino del mondo».⁴⁶ Un mondo fluttuante, dai confini incerti e porosi, dove certo «i ricordi si confondono, gli spazi perdono i connotati riconoscibili, il labirinto del mondo sembra una trappola senza uscita», ma, come ha osservato Nunzia Palmieri, dove «resta la vicinanza con gli altri, esseri reali o immaginari»,⁴⁷ ai quali raccontare la propria storia.

4. Pur nella sua compattezza tematica e stilistica, *Silenzio in Emilia* appare, ancora a distanza di anni, ricco di spinte centrifughe e percorsi di lettura: difficile ridurre i suoi racconti a quella «propensione allo schema» che Onofri gli rimproverava all'epoca dell'uscita. Al contrario, sono in molti ad aver tentato d'individuare, consapevolmente o meno, il testo-chiave della raccolta, il punto fermo a cui ancorare la propria analisi.

⁴⁴ Intervista inedita a cura di Giulia Sarli, cit. in NUNZIA PALMIERI, *Visioni in dissolvenza. Immagini e narrazioni delle nuove città*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 134. A proposito dei non-luoghi nella letteratura italiana del decennio, cfr. ELISABETTA MONDELLO, *In principio fu Tondelli*, cit., pp. 118-150.

⁴⁵ Cfr. ELISABETTA MONDELLO, *La giovane narrativa degli anni Novanta: "cannibali" e dintorni*, cit., pp. 30-31. Sul rapporto fra immaginario mediale e pratiche della nostalgia nella letteratura italiana a cavallo fra i due secoli, si legga anche EMILIANO MORREALE, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma 2009, pp. 256-266 (in particolare le pp. 258-262, dedicate a Nove).

⁴⁶ GINO RUOZZI, *Due libri di Daniele Benati*, «Nuova Corvina. Rivista di italianistica», 19, giugno 2007, p. 230.

⁴⁷ NUNZIA PALMIERI, *Visioni in dissolvenza*, cit., p. 132.

Il candidato ideale è *Tema finale*, più volte ricordato anche in questa sede. I motivi sono evidenti: la posizione conclusiva, la dimensione metanarrativa e metariflessiva (Socetti “vede” tutti i personaggi che il lettore ha incontrato fino a quel momento, ed è l’unico a riuscire a trarre una conclusione da ciò a cui ha assistito: «Gli sembrava infatti d’aver capito che ci fosse un mondo vicino al nostro dove tutto è più o meno uguale a quello che accade qui; solo che bisognava andare un po’ fuori strada per trovarlo»),⁴⁸ la possibilità di letture intertestuali (la presenza del Mauriziano, accennata nella prima parte del racconto, evoca Ariosto, il finale addirittura Dante, col cognome della ragazza, Portinari, che allude alla Beatrice⁴⁹ cantata dal Poeta).

L’attenzione esercitata dalla critica su quest’ultimo racconto – più che legittima e debitamente motivata, vale la pena ribadirlo – ha tuttavia messo in ombra altri possibili candidati. Uno di questi è *Cagnolati*, peraltro l’unico testo della raccolta che abbia conosciuto una qualche fortuna extraletteraria: alcuni anni fa il compositore Gabrio Taglietti ne ha ricavato un racconto in musica per attore, soprano di coloratura, clarinetto con tacabanda ed elettronica, più volte riproposto nei teatri per l’interpretazione di Dario Cantarelli.⁵⁰

Cagnolati, su cui ci soffermeremo, è, insieme a *Sull’autostrada per Arceto*, uno dei racconti più difficili da ricondurre al disegno complessivo della raccolta. Innanzitutto per l’ambientazione: Benati stavolta ci porta molto lontano dalla via Emilia, addirittura negli Stati Uniti, e per la precisione a Boston, come si evince dai toponimi menzionati nel testo (la stazione di Park Street, il quartiere di Beacon Hill, la fermata della metropolitana Kendall/MIT). L’Emilia è del tutto fuori campo, un altrove dalla collocazione incerta, dove il solo aggancio con il mondo reale, a parte il fantomatico Bar della Baragalla, è, forse non a caso, il manicomio di San Lazzaro.

L’altra particolarità del racconto riguarda la sua collocazione all’interno del volume: esattamente a metà, in modo da dividere le storie in due gruppi simmetrici da cinque, chiuse agli estremi dalle narrazioni-cornice *Silenzio in Emilia* e *Tema finale*. L’ambientazione alloctona e la posizione isolata al centro del libro fanno di *Cagnolati* un oggetto singolare, una sorta di meteorite che si direbbe rimasto conficcato nel bel mezzo della sconfinata distesa della pianura, precipitato lì da chissà dove. Proprio come il suo protagonista-narratore, di cui faticiamo ad afferrare il nome perché lui stesso si rende conto

⁴⁸ DANIELE BENATI, *Silenzio in Emilia*, cit., p. 165.

⁴⁹ L’intuizione è di Alessandro Carrera, che si spinge ad affermare: «*Silenzio in Emilia* è, tra mille virgolette, una piccola divina commedia, la storia di un Dante bambino che “vede i morti” e nient’altro che i morti»: ALESSANDRO CARRERA, *Tra la via Emilia e Boston. Su una raccolta di racconti di Daniele Benati*, in FRANCO NASI (a cura di), *Intorno alla via Emilia. Per una geografia culturale dell’Italia contemporanea*, Bordighera Press, Florida (NY) 2001, p. 213. A questo proposito cfr. anche MARINA SPUNTA, *Voci delle pianure nell’Emilia di Daniele Benati*, cit., p. 217.

⁵⁰ Una registrazione dello spettacolo è disponibile sul canale YouTube del compositore: <www.youtube.com/watch?v=0loCiO9Cfl4&t=237s> (u.c. 18.04.2024).

di esserselo dimenticato (anche se talvolta, quasi soprappensiero, si riferisce a se stesso come Italo).⁵¹ Come tutti i personaggi del libro, si dibatte nell'incertezza:

Io non so neanch'io che mestiere faccio e come mai sono capitato in questa città così lontana da Reggio. Ma quando sono arrivato c'era una persona a prelevarmi all'albergo Howard Johnson, dicendomi di presentarmi al Consolato italiano la mattina dopo. E lì, quando mi sono presentato, mi hanno fatto firmare delle carte dove dicevano che prendevo servizio quel giorno, da spedire poi al Ministero degli Affari Esteri a Roma. Io lascio fare naturalmente. Cosa avevo da perderci?⁵²

Benati inietta nella vicenda le proprie esperienze di *lecturer* presso varie università statunitensi, quali il MIT e la University of Massachusetts, entrambe a Boston (è uno dei rari cenni autobiografici presenti nel libro, peraltro ampiamente rivisitati in forma iperbolica e deformante). Più che insegnare, tuttavia, il narratore è costretto dalla burocrazia diplomatico-accademica – incarnata dal personaggio dell'improbabile console, tale Camillo It – a prendere ripetutamente parte ai numerosi ricevimenti organizzati dal Consolato.

La prima parte del racconto ha un andamento circolare, tanto da ingenerare nel lettore un leggero senso di *déjà vu*. Ogni volta che il narratore si reca a un ricevimento, infatti, subito viene preso da un improvviso desiderio di accendersi una sigaretta; desiderio puntualmente frustrato da un inserviente di passaggio che gli intima con ferma cordialità di andare a fumare fuori, sul balcone. Altrettanto puntualmente, non appena il narratore si trova sul balcone con la sua brava sigaretta fra le dita, assiste a uno spaventoso incidente stradale: un'auto lanciata a tutta velocità travolge dei malcapitati che tentano d'attraversare la strada, prima di essere a propria volta tamponata mortalmente da un altro veicolo sopraggiunto nel frattempo. Superato lo stupore iniziale, il narratore sembra accogliere la cosa con relativa noncuranza. A preoccuparlo è soprattutto un certo Cagnolati: un misterioso individuo, vecchia conoscenza di Reggio Emilia, che fin dalle prime righe del racconto apprendiamo essere giunto a Boston sulle sue tracce, armato di rivoltella. La resa dei conti fra i due avverrà, anche in questo caso, sotto il segno di Dante Alighieri – che qui però dà il nome a una società patrocinata dal Consolato, dove si organizzano noiosissimi convegni pieni di parole inutili.

Cagnolati fa appunto irruzione nel bel mezzo di uno di questi eventi, e nel tentativo di accoppiare il narratore compie una carneficina degna di un film di Tarantino: «Sparava un colpo dietro l'altro impassibile e freddo come un killer [...] li spiunava tutti, tutti quanti cadevano a terra mandando grida lancinanti».⁵³ Quando ormai la situazione sta

⁵¹ DANIELE BENATI, *Silenzio in Emilia*, cit., p. 77.

⁵² Ivi, p. 72.

⁵³ Ivi, p. 85.

volgendo al peggio, interviene una certa professoressa Lamparska (che forse professoressa non è, ma soltanto un'addetta al catering), che agguanta il narratore portandolo fuori con sé attraverso un'uscita di servizio, dove li attende un'auto con la quale i due potranno fuggire il più lontano possibile.

Il racconto si chiude con un ambiguo *happy ending*. Il narratore dice di non rappresentare più da anni lo Stato Italiano, e di vivere in una casetta di legno ai margini di un bosco insieme alla professoressa Lamparska: «Abbiamo anche messo un ritratto del poeta Dante Alighieri in salotto, come ricordo del nostro incontro, ogni mattina lo guardiamo e ci sentiamo felici». ⁵⁴ Tutto è bene quel che finisce bene, insomma. Se non fosse che la donna, qualche volta, lo chiama Cagnolati...

Siamo più che mai lontani, come si vede, da ogni sospetto di "celatismo". Si avverte semmai lo *humour* sinistro e demoniaco di autori come Seumas O'Kelly (del quale, anni dopo, Benati tradurrà per Quodlibet il bellissimo, *The Weaver's Grave*, con il titolo *La tomba del tessitore*), e, soprattutto, come l'amato Flann O'Brien, che in un brano poi espunto del romanzo *The Third Policeman* (*Il terzo poliziotto*) arriva a ipotizzare un aldilà dalla forma circolare e ripetitiva:

Joe had been explaining things in the meantime. He said it was again the beginning of the unfinished, the re-discovery of the familiar, the re-experience of the already suffered, the fresh-forgetting of the unremembered. Hell goes round and round. In shape it is circular and by nature it is interminable, repetitive and very nearly unbearable. ⁵⁵

Rispetto agli altri racconti del libro, in *Cagnolati* l'ambientazione oltremondana non è resa esplicita da una vera e propria agnizione finale. Soltanto al termine della lettura, raccogliendo gli indizi sparsi qua e là nella trama (le amnesie del protagonista, il ripetersi sempre uguale degli stessi episodi, l'apparizione di un persecutore dai tratti demoniaci, la donna salvatrice), il lettore può interpretare l'intera vicenda come la fantasia allucinata di qualcuno, magari proprio un internato del manicomio di San Lazzaro, che sia già morto, oppure sul punto di morire; qualcuno, in ogni caso, che proietta la propria vita (o non-vita) sullo sfondo di un'America immaginaria ma neanche troppo.

Quello che sulle prime ci appariva un oggetto alieno nel contesto generale del libro, si rivela allora, se non proprio una chiave di lettura, quantomeno il modello più limpido (un aggettivo che può suonare fuori posto in un simile contesto) ed estremo del progetto narrativo benatiano: quel "non sapere" che accomuna il lettore ai protagonisti delle sue storie.

⁵⁴ Ivi, p. 86.

⁵⁵ Il brano, assente nell'edizione italiana attualmente in commercio (Adelphi, 1992), si può leggere nella nota dell'editore a FLANN O'BRIEN, *The Third Policeman*, Flamingo, London 1993 (ed. or. McGibbon & Kee, London 1967), p. 207.

Ma c'è di più. Come spesso accade alle opere d'esordio, anche *Silenzio in Emilia* porta con sé non soltanto il percorso che l'autore ha compiuto fino a quel momento, ma anche, *in purezza*, un bagaglio di temi, figure e vere e proprie ossessioni (narrative e non) che verrà poi diluito e sviluppato nelle opere successive. In questo senso *Cagnolati*, con la sua descrizione al contempo minuziosa e astratta degli Stati Uniti, la struttura narrativa circolare *à la* Flann O'Brien, e gli insistiti riferimenti alla prima cantica della *Commedia* dantesca, è davvero una piccola *mise en abyme* del futuro *Cani dell'inferno*. Un'opera che alla sua uscita (2004) avrà se possibile ancora meno fortuna del libro d'esordio,⁵⁶ ma che perlomeno farà piazza pulita dell'equivoco sul Benati "semplice" e "paesano". Un autore che, a volerlo cercare, era già quasi tutto nelle pagine di *Silenzio in Emilia*; ma che per essere trovato aveva forse bisogno che si andasse, per dirla col piccolo Socetti, «un po' fuori strada».

BIBLIOGRAFIA

- RENATO BARILLI, *Celati: narrate, uomini, la vostra frontiera*, «Corriere della Sera», 19 luglio 1992, p. 5.
- DANIELE BENATI, *Long Vehicle Scania*, «il manifesto», 23 aprile 1989, pp. 12-13.
- ID., *Sanremo*, in GIANNI CELATI (a cura di), *Narratori delle riserve*, Feltrinelli, Milano 1992, pp. 30-43.
- ID., *Silenzio in Emilia*, «Il semplice. Almanacco delle prose», 1, 1995, pp. 13-24.
- ID., *Il giocatore di bocce*, «Il semplice. Almanacco delle prose», 2, 1996, pp. 115-127.
- ID., *Un meccanico in Germania*, «Il semplice. Almanacco delle prose», 3, 1996, pp. 55-72.
- ID., *Uno spettacolo teatrale*, «Il semplice. Almanacco delle prose», 4, 1996, pp. 13-32.
- ID., *Silenzio in Emilia*, Feltrinelli, Milano 1997 (nuova ed. Quodlibet, Macerata 2009).
- ID., *Cani dell'inferno*, Feltrinelli, Milano 2004 (nuova ed. Quodlibet, Macerata 2018).
- ID., *Opere complete di Learco Pignagnoli*, Aliberti, Reggio Emilia 2006 (nuova ed. riveduta e accresciuta *Opere complete di Learco Pignagnoli e altre Opere complete*, Quodlibet, Macerata 2022).
- ID., *Un altro che non ero io*, Aliberti, Reggio Emilia 2007 (nuova ed. riveduta *Racconti*, ivi, 2023).
- ID., *Una storia curiosa*, in JAMES JOYCE, *Gente di Dublino*, trad. italiana e cura di Daniele Benati, Feltrinelli, Milano 2005 (ed. or. ivi, 1994), pp. XXXI-XLVIII.
- DANIELE BENATI, PAOLO NORI, *Baltica 9. Guida ai misteri d'oriente*, Laterza, Roma-Bari 2008.

⁵⁶ Fra le non molte recensioni dedicate al libro, ci limitiamo a segnalare: BEPPE SEBASTE, *La dittatura del presente*, «l'Unità», 10 maggio 2004, p. 23; ANGELO GUGLIELMI, *Uno uguale all'altro*, «Tuttolibri-La Stampa», 31 luglio 2004, p. 3; RICCARDO VENTURA, *Piciorla va in America*, «L'Indice dei libri del mese», XXI, 12, dicembre 2004, p. 9. Fra gli articoli usciti nel 2018 in occasione della riedizione presso Quodlibet vanno ricordati almeno GINO RUOZZI, *L'inferno alle calcagna*, «Domenica-Il Sole 24 Ore», 13 maggio 2018, p. 24; e JACOPO NARROS, *Nella selva di Mystic Avenue: Cani dell'inferno di Daniele Benati*, «La Balena Bianca», 5 dicembre 2018 <www.labalena-bianca.com/2018/12/05/cani-dellinferno-daniele-benati/> (u.c. 18.04.2024).

- ALBERTO BERTONI, *Il silenzio di Benati narratore di pianura*, «Modena Mondo», luglio 1997, pp. 40-41.
- ALESSANDRO CARRERA, *Tra la Via Emilia e Boston*[,] *scritti dell'altro mondo*, «Italia Oggi», 3 novembre 1997, s.p.
- ID., *Tra la via Emilia e Boston. Su una raccolta di racconti di Daniele Benati*, in FRANCO NASI (a cura di), *Intorno alla via Emilia. Per una geografia culturale dell'Italia contemporanea*, Bordighera Press, Florida (NY) 2001, pp. 207-213.
- GIANNI CELATI, *Introduzione a Sanremo*, in ID. (a cura di), *Narratori delle riserve*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 30.
- GIANNI CELATI, ERMANNO CAVAZZONI, *Cavazzoni e Celati all'attacco di Fofi*, «l'Unità 2», 18 marzo 1996, p. 8.
- ANDREA CORTELLESA, *L'assoluto della prosa*, «il verri», 19, maggio 2002; ora in GIANNI CELATI, *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di Marco Belpoliti, Anna Stefi, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 348-357.
- MILLY CURCIO, *Lo strano caso dei racconti-romanzo*, in EAD. (a cura di), *La fortuna del racconto in Europa*, Carocci, Roma 2012, pp. 214-229.
- LIDIA DE FEDERICIS, *Giardino dei semplici*, «L'Indice dei libri del mese», XIII, 4, aprile 1996, p. 17.
- GOFFREDO FOFI, *Addio mondo crudele. Il "semplice" vuole l'autarchia*, «l'Unità 2», 12 febbraio 1996, p. 7.
- ANGELO GUGLIELMI, *Scrittura e buoi dei paesi tuoi*, «L'Espresso», 17 luglio 1997, p. 165.
- ID., *Uno uguale all'altro*, «Tuttolibri-La Stampa», 31 luglio 2004, p. 3.
- PETER KUON, *La poetica del «Semplice»: Celati & Co.*, in PETER KUON, MONICA BANDELLA (a cura di), *Voci delle pianure*, Atti del Convegno (Salisburgo, 23-25 marzo 2000), Franco Cesati, Firenze 2002, pp. 157-176.
- ID., *Sulle spalle di Gerione. Riletture novecentesche della Commedia*, Carocci, Roma 2021.
- ELISABETTA MONDELLO, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa italiana degli anni novanta*, il Saggiatore, Roma 2007.
- EAD., *La giovane narrativa degli anni Novanta: "cannibali" e dintorni*, in EAD. (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Meltemi, Roma 2004, pp. 11-37.
- EMILIANO MORREALE, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma 2009.
- GIORGIO NISINI, *Le riviste letterarie. Testate storiche, nuovi percorsi e l'underground*, in ELISABETTA MONDELLO (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, cit., pp. 117-130.
- PAOLO NORI, *Daniele Benati*, «L'Indice dei libri del mese», XX, 9, settembre 2003, pp. 7-8.
- FLANN O'BRIEN, *The Third Policeman*, Flamingo, London 1993 (ed. or. McGibbon & Kee, London 1967).
- ID., *Il terzo poliziotto*, trad. italiana di Bruno Fonzi, Adelphi, Milano 1992.
- MASSIMO ONOFRI, *C'era una volta Vittorio Cirano*, «Diario della settimana», II, 34, 27 agosto-9 settembre 1997, p. 59.
- NUNZIA PALMIERI, *Visioni in dissolvenza. Immagini e narrazioni delle nuove città*, Quodlibet, Macerata 2015.

- FERRUCCIO PARAZZOLI, *Inquietante e malinconica ecco l'Emilia di Benati*, «Famiglia cristiana», 13 agosto 1997, p. 122.
- GINO RUOZZI, *Due libri di Daniele Benati*, «Nuova Corvina. Rivista di italianistica», 19, giugno 2007, pp. 229-235.
- ID., *L'inferno alle calcagna*, «Domenica-Il Sole 24 Ore», 13 maggio 2018, p. 24.
- BEPPE SEBASTE, *La dittatura del presente*, «l'Unità», 10 maggio 2004, p. 23.
- MARINA SPUNTA, *Voci delle pianure nell'Emilia di Daniele Benati*, «Romance Studies», 21, 3, novembre 2003, pp. 215-227.
- EAD., *Conversazione con Daniele Benati*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 23, gennaio 2004, pp. 117-149.
- EAD., «*Tra la via Emilia e il West: Displacement and Loss of Identity in the Fiction of Daniele Benati*», «Italica», 83, 3/4, Fall-Winter 2006, pp. 649-665.
- EAD., *I silenzi delle voci improvvisate. I racconti di Daniele Benati*, «Hope», 14, settembre 2008, pp. 59-64.
- RICCARDO VENTURA, *Piciorla va in America*, «L'Indice dei libri del mese», XXI, 12, dicembre 2004, p. 9.

SITOGRAFIA

- GIANNI CELATI, *Dieci lettere a Daniele Benati (1993-1998)*, a cura di Nunzia Palmieri, «Griseldaonline», 16, 2016-2017, pp. 1-13 <site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-dieci-lettere-daniele-benati-1993-1998> (u.c. 18.04.2024).
- ELISABETTA MENETTI (a cura di), *Il semplice. Vite e voci di una rivista*, «Griseldaonline», 22, 2023 <griseldaonline.unibo.it/issue/view/1201> (u.c. 18.04.2024).
- JACOPO NARROS, *Nella selva di Mystic Avenue: Cani dell'inferno di Daniele Benati*, «La Balena Bianca», 5 dicembre 2018 <www.labalenabianca.com/2018/12/05/cani-dellinferno-daniele-benati/> (u.c. 18.04.2024).
- GIACOMO RACCIS, «*Il semplice*», laboratorio di brevità, in ELISABETTA MENETTI (a cura di), «*Il semplice. Vite e voci di una rivista*», «Griseldaonline», 22, 2023, pp. 89-100 <griseldaonline.unibo.it/article/view/15473/16709> (u.c. 18.04.2024).
- GIULIA SARLI, *Perdersi in una voce, perdere sé stessi: lo spaesamento di Daniele Benati*, «La Balena Bianca», 19 novembre 2021 <www.labalenabianca.com/2021/11/19/perdersi-in-una-voce-perdere-se-stessi-lo-spaesamento-di-daniele-benati-giulia-sarli/> (u.c. 18.04.2024).



Share alike 4.0 International License

SPETTRI DELLA RIVOLTA ALL'ALBA DEL MILLENNIO
MITOPOIESI POP E ATTIVISMO POLITICO IN *Q* DI LUTHER BLISSETT

Beniamino Della Gala

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1234-4201>

ABSTRACT IT

Il saggio si concentra su *Q* (1999), esordio del collettivo Wu Ming. Il romanzo è firmato con il nome Luther Blissett, utilizzato in quel periodo da artisti e attivisti nel contesto della militanza antagonista. Gli autori stessi ne parleranno successivamente come di una parte di un'operazione mitopoietica che, sfruttando linguaggi e stilemi dei generi di largo consumo, avrebbe dovuto supportare il movimento altermondista verso le proteste al G8 di Genova del 2001. Si ricercano dunque nel testo i segni della mitopoiesi, tramite un *close reading* che da una parte individua i repertori di simboli a cui hanno attinto gli scrittori e dall'altra evidenzia le modalità della costruzione di un eroe modellato sull'archetipo folkloristico del *trickster*.

PAROLE CHIAVE

Carnevale; Letteratura italiana degli anni Zero; Mito; Rivolta; Trickster; Wu Ming.

TITLE

Ghosts of Revolt at the Dawn of the Millennium. Pop Mythopoesis and political Activism in Luther Blissett's *Q*

ABSTRACT ENG

The essay focuses on *Q* (1999), the debut of the Wu Ming collective. The novel is authored under the name Luther Blissett, used at that time by artists and activists in the context of militant antagonism. The authors themselves would later speak of it as part of a mythopoetic operation that, drawing on languages and stylistic features of popular genres, was supposed to support the global justice movement toward the protests at the G8 summit in Genova in 2001. I therefore search the text for marks of this mythopoiesis, through a close reading that on the one hand identifies the repertoires of symbols the authors drew on and on the other highlights the ways in which a hero modeled on the folkloric archetype of the trickster was created.

KEYWORDS

Carnival; Italian Literature of the 2000s; Myth; Riot; Trickster; Wu Ming.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Beniamino Della Gala è ricercatore di Letteratura Italiana Contemporanea presso l'Università di Bologna. I suoi interessi spaziano dai rapporti tra letteratura e impegno politico allo studio delle trasformazioni della letteratura italiana nel mercato globale e nel sistema dei media contemporaneo. È autore dei libri *Una macchina mitologica del '68. Nanni Balestrini e il rituale della Grande Rivolta* (2020) e *Dopo il carnevale. Corpo e linguaggio in una trilogia comica di Sebastiano Vassalli* (2021).

Beniamino Della Gala, *Spettri della rivolta all'alba del millennio. Mitopoiesi pop e attivismo politico in Q di Luther Blissett*, «inOpera», II, 2, luglio 2024, pp. 256-276.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/24181>

1. «UN LIBRO FEROCO E APPASSIONATO»

Nel marzo 2009 il collettivo di scrittori Wu Ming pubblica sul suo blog «Giap» un lungo post intitolato *Spettri di Müntzer all'alba*: uno sguardo retrospettivo sui primi dieci anni di attività letteraria e politica che a tratti assume i toni della confessione. L'occasione è l'anniversario dell'esordio nell'editoria mainstream, avvenuto sotto (altre) mentite spoglie. Nel marzo 1999 per la collana Stile Libero di Einaudi usciva infatti il romanzo *Q*, firmato *Luther Blissett*: da subito un caso letterario, per la curiosità suscitata dallo pseudonimo e per il successo di vendite. Ma anche per la peculiarità del genere, un ibrido di romanzo storico ambientato nel Cinquecento e rocambolesca spy story alla James Ellroy; non senza, inoltre, un cruciale *penchant* politico antagonista. Siamo negli anni dell'attivismo altermondista, del resto, e dietro il racconto delle moltitudini contadine ed eretiche all'assalto dell'Impero di Carlo V molti intravidero un appello alla ribellione contro l'ordine mondiale post-guerra fredda.

Una simile lettura politica sarebbe stata immediata per chi all'epoca avesse riconosciuto Luther Blissett. Quello che campeggia sulla copertina di *Q* infatti, non è uno pseudonimo, quanto il «nome multiplo» di un «condividuo» nato negli ambienti della controcultura italiana degli anni Novanta: con questo nome, preso in prestito a un calciatore di origini giamaicane approdato in Italia nel decennio precedente, si firmavano cioè i membri di un progetto reticolare di performance e attivismo mediatico. Oltre ad asserire di sferrare «attacchi psichici» e a svolgere «derive psicogeografiche», il Luther Blissett Project fabbricava leggende metropolitane che venivano poi smentite una volta diffuse sui media di massa, per smascherarne la funzione di controllo sociale. Questa attività non possedeva solo un carattere artistico che ricorda il situazionismo, ma anche un'impronta marcatamente politica. Non si trattava solo di decostruire i luoghi comuni giornalistici, le «narrazioni tossiche», attraverso quello che oggi chiameremmo *debunking*; ma di costruire narrazioni *altre*. È questo un filo rosso che percorre tutta l'attività del collettivo fino almeno alle riflessioni di Wu Ming 1 in merito alle fallacie del *debunking* ne *La Q di Qomplotto* (2021) e all'«ufofilia» dell'ultimo romanzo a oggi firmato Wu Ming, *Ufo 78* (2022). Ma è nel laboratorio del LBP che comincia a farsi spazio l'idea che «non si prosegue la lotta contro lo stato di cose presente se non si è ispirati da una qualche *narrazione*».¹ In primo luogo, il mito di Luther Blissett stesso, destinato a diventare, nel web e non solo, il fulcro di una leggenda, «una sorta di Robin Hood dell'età dell'informazione».²

Se dunque l'attivismo deve essere supportato dalla mitopoiesi, Luther Blissett e poi i Wu Ming hanno sempre rifiutato ogni definizione di mito retta sull'antinomia

¹ WU MING 1, *Tute bianche: la prassi della mitopoiesi in tempi di catastrofe*, «Giap», 15 ottobre 2002 <www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/monaco.html> (u.c. 22.03.2024).

² IZABELA NAPIÓRKOSKWA, *Da Luther Blissett a Wu Ming: la poetica della letteratura rivoluzionata*, in HANNA SERKOWSKA (a cura di), *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa 2011, p. 218.

vero/falso: il mito è narrazione il cui valore si misura sulla sua efficacia performativa, nel suo potenziale di aggregazione di comunità. E a tal fine, al termine del XX secolo, non si può rifiutare di gettarsi nella mischia dell'industria culturale di massa, aborrita dai movimenti radicali tradizionali che paventavano le capacità di assimilazione della *Società dello spettacolo* (Guy Debord è uno dei feticci polemici di LB).³ Anche per questo gli stessi autori si sono ascritti alla corrente del «postmodernismo critico»: attitudine che consiste nello «“stare dentro” la postmodernità, senza *stupor* ma anche senza tenere il broncio». ⁴ Per Angelo Petrella i Wu Ming sono tra quegli scrittori che nei tardi anni Novanta si confrontano con la temperie contemporanea attraverso «la creazione di miti ex novo, non apologetici della condizione postmoderna né omologati alla sua funzione depotenziante»; ⁵ con una scrittura romanzesca che comunque porta impresse tutte le marche del postmodernismo: alta leggibilità, rivalutazione dei generi commerciali, superamento della distinzione tra cultura “alta” e “bassa”, *pastiche*, citazionismo, intertestualità intermediale, etc. Non ultimo, uno «stile “contratto”», come lo definisce Maurizio Dardano, che è manifestazione di «manierismo espressivo» e «traduzione verbale di tecniche filmiche e televisive», volto ad avvincere potentemente chi legge nel segno di una tendenza all'«immediatezza figurale» a cui è funzionale anche l'apparato iconografico del libro. ⁶ Ecco dunque che *Q*, prima pubblicazione di Blissett per una major prima del “suicidio rituale” del 31 dicembre 1999, è in qualche modo tanto la sua ultima espressione che un programmatico approdo nel mainstream – avvenuto però a condizioni ben precise, come l'adozione del *copyleft* imposta dagli autori all'editore. ⁷

E chi non avesse mai sentito parlare di Luther Blissett, invece? Andrea Cortellessa all'epoca tacciò il romanzo di «nicodemismo», sostenendo che chi non fosse in grado di inquadrarlo nel progetto o di leggerlo insieme agli opuscoli blissettiani, giunto all'ultima pagina sarebbe rimasto completamente ignaro del messaggio impegnato. «Il limite (e insieme la forza) di *Q*», scriveva, «sta nel non essere un testo autosufficiente», perché «il *détournement* allusivamente attualizzante delle vicende narrate», pur tradizionale nel

³ GUY DEBORD, *La società dello spettacolo*, trad. italiana di Pasquale Stanziale, Massari, Bolsena 2002 (ed. or. Buchet-Castel, Paris 1967).

⁴ WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009, pp. 63-64.

⁵ ANGELO PETRELLA, *Dal postmoderno al romanzo epico. Linee per la letteratura italiana dell'ultimo Novecento*, «allegoria», XVIII, 52-53, 2006, p. 145.

⁶ MAURIZIO DARDANO, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, Carocci, Roma 2010, p. 142.

⁷ *Q* e i successivi libri del collettivo Wu Ming sono stampati riportando la seguente dicitura: «È consentita la riproduzione, parziale o totale, dell'opera e la sua diffusione per via telematica a uso personale dei lettori, purché non a scopo commerciale».

romanzo storico, farebbe «perfettamente ombra alla sua sostanza rivoluzionaria».⁸ Il significato politico della vicenda, insomma, è nascosto tra tante letture attuabili, secondo quella che appare più una collaudata strategia editoriale che non una dissimulazione tattica.

Il notevole successo di vendite testimonia infatti una progettazione del romanzo come opera aperta alle molteplici interpretazioni (di cui quella politica è solo una possibile) di un pubblico dalle competenze e dai gusti variegati. La quarta di copertina dell'edizione 2000 sancisce questa apertura: se «molti» lettori, si dice, «hanno voluto cogliere gli innumerevoli richiami all'oggi, cercando e trovando nel libro le allegorie e gli stratagemmi tipici del romanzo a chiave», ce ne sono anche «moltissimi altri» che «si sono “semplicemente” entusiasti per un'epica spy story di cappa e spada».⁹ Sul romanzo in questo senso agisce indubbiamente quel «modello echiano»¹⁰ a cui Raffaele Donnarumma ricollega le opere dei Wu Ming: *Q* offre cioè la stessa possibilità di letture plurime a cui deve il suo successo *Il nome della rosa* di Umberto Eco (1980). Queste erano peraltro tipizzate da Eco stesso nel risvolto di copertina della prima edizione, includendo una categoria di lettori che «si appassiona al dibattito di idee e tenterà connessioni [...] con la nostra attualità».¹¹ Elemento comune ai due romanzi è infatti il *double coding* che permette di cogliere nel romanzo storico i riferimenti mascherati al presente, senza nulla sottrarre all'autonomia della narrazione ambientata nel passato. Un'apertura a molteplici possibilità interpretative che ne *Il nome della rosa* era suggerita, paradossalmente, dalla sua negazione in introduzione al romanzo, dove la vicenda era presentata, con insistenza sospetta, come «incommensurabilmente lontana nel tempo», «gloriosamente priva di ogni rapporto coi tempi nostri, intemporalmente estranea alle nostre speranze e alle nostre sicurezze»;¹² e anche successivamente allusa, sempre con ironia, nelle *Postille* al romanzo del 1983: tra tutte le questioni oziose sottopostegli dai lettori del romanzo, scriveva Eco, «la più oziosa è stata quella di coloro che suggeriscono che raccontare del passato sia un modo di sfuggire al presente. È vero? Mi chiedono. È probabile, rispondo, se Manzoni ha raccontato del Seicento è perché non gli interessava l'Ottocento [...]».¹³ E in effetti, anche in quel caso dietro il giallo medievale si nascondeva una tematica ben più attuale (l'impotenza degli intellettuali davanti all'impennata del terrorismo brigatista e della repressione). Ma la dissimulazione di Eco aveva funzione cautelativa: era ancora troppo

⁸ ANDREA CORTELLESA, *Ipocalittici o integrati. Romanzo a chiave di un falsario collettivo con ambizioni di conflitto sociale*, «L'Indice», XVI, 7/8, luglio-agosto 1999 <www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/140799.html> (u.c. 21.03.2024).

⁹ LUTHER BLISSETT, *Q*, Einaudi, Torino 2000 (ed. or. ivi, 1999), quarta di copertina.

¹⁰ RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014, p. 66.

¹¹ UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980, risvolto di copertina.

¹² ID., *Il nome della rosa*, Nuova edizione con i disegni e gli appunti preparatori dell'autore, La nave di Teseo, Milano 2020, p. 22.

¹³ ID., *Postille a Il nome della rosa*, in ID., *Il nome della rosa* (2020), cit., p. 614.

scottante la materia degli “anni di piombo” per essere presa di petto, e allora la prudenza consigliava di parlarne in linguaggio figurato. In *Q*, al contrario, l'invito all'insorgenza è diluito in una lingua e in uno stile narrativo di largo consumo per ampliare il pubblico di LB e far fluire nel mainstream la sua mitopoiesi di movimento. Affinché Luther, cioè, possa essere un eroe popolare e pop allo stesso tempo.¹⁴

Uno sguardo al testo, poi, consente di affermare che l'ispirazione rivoluzionaria del romanzo non fosse difficile da intravedere, anche per chi non avesse mai sentito parlare di (o letto) Blissett. Innanzitutto, per via di una rete di spie allegoriche e attualizzazioni che avrebbero permesso agevolmente di comprenderlo come romanzo a tema politico: l'eresia religiosa come ribellione sociale (già vista in Eco, peraltro); il riformismo di Martin Lutero contro la rivoluzione contadina; la fine plumbea del carnevale della rivolta di Münster; la fallimentare “lotta armata” della setta di Jan Batenburg; la “guerriglia semiotica” del falsario Tiziano; e così via. È questo il senso del *détournement* storico: guardando al XVI secolo nel modo giusto, scrivono gli autori, si scorge «una grande armata di spettri e metafore». ¹⁵ Ma il retroterra movimentista affiora anche in certe allusioni nel testo: «moltitudine» e «Impero», lessemi ricorrenti, sono tratti dal vocabolario della sinistra post-operaista dell'epoca;¹⁶ l'«ipocalisse», la «Rivelazione [...] dal basso»¹⁷ teorizzata nel romanzo è il titolo di una raccolta di sonetti del cantore dell'Autonomia operaia, Nanni Balestrini (oltre che un concetto effettivamente esplicitato in un pamphlet blissettiano del 1996, *Totò, Peppino e la guerra psichica*); e altri esempi si potrebbero citare.¹⁸ Insomma, il romanzo chiamava piuttosto esplicitamente la sua comunità di riferimento a coglierne i significati nascosti e a raccogliersi intorno a esso. E pochi mesi dopo la sua pubblicazione, la rivolta di Seattle sarebbe in effetti stata l'atto costitutivo del movimento impropriamente definito “No global”, di cui saranno espressione in Italia le

¹⁴ Su questo approdo di Luther Blissett nel «campo controllato dall'industria culturale “pesante”, quella dei grandi numeri e delle distribuzioni a tappeto» vd. MARCO AMICI, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», 1, 2006, pp. 3-4 <www.wumingfoundation.com/italiano/Saggio_Amici_su_Wu_Ming.pdf> (u.c. 03.06.2024).

¹⁵ WU MING, *Spettri di Müntzer all'alba*, «Giap», marzo 2009 <www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap6_IXa.html> (u.c. 20.03.2024).

¹⁶ Suggellati successivamente da due testi di TONI NEGRI e MICHAEL HARDT: *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Rizzoli, Milano 2002 e *Moltitudine. Guerra e democrazia nel nuovo ordine imperiale*, Rizzoli, Milano 2004.

¹⁷ LUTHER BLISSETT, *Q*, cit., p. 213.

¹⁸ Simili allusioni si sarebbero poi espanse nelle successive edizioni. L'appendice iconografica *Personaggi, città, documenti* dell'edizione 2000 gioca infatti ancora più esplicitamente sul cortocircuito tra passato e presente, tra rivolte contadine e lotte altermondiste: mappe della spartizione dei poteri nell'Europa del Cinquecento sono accostate a dichiarazioni degli autori contro i bombardamenti Nato sulla Jugoslavia; alle vedute di Anversa e Venezia sono giustapposti passi del *Manifesto del Partito Comunista* di Marx ed Engels sulla globalizzazione degli scambi economici; il racconto delle sevizie poliziesche subite da un militante delle Brigate rosse (Cesare di Lenardo) negli anni Ottanta è posto in didascalia a una miniatura che rappresenta la tortura dei contadini ribelli; e così via.

Tute bianche e che si disgregherà in seguito alla sanguinosa disfatta del G8 di Genova del 2001.

Se i Wu Ming tornano a parlare dell'esordio dieci anni dopo è allora proprio per collocare la loro attività di scrittori, e *Q* nello specifico, in un percorso collettivo che da Seattle ha condotto a Genova. Prende così forma il racconto di un'operazione mitopoietica cominciata ai tempi del Luther Blissett Project; la ricostruzione di come si sia tentato di incitare le masse ad andare al G8 con l'affabulazione mitologica avviene però nel segno della sconfitta. Non a caso il fantasma evocato è quello di Thomas Müntzer: il «Magister» seguito dal protagonista nella prima parte del romanzo, il quale, ingannato dalla spia papale Qoélet, conduce i contadini tedeschi nella trappola di Frankenhäusen, dove vengono trucidati dalle truppe imperiali. *Spettri di Müntzer all'alba* racconta dunque il fallimento di questa impresa, invitando implicitamente a cercarne nel romanzo le ragioni, se non addirittura una premonizione: Genova è equiparata a Frankenhäusen, e i Wu Ming fanno ammenda per essere stati «tra i più zelanti nell'esortare la gente ad andare» e avere così aiutato «il potere a tendere l'imboscata».¹⁹ In un simile quadro, *Q* aveva un ruolo centrale, anche in quanto ultimo atto del Luther Blissett Project. L'obiettivo era «scrivere un libro feroce e appassionato», che «annunciasse il ritorno di una *narrativa popolare radicale*» e «non si nascondesse dietro il dito del disincanto cinico» che secondo il luogo comune critico contraddistingue il postmodernismo italiano. Il successo presso il pubblico certifica una certa riuscita del progetto narrativo. Che cosa non ha funzionato sul piano politico allora?

Una parte della spiegazione riguarda i complessi simbolici su cui i Wu Ming asseriscono di avere costruito la narrazione. Nel romanzo, e anche nei testi successivi come il proclama *Dalle moltitudini d'Europa in marcia contro l'Impero* (primavera 2001), ricorreva infatti la metafora del «castello assediato da una moltitudine di contadini». Metafora quanto mai fallace dinanzi a un potere che, lungi dal concentrarsi in un luogo, come riconoscono gli stessi autori, «era ovunque e la cui principale manifestazione erano flussi di elettroni in continuo transito di borsa valori in borsa valori». Proprio l'errore di scambiare «le cerimonie formali del potere per il potere stesso» avrebbe condotto nella trappola del G8: «lo stesso errore di Müntzer e dei contadini tedeschi».²⁰

In una prospettiva più ampia invece i Wu Ming riflettono sulla loro postura nella manipolazione di materiali mitologici. Loro riferimento teorico è Furio Jesi, studioso del mito che alla fine degli anni Sessanta partiva dalla distinzione di Károly Kerényi tra mito «genuino» e mito «tecnicizzato», cioè deformato e sfruttato a scopi politici,²¹ per metterla in discussione. Dinanzi al rifiuto, da parte di Kerényi, di ogni tecnicizzazione anche a fini emancipatori – poiché lo studioso ungherese crede alla sostanzialità del mito – Jesi,

¹⁹ WU MING, *Spettri di Müntzer all'alba*, cit.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ KARL KERÉNYI, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato* (1964), in ID., *Scritti italiani (1955-1971)*, a cura di Giampiero Moretti, Guida, Napoli 1993, pp. 113-126.

da un punto di vista più materialista, in pieno Sessantotto si interroga invece sulla possibilità di assemblare materiali mitologici a fini progressisti. «Com'è possibile», scriveva, «indurre gli uomini a comportarsi in un determinato modo – grazie alla forza esercitata da opportune evocazioni mitiche –, e successivamente indurli a un atteggiamento critico verso il movente mitico del loro comportamento?». Si può cioè raccogliere una comunità in lotta attorno a un racconto senza narcotizzarne la facoltà critica?

Lo studioso rispondeva, provvisoriamente: «tutto ciò non ci sembra praticamente possibile».²² I Wu Ming dicono di aver basato la loro attività mitopoietica proprio su questa sfida, e di aver provato a «intervenire nello spazio tra l'avverbio (“praticamente”) e l'aggettivo (“impossibile”), cercando di usare il primo per forzare il secondo». Con la chimera di una «“giusta distanza”: non tanto vicini al mito da rimanerne abbagliati, né tanto lontani da non avvertirne fascino e potere. Era un equilibrio difficile da mantenere, e infatti non lo mantenemmo». Questa che i Wu Ming chiamano «giusta distanza» per Jesi era una «doppia Sophia» mediante cui rapportarsi al mito: «un duplice modo di conoscere che implica “commuoversi e intendere”, emozione e ragione».²³ Il fallimento sarebbe dunque stato causato in prima istanza dall'annichilimento della coscienza critica dovuto alla fascinazione del mito evocato – il castello da assaltare –, e poi dal fatto che il mito stesso era stato “calato dall'alto” da degli autoproclamati «tecnicizzatori». «Spetta a un intero movimento, comunità o classe sociale maneggiare i miti e mantenerli vivi», riassumono gli scrittori; «noi, invece, finimmo per diventare “funzionari” alla manipolazione delle metafore e all'evocazione dei miti».²⁴

Queste le parole degli autori. Nelle pagine che seguono si cercherà dunque di andare oltre simili dichiarazioni, cercando nel testo di *Q* i segni dell'operazione mitopoietica e del suo fallimento: prima individuando i repertori di simboli sfruttati nella scrittura e poi evidenziando le modalità della costruzione di un eroe antagonista fondato su prototipi mitici.

2. IL CRONOTOPO DELLA RIVOLTA

Prima di addentrarci nel testo è necessario precisare che *Q* non è, o quantomeno non vorrebbe essere, un romanzo a chiave. «[L]e allegorie a chiave sono piatte, rigide, destinate a invecchiare male»,²⁵ scrive Wu Ming 1 nel memorandum-manifesto *New Italian Epic*, rifacendosi al pensiero di Walter Benjamin.²⁶ Si tratta invece di fondare l'opera su

²² FURIO JESI, *Mito e linguaggio della collettività*, in ID., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 2002 (ed. or. ivi, 1968), pp. 42-43.

²³ ENRICO MANERA, *Furio Jesi. Mito, violenza, memoria*, Carocci, Roma 2012, p. 59.

²⁴ WU MING, *Spettri di Müntzer all'alba*, cit.

²⁵ ID., *New Italian Epic*, cit., p. 49.

²⁶ Cfr. WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, in ID., *Opere complete. Scritti 1923-1927*, vol. II, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2001 (ed. or. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972-1989), pp. 69-268.

un «algoritmo», cioè «un algoritmo che induca il lettore a interrogarsi sulle cause profonde degli sviluppi storici (la lotta tra il Potere e i suoi Antagonisti)».²⁷ In questo senso, piuttosto che alludere all'attualità, la Guerra dei contadini e le altre ribellioni sono inserite in una catena di precedenti mitici dell'eterno scontro tra deboli e potenti, narrate «dalla parte sbagliata della storia», come amano ripetere gli autori. La rivolta è cioè raccontata mediante la manipolazione di mitologemi, nel senso in cui questo termine, ripreso da Kerényi, è inteso in *New Italian Epic*: «un insieme di racconti conosciuti formatosi nel tempo intorno a un tema, un soggetto, un racconto-base» che viene «riplasmato senza sosta, rinarrato, modificato, in letteratura, nell'entertainment, nella vita quotidiana».²⁸

Tra le diverse insorgenze attraversate dal protagonista di *Q* ce n'è una che appare allora particolarmente significativa, perché non solo è il prodotto di tale processo mitopoietico, ma lo rappresenta allo stesso tempo sulla pagina. Si tratta della rivolta della cittadina tedesca di Münster (1534), che occupa un lungo flashback nella seconda parte del romanzo. Il racconto di questa insurrezione anabattista, scatenata dall'arrivo in città dei profeti olandesi Jan Matthys e Jan Bockelson (al cui seguito si trova il protagonista), più che alludere nascostamente al contemporaneo, distilla tutte le caratteristiche fondamentali della rivolta e del suo mito, assumendo valore paradigmatico. Gli autori trattano cioè la rivolta come un «cronotopo», per usare un termine di Michail Bachtin: una particolare «interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali»²⁹ che orienta decisamente la narrazione; in questo caso, l'intersezione tra il tempo mitico del Carnevale e lo spazio della piazza popolare del mercato e delle rappresentazioni teatrali. In *Q* la rivolta è cioè narrata esplicitamente come se fosse una festa, nel senso antropologico del termine: come momento in cui il tempo storico si sospende e si assiste collettivamente all'epifania del mito. Più precisamente, il repertorio simbolico sfruttato dagli autori nella narrazione della rivolta anabattista è quello carnevalesco studiato dallo stesso Bachtin nel saggio su *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Blissett vuole infatti veicolare una precisa interpretazione di quei fenomeni culturali, costruendo un precedente mitico che insegni come il Carnevale non sia mera valvola di sfogo temporanea delle tensioni sociali, ma che proprio dalla messa in scena teatrale della sovversione, dai «mondi alla rovescia», possa nascere la rivolta vera e propria.³⁰

²⁷ ALBERTO CASADEI, *Realismo e allegoria nella narrativa contemporanea italiana*, in HANNA SERKOWSKA (a cura di), *Finzione, cronaca, realtà*, cit., p. 12.

²⁸ WU MING, *New Italian Epic*, cit., p. 75.

²⁹ MICHAÏL BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovic, Einaudi, Torino 2001 (ed. or. ivi, 1979), p. 231.

³⁰ È questa una tesi che i Wu Ming hanno continuato a corroborare nel loro percorso: per esempio promuovendo un saggio come *Mitocrazia. Storytelling e immaginario di sinistra* di YVES CITTON (Alegre, Roma 2013, ed. or. Éditions Amsterdam, Paris 2010) fondato sull'idea di una «continuità che intercorre tra le storie (di ribaltamento del potere) che ci si racconta a mo' di mito (durante il carnevale) e le trasformazioni che i miti [...] possono segnare nella Storia sociale» (ivi, p. 163).

Dal momento in cui gli anabattisti si impadroniscono della città, dunque, il rovesciamento dell'ordine costituito è raccontato come un Carnevale – anche perché la rivolta avvenne in effetti in quel periodo dell'anno. Ciò è esplicitato sin dall'esergo al capitolo 30, che riporta le indicazioni di luogo e tempo comuni a tutti i capitoli del libro, ma senza una data precisa, solo: «*Münster, Carnevale 1534*».³¹ Per segnalare come la festa-rivolta introduca un tempo *altro*, diverso da quello storico e della produzione capitalistica, Blissett ricorre poi al motivo della distruzione dell'orologio: il «filatore e cardatore», davanti allo strumento «che per anni ha scandito il tempo della sua fatica, lascia in mano, non ci pensa due volte a far saltare quei marchingegni infernali».³² Si tratta di un'immagine topica dei racconti di rivolta, che nella cultura marxista trova un importante precedente nell'aneddoto citato da Benjamin dei «nouveaux Josués» che durante la Rivoluzione francese del luglio 1830 si misero a sparare contro gli orologi dei campanili.³³

Più in profondità vi è invece in queste pagine un riutilizzo di alcune delle immagini rabelaisiane repertorate da Bachtin, come quella del «sangue» che «si trasforma in vino», mutando «la battaglia cruenta e la morte atroce in allegro banchetto».³⁴ In particolare, l'incipit del capitolo racconta come la minaccia dei contadini sobillati dal vescovo scacciato dalla città si sia dissolta in un festino di conciliazione che si evolve nel Carnevale vero e proprio, con la birra al posto del vino: «Se è il sangue degli uomini a irrorarne il corpo marcio, certamente l'urina che ne inonda il campo [di battaglia] è la birra. [...] Non meno importante del sangue e del coraggio profusi per decidere le sorti di una battaglia».³⁵

Da qui in avanti, i caratteri carnevaleschi dell'occupazione della città sono evidenti nel testo, a partire dalla definizione della rivolta come inizio del «Regno dei folli»: immagine che si ricollega ai mondi alla rovescia in cui la follia era elevata a rango regale. Il sovvertimento del potere vescovile prende allora i tratti di «un baccanale, ricco di momenti grotteschi»³⁶ e di «danze carnevalesche». «Il Carnevale può avere inizio»,³⁷ proclama il protagonista, con «musica e danze, birra e porchetta, giochi di abilità, mondi alla rovescia, rappresentazioni bibliche».³⁸ Altro elemento fondamentale dell'insurre-

³¹ LUTHER BLISSETT, *Q* cit., p. 286.

³² Ivi, p. 290.

³³ WALTER BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, in ID., *Opere complete. Scritti 1938-1940*, vol. VII, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Hellmut Riediger, Einaudi, Torino 2006 (ed. or. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972-1989), p. 491.

³⁴ MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. italiana di Milli Romano, Einaudi, Torino 1979 (ed. or. Chud Lit, Moskva 1965), p. 230.

³⁵ LUTHER BLISSETT, *Q* cit., p. 286.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 290.

³⁸ Ivi, p. 292.

zione anabattista nella sua dimensione festiva è la commistione di sacro e profano secondo il principio di abbassamento comico che per Bachtin fonda il realismo grottesco rabelaisiano. In questa parte di *Q* in effetti «tutte le cose sacre e alte sono reinterpretate sul piano del “basso” materiale e corporeo, o messe in correlazione e mescolate alle immagini di questo “basso”». ³⁹ Per esempio: «Tile Bussenschute vestito da frate attaccato a un aratro. La puttana più famosa di Münster portata intorno al cimitero di Überwasser con l'accompagnamento di salmi, sventolio di vessilli sacri e suono di campane». ⁴⁰ O ancora: nella chiesa «ci si dà alla gozzoviglia sfrenata sotto le volte, un banchetto è allestito sull'altare, finalmente si mangia in quantità, finalmente si scopia, contro le colonne della navata, per terra, lo spirito liberato d'ogni fardello». ⁴¹

Componente sacra, carnevalesca e sessuale si mescolano poi in un personaggio fondamentale di questa parte, Jan Bockelson di Leida. Sarto, attore di rappresentazioni bibliche e protettore di prostitute, viene scelto da Matthys e dal protagonista per incitare il popolo all'insurrezione con le sue pantomime e finirà per diventare il «Re Giullare». Sarà lui a proclamarsi sovrano della città durante l'assedio delle truppe vescovili decise a riconquistarla, proclamando una sanguinaria dittatura che affamerà il popolo e subirà una violentissima repressione. La scelta di un attore e lenone come condottiero trova in primo luogo la sua giustificazione nel riscatto delle classi sociali più umili proprio di certe letture dei Vangeli: in un passo che riecheggia il *Manifesto* di Marx ed Engels il protagonista di *Q* afferma in maniera decisa che «era tra la gente comune, gli artigiani, i pezzenti e la feccia dei vicoli che avremmo trovato gli eletti, tra coloro [...] che non avevano nulla da perdere se non la loro condizione di reietti del mondo»; scegliendo dunque, come Cristo, «i diseredati, le puttane e i lenoni». ⁴²

La figura di Jan Bockelson va però piuttosto interpretata nell'ottica delle festività descritte da Bachtin: l'attore è propriamente un Re del Carnevale, celebrante ufficiale della festa e dunque della rivolta. Nella schiera dei ribelli egli non è né un guerriero (come il protagonista) né un erudito predicatore religioso (come Matthys), bensì un istrione che mette al servizio della causa anabattista l'abilità nell'incantare le folle con le sue sacre rappresentazioni. Jan di Leida è dunque il mitologo ufficiale dei ribelli, che ha il compito di fomentare la rivolta attingendo al repertorio della Bibbia. Questo personaggio appare così modellato su alcune figure al centro del sistema di immagini della festa popolare: in particolare, il «buffone» e lo «sciocco» che «portano nella letteratura prima di tutto un legame molto importante col teatro e le maschere teatrali da piazza». ⁴³ I «privilegi consacrati della estraneità del buffone alla vita e della immunità della parola

³⁹ MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 407.

⁴⁰ LUTHER BLISSETT, *Q*, cit., p. 292.

⁴¹ Ivi, p. 290.

⁴² Ivi, p. 206.

⁴³ MICHAÏL BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 306.

buffonesca»,⁴⁴ per Bachtin, nel contesto del Carnevale consentono di denunciare apertamente le storture del potere: il re-buffone può esprimersi mediante un «discorso impavido [...] senza scappatoie né reticenze»,⁴⁵ che dice la verità «sul vecchio potere, sul mondo agonizzante». ⁴⁶ Questo perché la maschera si arroga «il diritto di non capire, di confondere, di scimmiettare, di iperbolizzare la vita; il diritto di parlare parodiando, di non essere letterale, di non essere se stesso; il diritto di far passare la vita attraverso il cronotopo intermedio del palcoscenico teatrale». ⁴⁷ E «Jan Bockelson di Leida», del resto, come dice il protagonista, anche all'apice dell'insurrezione «non fu mai niente di diverso da ciò che era sempre stato: un attore, un saltimbanco, un magnaccia». ⁴⁸

Sono la fine del tempo mitico e il venire meno della dimensione carnevalesca a segnare allora il destino della rivolta. Il mutare fulmineo della situazione è condensato nell'angoscia del protagonista che assiste al discorso con cui Jan Matthys, al termine dei festeggiamenti, proclama l'inizio del «Regno di Sion», scacciando a morire nella campagna innervata chiunque non si pieghi a quello che si costituisce come nuovo potere: «Volevamo il Carnevale della libertà. Ci ha regalato l'Apocalisse». ⁴⁹ La festa finisce nel momento in cui la rivolta e le narrazioni che la supportano perdono la loro dimensione dinamica per cristallizzarsi in un racconto mitologico violentemente identitario. Niente di meno che una costruzione del nemico, sempre guidata da una parola mitologica: «il Padre separa il grano dalla pula». ⁵⁰ Subentra dunque il momento del «Terrore», in cui i nemici della rivolta, i luterani e i cattolici, vengono cacciati dalla città o brutalmente giustiziati. «Il Carnevale è finito», commenta la voce narrante; e lo è nel senso che una narrazione rigidamente xenofoba giunge a rompere l'«unità e comunanza concreta, sensibile, materiale-corporea» ⁵¹ percepita dal popolo durante la festa. La parabola dell'insurrezione anabattista diventa esemplare per capire non solo la sclerotizzazione ideologica di un mito di emancipazione, ma anche per illustrare il decadimento dell'esperienza festiva quando viene fatalmente sottratta alla collettività e rivolta contro di essa.

Non è difficile intuire che gli autori, nel racconto dell'epopea di Münster, abbiano inteso rappresentare plasticamente la tesi espressa più volte per cui anche «i miti propulsivi, prometeici, di lotta, che hanno una funzione indispensabile per spingere le comunità a cambiare il mondo, possono diventare l'altare su cui sacrificare la diversità, la

⁴⁴ Ivi, p. 308.

⁴⁵ MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 295.

⁴⁶ Ivi, p. 216.

⁴⁷ MICHAÏL BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 309.

⁴⁸ LUTHER BLISSETT, *Q*, cit., p. 215.

⁴⁹ Ivi, p. 295.

⁵⁰ Ivi, p. 298.

⁵¹ MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 279.

“devianza”, la contaminazione, assumendo una forma teologica». ⁵² Un esempio in negativo, un monito per ogni insorgenza a venire, dunque. Nondimeno, però, questo racconto finisce per assecondare il luogo comune – storico – per cui i rivoltosi, preso il potere, sono destinati inesorabilmente a riprodurre le strutture del potere che hanno combattuto (se non a fare di peggio); e quello – mitico – che a ogni Carnevale debba succedere una Quaresima. Si potrebbe aggiungere, utilizzando il vocabolario dell'antropologia sociale di Victor Turner: che ogni *communitas* – «comunione non strutturata o rudimentalmente strutturata e relativamente indifferenziata di individui uguali» – sia destinata a riprodurre la strutturazione gerarchica e differenziata della *societas* che «separ[ā] gli uomini in termini di “più” o di “meno”». ⁵³ Anche in questo il romanzo è piuttosto esplicito: il protagonista si sente dire da un compagno, dopo uno dei tanti discorsi teatrali con cui l'infervorato Jan Bockelson, sovrano novello, incita la folla: «i giudici, gli sbirri, il boia sono i nemici peggiori dei poveracci che hanno combattuto con noi. Quel figlio di cane parla del Dio della feccia. Ma chi è il suo Dio? Ancora un giudice, uno sbirro, un boia». ⁵⁴

Ma non si tratta solo di questo. Ciò che scatena la rivolta a Münster è proprio un mito tecnicizzato e calato dall'alto da dei profeti venuti dall'esterno della comunità a imporvi le proprie narrazioni. Raccontando l'appropriazione del mito da parte di Bockelson e Matthys, insomma, i Wu Ming hanno – profeticamente – messo in scena quella mutazione in «“funzionari” alla manipolazione delle metafore e all'evocazione dei miti» di cui si sarebbero autoaccusati dopo Genova.

3. L'EROE DAI MILLE NOMI

Se la sconfitta di Münster è una chiave di volta per il romanzo, è soprattutto perché in seguito a essa l'eroe cambia strategia: rifiuta lo scontro diretto per abbracciare il “sabotaggio mediatico”, conducendo la lotta dai campi di battaglia al terreno della comunicazione e dell'immaginario. Insomma, diventa Luther Blissett. Prima ordisce una truffa ai danni dei banchieri Fugger che finanziano le guerre dei sovrani europei, e poi, una volta che l'inganno è stato scoperto e i suoi amici giustiziati, ingaggia una “guerriglia semiotica”: diffonde la leggenda di un eroe popolare chiamato Tiziano l'Anabattista; spaccia *Flugblätter* che ricordano le fanzine blissettiane; cerca invano di influenzare il conclave commerciando un libro proibito, *Il beneficio di Cristo*, che propone di accogliere in seno alla Chiesa alcune istanze della Riforma protestante. ⁵⁵

⁵² AMADOR FERNÁNDEZ-SAVATER, *Intervista a Wu Ming: mitopoiesi e azione politica*, «Carmillaonline», 30 aprile 2003 <www.carmillaonline.com/2003/04/30/intervista-a-wu-ming-mitopoiesi-e-azione-politica/> (u.c. 27.03.2024).

⁵³ VICTOR TURNER, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, trad. italiana di Nicoletta Greppi Collu, Morcelliana, Brescia 2001 (ed. or. Aldine, Chicago 1969), pp. 113-114.

⁵⁴ LUTHER BLISSETT, *Q*, cit., p. 303.

⁵⁵ A questo libro gli storici Adriano Prosperi e Carlo Ginzburg dedicarono tra 1971 e 1972 un seminario all'Università di Bologna il cui resoconto è pubblicato in *Giochi di pazienza. Un seminario*

Il romanzo si rivela dunque un ulteriore episodio nella saga del «nome multiplo». La mitopoiesi è in effetti imperniata sull'eroe, in primo luogo perché è sua la voce narrante. Eppure, è un eroe che rimarrà sempre anonimo, nascosto dietro una sovrabbondanza di nomi, la cui molteplicità si rifà a quella del «condividuo». Per creare il protagonista innestando questa innovazione su un prototipo familiare al pubblico, gli autori sono ricorsi a immaginari e modalità eterogenee: materiali mitologici, archetipi del folklore, personaggi del cinema western, icone rivoluzionarie, ma anche pratiche del *fandom* nel contesto di quella che Henry Jenkins ha definito *Cultura convergente*.⁵⁶

Tra i modelli di esplicita ispirazione per il mito di Luther Blissett, e dunque del protagonista di *Q*, spicca il Subcomandante Marcos dell'Esercito zapatista di liberazione nazionale, «icona internazionale dell'anonimato».⁵⁷ La sua scelta di non mostrarsi mai senza passamontagna era interpretata da Blissett come un atto mitopoietico situato all'«intersezione tra folklore e cultura pop» e portatore di un messaggio: «la rivoluzione non ha volto, chiunque può essere uno zapatista, tutti siamo Marcos».⁵⁸ Un eroe di cui non solo ascoltare le gesta, dunque, ma da impersonare. Da qui l'idea di sfruttare le potenzialità del Web 1.0, uno spazio libero non ancora recintato dalle piattaforme come oggi, e animato da spinte decisamente più libertarie e utopistiche. Come rivelato in una conversazione con Henry Jenkins, il piano di LB era «diffondere» su più media «la leggenda di un nuovo eroe popolare, alimentato dall'intelligenza collettiva»: cioè coinvolgendo persone estranee al progetto tramite la commistione di narrazione e mondo esterno tipica dei giochi di ruolo e degli Alternative reality games. Jenkins stesso suggerisce che il Luther Blissett Project si potrebbe definire «un *fandom* senza un testo originario di riferimento»;⁵⁹ il fine ultimo era infatti creare attorno al mito una comunità di *prosumer* che prendessero l'iniziativa assumendo a loro volta il nome di Luther Blissett. Il libro era solo un tassello di un'operazione transmediale più ampia: in questo senso la non autosufficienza di *Q* era programmatica e, come scriveva Cortellessa, ne costituiva il limite ma allo stesso tempo anche la forza. Diventato bestseller internazionale grazie

sul *Beneficio di Cristo*, Einaudi, Torino 1975, fonte di ispirazione di *Q* (cfr. WU MING 3, WU MING 2, *La storia delle storie. Il diritto all'abbondanza*, «L'Unità», 25 settembre 2002 <www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/c.html>, u.c. 11.04.2024). Ulteriori fonti si trovano esplicitate in WU MING, *Vent'anni dopo*, introduzione a LUTHER BLISSETT, *Q*, Einaudi, Torino 2019, edizione speciale illustrata e a tiratura limitata, p. VII.

⁵⁶ HENRY JENKINS, *Cultura convergente*, trad. italiana di Vincenzo Susca e Maddalena Papacchioli, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2014 (ed. or. New York University Press, New York 2006).

⁵⁷ GIULIANA BENVENUTI, REMO CESERANI, *Autori collettivi e creazione di comunità: il caso Wu Ming*, in ALVARO BARBIERI, ELISA GREGORI (a cura di), *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, Atti del XLII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 10-13 luglio 2014), Esedra, Padova 2015, p. 2.

⁵⁸ WU MING 1, *Tute bianche*, cit.

⁵⁹ HENRY JENKINS, *Di come "Colpo secco" ispirò una rivoluzione culturale. Intervista alla Wu Ming Foundation*, «Carmillaonline», 10 ottobre 2006 <www.carmillaonline.com/2006/10/10/di-come-colpo-secco-ispir-una-rivoluzione-culturale-intervista-alla-wu-ming-foundation-prima-parte/> (u.c. 09.04.2024).

al passaparola telematico, il romanzo allungava dunque le sue propaggini nella realtà e nel web, se è vero, come dicono gli autori, che il motto di Müntzer *Omnia sunt communia* cominciò a comparire su pareti e striscioni, che citazioni dal libro vennero usate come firme nelle e-mail degli attivisti, che i nomi dei personaggi furono adottati come nickname nei forum online delle Tute bianche.⁶⁰

Ciò si riflette nella vocazione del protagonista a essere portavoce di una moltitudine piuttosto che un individuo eccezionale. Più che di un modello individuale che spicca sulla massa, secondo i Wu Ming per tramutare in atto la propulsività dei miti emancipativi serve un simbolo – o un nome – in cui tutti possano riconoscersi, di cui ciascuno si possa appropriare, che esalti il collettivo e non il singolo. Nelle parole degli autori, l'eroe di un'«epica eccentrica», che «non è al centro di tutto ma influisce sull'azione in modo sghembo».⁶¹ Tale, per Claudia Boscolo, è la funzione dell'eroe anche nella tradizione dell'epica cavalleresca: «incarnare una causa», essere nient'altro che «un'icona, un mito, un veicolo per un'ideologia precisa».⁶² Sul piano testuale, l'organizzazione stessa del romanzo, secondo Marco Amici, con «l'alternanza di visuali tra protagonista e antagonista», si risolverebbe proprio «in una celebrazione della folla senza nome, della moltitudine dei comprimari che [...] costituiscono il vero motore della storia».⁶³ Questa rimodulazione della figura eroica vorrebbe allora trovare un equilibrio tra «un'alienante "iconofilia" e subalternità ai miti» che vede nel «culto cristologico di Che Guevara» il picco dell'alienazione, e un'attitudine piattamente «iconoclastica».⁶⁴ Nel romanzo il protagonista, del resto, ribadisce più volte che quella che sta raccontando è una storia di uomini comuni: «l'epopea anabattista e le leggende dei nemici hanno fatto di noi dei mostri d'astuzia e di perversione. Be' in realtà questi erano i cavalieri dell'Apocalisse: un fornaio profeta, un poeta pappone e un reietto senza nome, in fuga da sempre».⁶⁵

In un bilanciamento tra già-sentito e innovazione, questo scarto dall'orizzonte di attesa si impenna su un misurato dosaggio di diversi materiali mitologici, necessari a costruire il tipico eroe del folklore tratteggiato a partire da studi come quelli di Joseph Campbell.⁶⁶ In particolare, il protagonista è modellato sull'archetipo del *trickster* che grazie a inganni e travestimenti riesce a superare le prove che gli si parano davanti; e soprattutto, nel suo caso, a sopravvivere alle catastrofi che ricorrono nel romanzo. Si potrebbe anzi affermare che in *Q* la catastrofe costituisce il momento genetico dell'eroe,

⁶⁰ WU MING, *Spettri di Müntzer all'alba*, cit.

⁶¹ ID., *New Italian Epic*, cit., p. 32.

⁶² CLAUDIA BOSCOLO, *Scardinare il postmoderno: etica e metastoria nel New Italian Epic*, «Nazione Indiana», 29 aprile 2008 <www.carmillaonline.com/2008/04/29/scardinare-il-postmoderno-etica-e-metastoria-nel-new-italian-epic/> (u.c. 08.04.2024).

⁶³ MARCO AMICI, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, cit., p. 4.

⁶⁴ WU MING 1, *Tute bianche*, cit.

⁶⁵ LUTHER BLISSETT, *Q* (2000), cit., p. 215.

⁶⁶ JOSEPH CAMPBELL, *L'eroe dai mille volti*, trad. italiana di Franca Piazza, Lindau, Torino 2016 (ed. or. Pantheon, New York 1949).

raccontato con un *patchwork* di simbologie e motivi legati ai riti di passaggio.⁶⁷ La narrazione comincia infatti con la sconfitta di Frankenhause, nella quale egli si trova a scappare rocambolescamente nella foresta. È questo il luogo liminale per eccellenza («là fuori, il mondo potrebbe essere finito, non esserci più niente»),⁶⁸ dove gli iniziandi, e così gli eroi di fiabe e racconti mitologici, sono privati della loro identità per ottenerne una nuova dopo aver superato delle prove: nel nostro caso, l'uccisione di un soldato con lo scopo di impadronirsi della sua divisa e camuffarsi. «Non avevo mai ucciso un uomo»,⁶⁹ si ripete più volte il protagonista, a sottolineare il superamento dell'iniziazione che gli attribuisce una nuova identità: quella del *trickster* appunto, cui è peculiare il ricorso a «maschera» e «astuzia» («Forse è astuzia, devo abituarmi, forse. Maschera di mercenario dell'infamia, quando l'infamia trionfa»).⁷⁰ Anche il motivo dell'inghiottimento, che svolge la medesima funzione nei racconti popolari,⁷¹ ritorna più volte nel romanzo: sia in un sogno fatto durante l'attraversamento del bosco,⁷² o nella zuffa armata del capitolo 18, durante la quale il protagonista cade in un pozzo e riuscendone a risalire rinasce simbolicamente come Gert *dal Pozzo*.

Il bosco in cui il protagonista scappa dopo Frankenhause è pertanto quello del folklore, che si colloca «oltre la civiltà, oltre l'istituzione e l'ordine del discorso costituito», offrendo rifugio a «coloro che rifiutano di sottomettersi al nuovo ordine imposto con la forza». ⁷³ Il riferimento principale in queste parole di Wu Ming 4 è alla leggenda di Robin Hood, incarnazione del *trickster* che per i suoi risvolti politici non può non incontrare le simpatie del collettivo; ma l'autore parla di una simile iniziazione anche nei termini di un «passaggio al bosco», rifacendosi al *Trattato del Ribelle* di Ernst Jünger. Questa interpretazione, dunque, da una parte declina la figura del *trickster* in quella del *Ribelle*, e dall'altra ne lega ancora più strettamente la genesi alla sconfitta. Nel *Trattato*, infatti, «il passaggio al bosco è un atto di libertà nella catastrofe»,⁷⁴ e *Ribelle* è chi trovandosi «isolato, senza patria, per vedersi infine consegnato all'annientamento», è deciso a «dare battaglia, sia pure disperata». ⁷⁵ Non può dunque esserci *Ribelle* senza un disastro che lo generi e senza un bosco in cui rifugiarsi: spazio liminale e tempo della catastrofe si saldano in un altro cronotopo, quello della sconfitta.

⁶⁷ Cfr. il classico ARNOLD VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, trad. italiana di Maria Luisa Remotti, Bollati Boringhieri, Torino 2012 (ed. or. Émile Nourry, Paris 1909).

⁶⁸ LUTHER BLISSETT, *Q* (2000), cit., p. 11.

⁶⁹ Ivi, p. 12.

⁷⁰ Ivi, p. 14.

⁷¹ Cfr. VLADIMIR JA. PROPP, *Edipo alla luce del folklore. Quattro studi di etnografia storico-strutturale*, a cura di Clara Strada Janovic, Einaudi, Torino 1975.

⁷² LUTHER BLISSETT, *Q*, cit., 2000, p. 102.

⁷³ WU MING 4, *L'eroe imperfetto. Letture sulla crisi e la necessità di un archetipo letterario*, Bompiani, Milano 2010, p. 68.

⁷⁴ Ivi, pp. 68-69.

⁷⁵ ERNST JÜNGER, *Trattato del Ribelle*, trad. italiana di Francesco Bovoli, Adelphi, Milano 1990 (ed. or. Klostermann, Frankfurt am Main 1951), pp. 41-42.

Si può allora ipotizzare che l'operazione mitopoietica di *Q* pur con i tratti innovativi che abbiamo visto, fosse problematica per questo: per aver caricato di un significato mitico la sconfitta, trattandola come evento originario, ricorrente e fondante la comunità in lotta: un trauma *fondativo* (e che l'espressione suoni ossimorica è significativo). La rottura della «giusta distanza» consisterebbe dunque nella perdita del controllo razionale sulla fascinazione mitica che la sconfitta esercita storicamente sui movimenti politici antisistema. Curiosamente, in questa constatazione risuonano altre parole di Furio Jesi, tratte da *Spartakus*, saggio sulla *Simbologia della rivolta* scritto nel 1969 ma pubblicato solo postumo, nel 2000:

ben poche rivolte sono state davvero vittoriose, e anzi si può dire che dalla realtà della rivolta trae origine essenzialmente la mitologizzazione della sconfitta, lo pseudomito della battaglia perduta. È significativo il fatto che [...], nella storia più recente della lotta di classe, vi siano tre episodi – la Comune di Parigi, l'insurrezione spartachista e la guerra di Spagna – ai quali vorrebbero aver partecipato coloro che oggi combattono contro il capitalismo.⁷⁶

Che «vergogna e paura di vincere (col correlato segreto orgoglio di aver perso)» siano tratti caratteristici di «molta cultura di opposizione»⁷⁷ è del resto un luogo comune tanto del discorso pubblico che della critica.⁷⁸ E di questo orgoglio troviamo traccia anche nel finale di *Q* in cui il protagonista, scampato all'ennesima disfatta e diretto indenne a Istanbul, ricorda i morti che si sta lasciando alle spalle: beandosi di essere stato «dalla parte di chi ha sfidato l'ordine del mondo», sebbene «sconfitta dopo sconfitta»; pensando al «tepore dei bagni»⁷⁹ che gli spetta (vero e proprio riflusso nei piaceri privati). Di qui allo «pseudomito della battaglia perduta», il passo è brevissimo.

Tutto ciò nonostante il reiterato rifiuto del martirio da parte dell'eroe si possa intendere precisamente come un tentativo di elusione della mitologizzazione della sconfitta – e il romanzo dunque come un «manuale di sopravvivenza».⁸⁰ Il protagonista si sottrae cioè all'etica del sacrificio, continuamente criticata nel testo,⁸¹ rifacendosi piuttosto a quella del «sopravvissuto» che «va alla deriva dopo una catastrofe, in cerca di un approdo». Quella nel bosco dovrebbe essere una ritirata strategica, la scelta di una guerriglia «antielitaria e quindi antierica».⁸² E alla fine, nel già citato dialogo coi morti, il fatto che egli sia ancora vivo significa che le sorti della lotta ancora non sono definitive

⁷⁶ FURIO JESI, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 44.

⁷⁷ DANIELE GIGLIOLI, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Nottetempo, Roma 2014, pp. 62.

⁷⁸ Si veda ad esempio ENZO TRAVERSO, *Malinconia di sinistra. Una tradizione nascosta*, Feltrinelli, Milano 2016.

⁷⁹ LUTHER BLISSETT, *Q* (2000), cit., p. 635.

⁸⁰ WU MING, *Vent'anni dopo*, cit., p. IX.

⁸¹ LUTHER BLISSETT, *Q* (2000), cit., p. 356.

⁸² WU MING 4, *L'eroe imperfetto*, cit., p. 9.

(«Fratelli miei, non ci hanno vinti. Siamo ancora liberi di solcare il mare»⁸³). Anche il contrasto tra incipit ed explicit è rilevante in tal senso: il romanzo si apre con la frase «Quello che *devo* fare»,⁸⁴ *refrain* che ritorna negli snodi decisivi della vicenda; ma si chiude con un rifiuto di questo *dovere*: «Non si prosegua l'azione secondo un piano»; peraltro passando dalla prima persona singolare a un impersonale che rimanda alla dimensione collettiva della lotta. Nello spazio che intercorre tra le due espressioni sta tutto il tentativo di scardinare la dinamica mitologica che condurrebbe inevitabilmente l'eroe alla morte sacrificale, suggellando la mitizzazione della sconfitta come momento fondativo. Ciò non di meno, trattenendosi a una lettura più superficiale è difficile negare che il libro si strutturi come un susseguirsi di fallimenti, anche se si proponeva di richiamare «il passato in una chiave non sconfittista o nostalgica».⁸⁵ «Il tempo non cesserà di elargire sconfitte e vittorie a chi proseguirà la lotta»,⁸⁶ si dice nel finale; ma *Q* racconta solo le prime.

Difficile pertanto edificare su un trauma passato una mitopoiesi volta all'azione futura; difficile mantenere «la giusta distanza» nel momento in cui si subisce la fascinazione mitologica della catastrofe. Al punto che la «battaglia» a cui voleva condurre questa operazione mitopoietica, il G8 di Genova, si è trasformata nell'ennesima sconfitta traumatizzante e allo stesso tempo momento fondante.⁸⁷ Inquadrando il testo nell'immaginario politico contemporaneo, Daniele Giglioli ha del resto letto in senso sintomatico non tanto la mitizzazione della battaglia perduta, quanto l'irresponsabilità dell'eroe. Se questi alla fine del romanzo si allontana «con la coscienza a posto da un'Europa tornata ancora e sempre sotto il tallone dei principi e dei preti», è perché «troppo forte (o forse, come il suo lettore, troppo fragile) per chiamarsi responsabile delle sconfitte».⁸⁸ Nel panorama della letteratura degli anni Zero, anche *Q* dunque sarebbe da collocarsi in quel filone «vittimario» e «traumatizzato» che per il critico è l'indizio di uno spossamento della capacità di azione politica responsabile causato dalla crisi della democrazia liberale e dal trionfo del neoliberismo. Un'interpretazione almeno in parte accettata dagli autori, se davvero, come dichiarato di recente, negli anni hanno sentito «sempre più inadeguato il racconto dell'eroe dai molti nomi che continuamente getta avanti il proprio destino», decidendo dunque di concluderne la parabola nel romanzo *spin-off*, *Altai*,⁸⁹ «scegliendo

⁸³ LUTHER BLISSETT, *Q* (2000), cit., p. 635.

⁸⁴ Ivi, p. 5.

⁸⁵ WU MING, *Vent'anni dopo*, cit., p. IX.

⁸⁶ LUTHER BLISSETT, *Q* (2000), cit., p. 643.

⁸⁷ Non a caso è un momento a cui i Wu Ming sono tornati più volte, anche narrativamente: si veda per esempio il racconto di WU MING 1 *Estratto da «Trommeln in Genua»*, riscrittura di *Trommeln in der Nacht* di Bertolt Brecht in cui viene raccontato un fantasmagorico incontro con Furio Jesi tra le strade di Genova nei giorni del G8 (in «Riga», 31, 2010, pp. 18-20).

⁸⁸ DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 50.

⁸⁹ WU MING, *Altai*, Einaudi, Torino 2009.

per lui un ritorno alla comunità, un prendersi cura degli altri, come possibile metafora di una salvezza collettiva e non soltanto individuale». ⁹⁰

In conclusione, affacciandosi sulla scena letteraria del suo tempo, *Q* si portava dietro tanto le mitologie problematiche dell'antagonismo politico novecentesco che le angosce del nuovo millennio. Eppure, nel panorama letterario italiano di quegli anni ha segnato la decisa irruzione di una letteratura di largo consumo e al contempo *engagée*, e questo qualche anno prima dello scatenarsi del dibattito sul «ritorno al reale» o all'«impegno civile» di scrittori e scrittrici (fenomeno a cui forse ha contribuito a spianare la via). Il suo successo commerciale ci dice in ogni caso che lo sfruttamento di un orizzonte d'attesa condiviso, pur problematico come il mito della sconfitta, ha pagato: la leggenda di Luther Blissett ha continuato a vivere e *Q* è diventato un libro di culto per i movimenti antipitalisti. Il romanzo è riuscito dunque nel suo fine primario: ha creato comunità, e forse ha contribuito anche a mantenere coesa quella stessa comunità dopo la catastrofe di Genova.

Ma anche guardato solo in veste di esordio dei Wu Ming, il libro ha costituito una pietra di paragone importante per la produzione successiva del collettivo: un esperimento con cui confrontarsi incessantemente per imparare dai propri errori, come gli autori hanno più volte confessato. Se una comparazione dei finali dei romanzi successivi, come quella di Andrea Brondino, ⁹¹ evidenzia che il corteggiamento elegiaco della sconfitta non è certamente cessato, questo è stato via via bilanciato nel testo da strategie di straniamento volte ad attivare la percezione critica da parte del pubblico – ad assicurargli una «giusta distanza»: l'ironia; l'apertura dell'officina degli scrittori con *Titoli di coda* che sciolgono la trama intertestuale dei romanzi; l'ibridazione di generi e modi in «Oggetti Narrativi Non Identificati»; fino all'innesto di componenti scopertamente fantasy o fantascientifiche in vicende storiche che caratterizza le ultime opere. Ma, soprattutto, l'antidoto alla narcosi nella ricezione del mito è una messa in circolo dei racconti che travalica le pagine dei libri, grazie a reading, performance, presentazioni, spettacoli teatrali, concerti, etc.: continue rielaborazioni dei romanzi del collettivo che ne impediscono una cristallizzazione in narrazioni identitarie. È cioè anche grazie agli errori di *Q* che ha trovato una sua forma l'attività *on the road* di un gruppo di scrittori che, come l'eroe del loro primo romanzo, mescidano le pratiche narrative del folklore e lo storytelling transmediale. Immaginando come un medium anche il corpo: il proprio e quello della comunità delle lettrici e dei lettori.

⁹⁰ ID., *Vent'anni dopo*, cit., p. X.

⁹¹ ANDREA BRONDINO, *La malinconia di sinistra nei romanzi dei Wu Ming*, in ELISABETTA MONDELLO, GIORGIO NISINI, MONICA VENTURINI (a cura di), *Contronarrazioni. Il racconto del potere nella modernità letteraria*, Atti del XXII Convegno Internazionale della MOD (17-19 giugno 2021), tomo II, ETS, Pisa 2023, pp. 379-387.

BIBLIOGRAFIA

- MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. italiana di Milli Romano, Einaudi, Torino 1979 (ed. or. Chud Lit, Moskva 1965).
- ID., *Eстетica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovic, Einaudi, Torino 2001 (ed. or. ivi, 1979).
- WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, in ID., *Opere complete. Scritti 1923-1927*, vol. II, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2001 (ed. or. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972-1989), pp. 69-268.
- ID., *Sul concetto di storia*, in ID., *Opere complete. Scritti 1938-1940*, vol. VII, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Hellmut Riediger, Einaudi, Torino 2006 (ed. or. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972-1989), pp. 483-493.
- GIULIANA BENVENUTI, REMO CESERANI, *Autori collettivi e creazione di comunità: il caso Wu Ming*, in ALVARO BARBIERI, ELISA GREGORI (a cura di), *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, Atti del XLII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 10-13 luglio 2014), Esedra, Padova 2015, pp. 1-13.
- LUTHER BLISSETT, *Q*, Einaudi, Torino 2000 (ed. or. ivi, 1999).
- ID., *Q*, Einaudi, Torino 2019, edizione speciale illustrata e a tiratura limitata (ed. or. ivi, 1999).
- ANDREA BRONDINO, *La malinconia di sinistra nei romanzi dei Wu Ming*, in ELISABETTA MONDELLO, GIORGIO NISINI, MONICA VENTURINI (a cura di), *Contronarrazioni. Il racconto del potere nella modernità letteraria*, Atti del XXII Convegno Internazionale della MOD (17-19 giugno 2021), tomo II, ETS, Pisa 2023, pp. 379-387.
- JOSEPH CAMPBELL, *L'eroe dai mille volti*, trad. italiana di Franca Piazza, Lindau, Torino 2016 (ed. or. Pantheon, New York 1949).
- ALBERTO CASADEI, *Realismo e allegoria nella narrativa contemporanea italiana*, in HANNA SERKOWSKA (a cura di), *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa 2011, pp. 3-21.
- YVES CITTON, *Mitocrazia. Storytelling e immaginario di sinistra*, Alegre, Roma 2013 (ed. or. Éditions Amsterdam, Paris 2010).
- MAURIZIO DARDANO, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, Carocci, Roma 2010.
- GUY DEBORD, *La società dello spettacolo*, trad. italiana di Pasquale Stanziale, Massari, Bolsena 2002 (ed. or. Buchet-Castel, Paris 1967).
- RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.
- UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980.
- ID., *Il nome della rosa*, Nuova edizione con i disegni e gli appunti preparatori dell'autore, La nave di Teseo, Milano 2020.
- DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011.
- ID., *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Nottetempo, Roma 2014.
- CARLO GINZBURG, ADRIANO PROSPERI, *Giochi di pazienza. Un seminario sul Beneficio di Cristo*, Einaudi, Torino 1975.
- HENRY JENKINS, *Cultura convergente*, trad. italiana di Vincenzo Susca e Maddalena Papacchioli Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2014 (ed. or. New York University Press, New York 2006).
- FURIO JESI, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

- ID., *Mito e linguaggio della collettività*, in ID., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 2002 (ed. or. ivi, 1968), pp. 33-44.
- ERNST JÜNGER, *Trattato del Ribelle*, trad. italiana di Francesco Bovoli, Adelphi, Milano 1990 (ed. or. Klostermann, Frankfurt am Main 1951).
- KARL KERÉNY, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato* (1964), in ID., *Scritti italiani (1955-1971)*, a cura di Giampiero Moretti, Guida, Napoli 1993, pp. 113-126.
- ENRICO MANERA, *Furio Jesi. Mito, violenza, memoria*, Carocci, Roma 2012.
- IZABELA NAPIÓRKOSKWA, *Da Luther Blissett a Wu Ming: la poetica della letteratura rivoluzionata*, in HANNA SERKOWSKA (a cura di), *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa 2011, pp. 217-233.
- TONI NEGRI, MICHAEL HARDT, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Rizzoli, Milano 2002.
- ID., *Moltitudine. Guerra e democrazia nel nuovo ordine imperiale*, Rizzoli, Milano 2004.
- ANGELO PETRELLA, *Dal postmoderno al romanzo epico. Linee per la letteratura italiana dell'ultimo Novecento*, «allegoria», 52-53, 2006, pp. 134-148.
- VLADIMIR JA. PROPP, *Edipo alla luce del folklore. Quattro studi di etnografia storico-strutturale*, a cura di Clara Strada Janovic, Einaudi, Torino 1975.
- ENZO TRAVERSO, *Malinconia di sinistra. Una tradizione nascosta*, Feltrinelli, Milano 2016.
- VICTOR TURNER, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, trad. italiana di Nicoletta Greppi Collu, Morcelliana, Brescia 2001 (ed. or. Aldine, Chicago 1969).
- ARNOLD VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, trad. italiana di Maria Luisa Remotti, Bollati Boringhieri, Torino 2012 (ed. or. Émile Nourry, Paris 1909).
- WU MING, *Altai*, Einaudi, Torino 2009.
- ID., *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009.
- ID., *Estratto da «Trommeln in Genua»*, «Riga», 31, 2010, pp. 18-20.
- WU MING 4, *L'eroe imperfetto. Letture sulla crisi e la necessità di un archetipo letterario*, Bompiani, Milano 2010.

SITOGRAFIA

- MARCO AMICI, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», 1, 2006, p. 4 <www.wumingfoundation.com/italiano/Saggio_Amici_su_Wu_Ming.pdf> (u.c. 03.06.2024).
- CLAUDIA BOSCOLO, *Scardinare il postmoderno: etica e metastoria nel New Italian Epic*, «Nazione Indiana», 29 aprile 2008 <www.carmillaonline.com/2008/04/29/scardinare-il-postmoderno-etica-e-metastoria-nel-new-italian-epic/> (u.c. 08.04.2024).
- ANDREA CORTELLESA, *Ipocalittici o integrati. Romanzo a chiave di un falsario collettivo con ambizioni di conflitto sociale*, «L'Indice», XVI, 7/8, luglio-agosto 1999 <www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/140799.html> (u.c. 21.03.2024).
- AMADOR FERNÁNDEZ-SAVATER, *Intervista a Wu Ming: mitopoiesi e azione politica*, «Carmillaonline», 30 aprile 2003 <www.carmillaonline.com/2003/04/30/intervista-a-wu-ming-mitopoiesi-e-azione-politica/> (u.c. 27.03.2024).
- HENRY JENKINS, *Di come «Colpo secco» ispirò una rivoluzione culturale. Intervista alla Wu Ming Foundation*, «Carmillaonline», 10 ottobre 2006 <www.carmillaonline.com/2006/10/10/di-come-colpo-secco-ispir-una-rivoluzione-culturale-intervista-alla-wu-ming-foundation-prima-parte/> (u.c. 09.04.2024).

WU MING, *Spettri di Müntzer all'alba*, «Giap», marzo 2009
<www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap6_IXa.html> (u.c. 20.03.2024).

WU MING 1, *Tute bianche: la prassi della mitopoiesi in tempi di catastrofe*, «Giap», 15 ottobre 2002
<www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/monaco.html> (u.c. 22.03.2024).

WU MING 3, WU MING 2, *La storia delle storie. Il diritto all'abbondanza*, «L'Unità», 25 settembre 2002
<www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/c.html> (u.c. 11.04.2024).



Share alike 4.0 International License

LETTERATURA E CANZONE D'AUTORE NEGLI ANNI NOVANTA:
UNA INTERPRETAZIONE DI *SMISURATA PREGHIERA*
(FABRIZIO DE ANDRÉ, 1996)

Mario Gerolamo Mossa

Università degli Studi di Pisa

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-8237-215X>

ABSTRACT IT

Negli anni Novanta, il concetto di «canzone d'autore» muta notevolmente e, con esso, anche il rapporto che i cantautori, allora già famosi o emergenti, intrattengono con la letteratura. Il caso di *Smisurata preghiera* (1996), ultimo inedito registrato in studio da Fabrizio De André, è in tal senso indicativo, poiché l'ideazione e l'esecuzione di questo brano presuppongono l'intento dell'autore di sperimentare nuove strategie creative pur restando coerente con la sua poetica. Per tali ragioni, il saggio propone una analisi poetico-musicale mirata ad indagare gli equilibri raggiunti nella versione definitiva sia rispetto ai principali modelli letterari di De André (Mutis, Canetti), sia rispetto alla sua funzione di epitome dell'album *Anime salve*.

PAROLE CHIAVE

Canzone d'autore; Fabrizio De André; *Smisurata preghiera*; Álvaro Mutis; Elias Canetti; Poesia.

TITLE

Literature and canzone d'autore in the Nineties: a close reading of *Smisurata preghiera* (Fabrizio De André, 1996)

ABSTRACT ENG

In the Nineties, the concept of «*canzone d'autore*» considerably changes, as well as the relationship between literature and (famous or emerging) *cantautori*. The case of *Smisurata preghiera* (1996), namely the last song recorded by Fabrizio De André, is then particularly suggestive, since its composition and performance imply the author's aim to coherently «update» his poetics by exploring new creative strategies. For these reasons, the essay offers a musical-poetical analysis meant to investigate both De André's main literary models (Mutis, Canetti) and the role played by this track as a summation of the album *Anime salve*.

KEYWORDS

Canzone d'autore; Fabrizio De André; *Smisurata preghiera*; Álvaro Mutis; Elias Canetti; Poetry.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Mario Gerolamo Mossa (1991) è assegnista di ricerca in Letteratura italiana all'Università di Pisa, nell'ambito del progetto PRIN *Lettere in rete: Eugenio Montale epistolografo (1915-1981)*. I suoi interessi di ricerca comprendono la poesia contemporanea italiana e angloamericana, la teoria letteraria, la filologia d'autore e la relazione tra letteratura e musica. Ha dedicato la sua tesi di dottorato al rapporto tra testo e voce nella poesia di Vittorio Sereni. Nel 2021 ha pubblicato la monografia *Bob Dylan & "Like a Rolling Stone". Filologia, composizione, performance* (Mimesis).

Mario Gerolamo Mossa, *Letteratura e canzone d'autore negli anni Novanta: una interpretazione di Smisurata preghiera (Fabrizio De André, 1996)*,
«inOpera», II, 2, luglio 2024, pp. 277-320.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/24182>

«Andavano a caccia di artisti anche menefreghisti,
artisti comunque, artisti ovunque e comunque,
un po' meglio di certi poeti di oggi qualunque,
aedi del vuoto invocato e non mai esplorato»
(Paolo Conte, *Roba di Amilcare*, 1998)

1. Nelle pagine introduttive del suo più recente contributo sulla canzone d'autore, Paolo Talanca si sofferma, tra le altre cose, sul significato attribuito a questo genere di *popular music* a partire dagli ultimi vent'anni del Novecento, offrendoci l'occasione di citare le sue parole per entrare, fin da subito, nel vivo del nostro discorso:

L'espressione «canzone d'autore», per via del successo ottenuto negli anni precedenti, inizia a rappresentare per antonomasia ogni genere di canzone diverso dal puro intrattenimento commerciale. Questo allarga le sue maglie; fa sì inoltre che il concetto di cantautore e quello di canzone d'autore comincino a dividersi, cosicché inizia a essere identificata come «canzone d'autore» anche la produzione dei gruppi e quella che prevede la divisione del lavoro tra un paroliere e un musicista, ancor di più se una di queste due figure è lo stesso cantante.¹

A queste considerazioni preliminari Talanca farà seguire, nel capitolo dedicato agli anni Novanta, una dettagliata rassegna di alcune fra le più importanti e variegiate esperienze poetico-musicali del decennio, comprese quelle promosse dal *mainstream* o originatesi «dal basso».² Esperienze talvolta lontanissime tra loro, se non proprio incompatibili, ma accomunate da una diffusa vocazione all'«impegno», da un bisogno di rinnovamento etico ed estetico inteso a contrastare la crisi, non solo artistica, che aveva concluso la decade precedente, e minacciava ora di aggravarsi nell'immediato futuro.³

Nel mondo della musica di consumo, il concetto di «impegno», in tutte le sue possibili accezioni, è generalmente inseparabile da quello di «autorialità».⁴ E infatti, nell'Italia che si apprestava a subire il traumatico passaggio dalla Prima alla Seconda Repubblica, gli esiti altissimi raggiunti dai cantautori degli anni Sessanta e Settanta non rimandavano soltanto a un repertorio di capolavori da ricordare nostalgicamente: essi costituivano a tutti gli effetti anche degli *exempla*, dei classici da celebrare nel novero di una

¹ PAOLO TALANCA, *Musica e parole. Breve storia della canzone d'autore in Italia*, Carocci, Roma 2024, p. 15.

² Ivi, pp. 127-145.

³ Cfr. MARIO BONANNO, *Storie di dischi andati: la canzone d'autore ai tempi del riflusso (1980-1989)*, Il foglio, Piombino 2020.

⁴ Per una approfondita disamina dei fattori storici e culturali che garantiscono il consolidamento di questa associazione, rimando agli studi sociologici di MARCO SANTORO, *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, il Mulino, Bologna 2010; STEFANO NOBILE, *Mezzo secolo di canzoni italiane. Una prospettiva sociologica (1960-2010)*, Carocci, Roma 2012.

tradizione che continuava a evolversi, gettando un ponte tra presente immediato e passato recente. Proprio in coincidenza di questa transizione storica, insomma, emergeva con sempre maggiore evidenza il bisogno collettivo di una «canonizzazione» non decretata unicamente dal senso comune e mirata a riconoscere alla canzone d'autore italiana i meriti artistici e culturali accumulati nel corso dei tre decenni precedenti.⁵

I cantautori emergenti di questo periodo, dal canto loro, condividevano più o meno tutti lo stesso rispetto verso i loro più illustri predecessori, ma non intendevano percepirsi come «epigoni»: la loro ambizione era casomai imparare dai maestri la facoltà di costruire nel tempo una poetica in senso forte; una «voce» e uno stile che, partendo dal vissuto personale, fossero in grado di rappresentare e definire i sogni, i sentimenti e le contraddizioni di quanti, soprattutto fra i giovani, rifiutavano di arrendersi all'egemonia mediatica e politica del nascente berlusconismo.

Come ha scritto acutamente Jacopo Tomatis in un paragrafo della sua *Storia* significativamente intitolato *L'autore che resiste*:

Dalla seconda metà degli anni ottanta fino ai primi decenni del nuovo secolo, la categoria di canzone d'autore sembra funzionare in due direzioni. Da una parte, il termine è quasi un sinonimo di «musica di qualità», ed è sufficientemente elastico da poter incorporare cose molto diverse (ad esempio, parte dell'indie rock). Dall'altra, l'apparente apertura dei confini della canzone d'autore viene bilanciata con la definizione di un canone molto più stringente. Comprende i musicisti che hanno contribuito a delineare le convenzioni del genere negli anni sessanta e (soprattutto) settanta [...]. A dispetto di tutto, i cantautori degli anni settanta sono ancora il modello stilistico e ideologico su cui si misurano i cantautori delle nuove generazioni. Esiste cioè un idealtipo, un cliché – anche sonoro – di come deve essere una canzone d'autore, di come deve suonare un disco per essere parte del genere. Queste norme, più o meno consapevoli, sono ancora oggi al centro delle estetiche che regolano la canzone italiana, e si sono radicate nel senso comune di musicisti e operatori attraverso un processo di stilizzazione dei caratteri dei musicisti dell'«epoca d'oro».⁶

⁵ Cfr. PAOLO TALANCA, *Il canone dei cantautori italiani: la letteratura della canzone d'autore e le scuole dell'età*, Carabba, Lanciano 2017. A partire dagli anni Novanta, inoltre, è utile ricordare che i testi dei cantautori iniziarono a essere inclusi nelle antologie scolastiche, e comparvero, sulla base di alcuni lavori pionieristici risalenti ai decenni precedenti, i primi studi linguistici e critico-letterari dedicati alla canzone d'autore. Cito almeno: GIANNI BORGNA, LUCA SERIANNI, *La lingua cantata: l'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Garamond, Roma 1994; LORENZO COVERI (a cura di), *Parole in musica: lingua e poesia nella canzone d'autore italiana: saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, Interlinea, Novara 1996; ACCADEMIA DEGLI SCRAUSI, *Versi rock: la lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Rizzoli, Milano 1996.

⁶ JACOPO TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano 2021, Kindle edition.

Tra gli esordienti di quegli anni, la lista di quelli che più esplicitamente vollero porsi in continuità con la tradizione – tradizione di cui oggi, nel frattempo, sono diventati importanti esponenti – non è, a dire il vero, lunghissima, né stilisticamente omogenea: Vinicio Capossela, Samuele Bersani, Carmen Consoli, Cristina Donà, Gianluca Grignani, Luciano Ligabue, Jovanotti, Max Manfredi, e ovviamente la cosiddetta «seconda scuola romana» (Niccolò Fabi, Max Gazzè, Daniele Silvestri, Riccardo Sinigallia). Dato che la qualità artistica non può misurarsi, neanche in riferimento al mondo della canzone di consumo, sulla sola base del successo commerciale, poco importa che alcuni membri di questo gruppo restino ancora ignoti, e altri, invece, forse fin troppo conosciuti dal pubblico di massa.⁷

Ciò che conta appurare in questa sede è che la canzone d'autore degli anni Novanta ha potuto trovare la sua strada, anche nei suoi esiti migliori o proprio in ragione di essi, instaurando con la letteratura un rapporto molto meno lineare di quello che aveva contraddistinto i cantautori storici. Anche in quel caso, – è essenziale ricordarlo – si era pur sempre trattato di una relazione tutt'altro che pacifica, uniforme: con buona approssimazione, possiamo dire che ogni cantautore del periodo «aureo» giungeva a imporsi sulla scena anche attraverso la promozione e la codificazione di una cultura letteraria spesso e volentieri contrapposta al canone istituzionale insegnato nelle scuole e nelle università.

Agli occhi del pubblico e della critica, l'amore per la lettura contribuiva a «definire» lo *status* dei primi cantautori, ed era naturale che questi ultimi si lasciassero ispirare dai loro scrittori di riferimento, antichi e moderni, noti e meno noti. Tale attenzione verso l'arte della parola scritta non nascondeva, almeno nelle intenzioni, elitarismo alcuno, ma costituiva piuttosto il segno di una più ampia e spontanea presa di posizione politica e culturale. Nella formazione di questi artisti, figli della prima generazione di italiani nata e cresciuta in un mondo quasi interamente massmediatico, il *medium* letterario, sia pure quando «ingenuamente» inteso, non ebbe minore incidenza di altri linguaggi artistici e non, dal cinema al fumetto, dall'arte figurativa alla semplice cronaca giornalistica. Una simile negazione del *Great Divide* avvicinò la lingua della canzone alla lingua della realtà, ma nel giro di un ventennio ebbe due effetti unicamente negativi: trasformò i cantautori più famosi, volenti o nolenti, in *maîtres à penser* a uso e consumo delle case discografiche;

⁷ La lista, se fosse utile precisarlo, non ha pretese di esaustività, ma intende riferirsi a personalità artistiche ancora oggi presenti sulla scena musicale e impostesi nel corso degli anni Novanta. Queste le opere prime, elencate in ordine cronologico, degli artisti citati: JOVANNOTI, *Jovanotti for President*, Yo Productions, 1988; VINICIO CAPOSSELA, *All'una e trentacinque circa*, CGD East West, 1990; MAX MANFREDI, *Le parole del gatto*, BMG, 1990; LUCIANO LIGABUE, *Ligabue*, WEA, 1990; SAMUELE BERSANI, *C'hanno preso tutto*, Pressing, 1992; DANIELE SILVESTRI, *Daniele Silvestri*, Ricordi, 1994; GIANLUCA GRIGNANI, *Destinazione Paradiso*, PolyGram, 1995; CARMEN CONSOLI, *Due parole*, Cyclope Records, 1996; MAX GAZZÈ, *Contro un'onda del mare*, Virgin, 1996; CRISTINA DONÀ, *Tregua*, Mescal, 1997; NICCOLÒ FABI, *Il giardiniere*, Virgin, 1997; RICCARDO SINIGALLIA, *Riccardo Sinigallia*, Sony BMG, 2003.

alimentò nel senso comune la fuorviante identificazione, diffusa purtroppo ancora oggi, della canzone d'autore con la «vera» poesia contemporanea.⁸

Del dibattito sorto intorno a questo fraintendimento, gli «eredi» che cantavano gli anni Novanta – con forse maggiore consapevolezza dei loro «padri» – non volevano entrare a far parte; e non già perché disdegnassero le fonti letterarie propriamente dette, ma perché, specialmente al momento del loro esordio, il loro intento primario era creare musica di qualità liberandosi il più possibile da tutto il variegato insieme di aspettative e responsabilità connesse all'ambiguo concetto di «letteratura in forma di canzone».⁹

2. Eppure, se guardiamo agli anni Novanta dal punto di vista dei maestri, ci rendiamo conto che furono anni di grandi canzoni d'autore anche nel senso più tradizionale del termine.¹⁰ La crisi degli anni Ottanta non aveva lasciato «illesi» neanche gli artisti già

⁸ Tra i contributi più influenti degli ultimi anni, cito almeno: UMBERTO FIORI, *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Unicopli, Milano 2003; STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma 2006; PAOLO GIOVANNETTI, *Che cosa può insegnare la canzone alla poesia?*, in NICOLA MEROLA (a cura di), *La poesia italiana del secondo Novecento*, Atti del V convegno nazionale di studi MOD (Arcavacata di Rende 27-29 maggio 2004), Soveria Mannelli, Rubbettino 2006, pp. 85-104; poi in PAOLO GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizione e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008, pp. 185-203; CENTRO STUDI FABRIZIO DE ANDRÉ, *Il suono e l'inchostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea: cantautori saggi poeti a confronto*, Chiarelettere, Milano 2009; LUCA ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, il Mulino, Bologna 2009; ID., *L'italiano della canzone*, Carocci, Roma 2018; STEFANO VALLAURI, LORENZO CARDILLI (a cura di), *L'arte orale: poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino 2020. Ma si veda anche il recentissimo CARLO TIRINANZI DE MEDICI (a cura di), *Gli attrezzi delle Muse: itinerari fra poesia e musica dalla modernità all'estremo contemporaneo*, Carocci, Roma 2024. Per una visione più generale sulla *popular music* non solo italiana, rimando almeno ai fondamentali lavori di FRANCO FABBRI, *Rock around the clock. Una breve storia della popular music*, Utet, Torino 2008; ID., *Non è musica leggera*, Jaca Book, Milano 2020.

⁹ Basti pensare che nel 1997, consegnando la Targa Tenco a Fabrizio De André, Fernanda Pivano volle definirlo, e non sarà la prima volta, il più grande poeta italiano degli ultimi cinquant'anni. <www.youtube.com/watch?v=p-syz4gMx5k> (u.c. 25.06.2024).

¹⁰ Segnalo qui solo alcuni degli esempi più memorabili: FRANCO BATTIATO, *Povera patria* (da *Come un cammello in una grondaia*, EMI, 1991); ID., *La cura* (da *L'imboscata*, PolyGram, 1996); LUCIO DALLA, *Cambio*, Pressing, 1990; ID., *Henna*, BMG, 1993; FRANCESCO DE GREGORI, *Canzoni d'amore*, CBS, 1992; IVANO FOSSATI, *Mio fratello che guardi il mondo* (da *Lindbergh. Lettere da sopra la pioggia*, Epic, 1992); GIORGIO GABER, *Qualcuno era comunista* (da *Il teatro canzone*, Carosello, 1992); ID., *Destra-Sinistra* (da *Io come persona*, GIOM, 1994); FRANCESCO GUCCINI, *Quello che non...*, EMI, 1990; ID., *D'amore di morte e di altre sciocchezze*, EMI, 1996; ROBERTO VECCHIONI, *Blumun*, EMI, 1993. Pur non riscontrando un grande successo commerciale, gli album di LUCIO BATTISTI firmati in coppia con Pasquale Panella furono senz'altro tra gli esperimenti più interessanti del decennio (*La sposa occidentale*, CBS, 1990; *Cosa succederà alla ragazza*, Columbia, 1992; *Hegel*, BMG, 1994). Ricordo infine che risale agli anni Novanta la celebre «trilogia dei colori» di CLAUDIO BAGLIONI (*Oltre*, CBS, 1990; *Io sono qui*, Columbia, 1995; *Viaggiatore sulla coda del tempo*, Columbia, 1999).

affermati (sia in termini economici, sia in termini artistici), ma molti di loro seppero aggiornare la loro poetica tenendo conto della nuova fase storica di cui erano testimoni, e traendo ispirazione, non di rado, proprio dal talento delle nuove leve.¹¹

La prima metà del decennio, e in particolare il biennio 1995-1996, è il periodo in cui questa esigenza di rinnovamento emerge con maggiore evidenza nei lavori dei cantautori storici. Due eventi in particolare segnarono uno spartiacque per gli anni a venire. Il primo fu la morte, occorsa il 4 novembre 1995, di Amilcare Rambaldi, ideatore sia del Festival di Sanremo sia del prestigioso Club Tenco, fondato nel 1972 proprio per valorizzare, come recita il suo Statuto, «la canzone d'autore, ricercando anche nella musica leggera dignità artistica e poetico realismo».¹² Questo lutto fu molto più compianto dagli addetti ai lavori che non dal pubblico, sia perché Rambaldi aveva sempre preferito restare lontano dai riflettori, sia soprattutto perché la sua ventennale esperienza di *talent scout* aveva svolto un ruolo decisivo nella scoperta di artisti poi diventati insostituibili a livello nazionale (Paolo Conte ne è uno degli esempi più noti).¹³ Grazie allo spessore di collaboratori del calibro di Enrico De Angelis, le successive edizioni dell'annuale Rassegna organizzata dal Tenco furono quasi sempre all'altezza delle precedenti; ma è chiaro che la dipartita di Rambaldi comportò simbolicamente la fine di una intera «epoca», di un modo di concepire, produrre, e diffondere canzoni d'autore che diverrà via via sempre più incompatibile con i meccanismi dell'industria musicale.

Il secondo evento, risalente a un anno e un mese dopo, è la pubblicazione di *Anime salve* (BMG), ultimo *concept album* di Fabrizio De André, scomparso a sua volta, per colpa di un destino ridicolo,¹⁴ soltanto due anni e mezzo più tardi. E proprio all'analisi della traccia conclusiva dello stesso album (*Smisurata preghiera*) verranno dedicati i paragrafi successivi (dal quarto in poi), nella convinzione che la storia e il significato di questo brano racchiudano *in nuce* molte delle questioni fin qui chiamate in causa: a cominciare

¹¹ Esempio è in tal senso il caso di Samuele Bersani, che fu scoperto da Dalla nel 1991 e che, solo pochi anni dopo, firmò il testo di *Canzone* (da *Canzoni*, BMG, 1996), una delle composizioni d'autore più celebri di questo decennio.

¹² <www.clubtenco.it/il-club-tenco/> (u.c. 25.06.2024).

¹³ Nel 1999 il CLUB TENCO produsse un album collettivo in onore di Rambaldi (*Roba di Amilcare*, Ala Bianca), costituito da esibizioni inedite dei più grandi cantautori italiani, e significativamente intitolato dalla canzone che Paolo Conte aveva scritto per lui (citata in esergo a questo saggio). Sulla storia del Club Tenco, e di altri luoghi di ritrovo che furono fondamentali per la storia della canzone d'autore (tra cui il locale romano «Folkstudio» e la bolognese «Osteria delle Dame»), rimando a PAOLO TALANCA, *Musica e parole*, cit., pp. 80-82; e a JACOPO TOMATIS, *Il concetto di "canzone d'autore". Storia, critica, ideologia*, Tesi di laurea specialistica in Popular Music, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, relatore: Franco Fabbri, anno accademico 2010/2011.

¹⁴ Il riferimento va naturalmente a FABRIZIO DE ANDRÉ, ALESSANDRO GENNARI, *Un destino ridicolo*, Einaudi, Torino 1996. Questo romanzo, che segnò l'esordio letterario di De André, fu pubblicato nello stesso anno di *Anime salve*, e anche esso, col senno di poi, è stato considerato dal pubblico e dalla critica parte dello stesso «testamento» artistico e umano già offerto dall'album.

da quelle che, interrogandosi sul ruolo della letteratura come «materia prima» della canzone, sembrano gettare le basi per un'ideale continuità tra vecchie e nuove leve cantautoriali.

Rispetto ai suoi modelli letterari, è ormai risaputo che De André intrattenesse un rapporto a metà strada tra l'ammirazione e l'appropriazione creativa.¹⁵ Rispondendo a Mario Luzi in una memorabile lettera del 1997, per esempio, il cantautore non esitava a riconoscere nell'opera di «uomini illuminati» come quella del suo interlocutore una fonte inesauribile di ispirazione («insegnamento e suggerimento continui per migliorare, almeno nella forma, i versi delle nostre canzoni»)¹⁶ Ma questa deferenza nascondeva anche, come dimostrano le stesse canzoni deandreiane, la disponibilità del loro autore a manipolare, talvolta in modo radicale, le suggestioni offerte dalle sue letture. E il punto è che, a differenza di altri grandi cantautori, De André tendeva a non esibire, a non «ostentare» i suoi riferimenti. Anche quando questi ultimi vengono esplicitati, l'ascoltatore medio può apprezzare e comprendere il risultato finale senza sentirsi chiamato a conoscerne le fonti. Trasformati in «altro», i testi originali contano spesso più come presupposti creativi che come autorità culturali da rispettare e, nel caso, imitare.

Questa filosofia compositiva, a cui i detrattori di De André hanno di solito reagito con accuse di plagio, è a ben vedere quasi una eccezione alla regola, specie nel momento in cui proviamo a confrontarla con le modalità creative maturate da altri esponenti «classici» dello stesso genere poetico-musicale. Negli anni Novanta, De André non è certo l'unico «autore che resiste» e che per resistere deve, almeno in parte, rivedere i termini del suo personale patto comunicativo con il pubblico.

3. Due esempi in tal senso speculari, e che possono aiutarci a introdurre le analisi successive, provengono dal repertorio di Ivano Fossati e Roberto Vecchioni, che all'inizio del decennio pubblicano due canzoni esplicitamente «letterarie», fin dal loro titolo: *Confessione di Alonso Chisciano* (dall'album *Discanto*, Epic, 1990) e *Il cielo capovolto (Ultimo canto di Saffo)* (dall'album *Il cielo capovolto*, EMI, 1995). Nel primo brano, composto insieme alla poetessa Anna Lamberti Bocconi, Fossati immagina, quasi borgesianamente, di riscrivere il finale di *Don Chischiotte*.

¹⁵ Per una visione d'insieme, cfr. CLAUDIO COSÌ, FEDERICA IVALDI, *Fabrizio De André: cantastorie fra parole e musica*, Carocci, Roma 2011, pp. 27-43.

¹⁶ La lettera è riprodotta in ROMANO GIUFFRIDA, BRUNO BIGONI (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Rizzoli, Milano 2008 (ed. or. Euresis, Milano 1997), p. 15.

Alla fine della *Parte seconda* del romanzo (capitolo LXXIV), come è noto, il narratore ci mostra un Don Chisciotte che, poco prima di morire, «rinsavisce», dichiarandosi guarito dalla sua pazzia e desiderando di essere chiamato con il suo vero nome.¹⁷ La «sconfessione» che Cervantes attribuisce al suo eroe è speculare rispetto alla «confessione» pronunciata nella riscrittura di Fossati e Lamberti Bocconi. Parlando in prima persona, Alonso il Buono rinnega ora la sua stessa «palinodia», in aperta polemica con il suo creatore (vv. 15-18; 33-34; 46-49):

- 15 Ah, come hai potuto pensare
 di cambiarci la strada
 ché se la morte è soltanto un mare
 vedi, mi ci tuffo vestito [...]
33 che vergogna, che spavento
 la normalità eterna [...]
46 Ma senti che odore di carta e incenso
 da una parte ti dico grazie
 e dall'altra continuo
 solo e senza corpo a scornarmi con il vento.

Alla tristemente «prosaica» fine della pazzia decisa da Cervantes, gli autori della canzone oppongono un lirismo ostinato e allusivo, che invita a rileggere in questa nuova chiave luoghi e personaggi del romanzo. Certo, riscrivere il destino di Don Chisciotte nel 1990 è chiaramente una scelta politica, una rivendicazione ideologica provocatoriamente offerta a una società dominata dal disimpegno e dal conformismo. Ma pur implicando questa intenzione etica, dal punto di vista estetico la canzone di Fossati non può non dirsi, quasi per paradosso, elitaria, proprio perché chi canta dà per scontata nei suoi ascoltatori la conoscenza del modello che intende sovvertire.¹⁸

Il brano di Vecchioni, al contrario, presuppone solo in apparenza una «pretesa» di questo tipo. Il titolo leopardiano, per quanto autoevidente nella sua trascrizione tra parentesi, è qui solo un rimando puramente ideale, dal momento che il testo verbale non contiene in effetti nessuna citazione, né diretta né indiretta, dell'*Ultimo canto di Saffo*. L'impostazione è lirica anche in questo caso, ma stavolta il tema è decisamente più *mainstream*, essendo la canzone focalizzata sul dolore e sulla nostalgia per un amore ormai finito: «Scrivimi da un altro amore | e per le lacrime che avrai negli occhi chiusi. | Guar-

¹⁷ «Congratulatevi con me, signori miei, ché non sono più don Chisciotte della Mancha, ma Alonso Quijano a cui i retti costumi meritano il soprannome di *Buono*. [...] ormai mi sono odiose tutte le storie profane della cavalleria errante; ormai riconosco la mia stoltezza e il pericolo a cui mi ha esposto l'averle lette» (MIGUEL DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia. Parte seconda*, trad. italiana di Letizia Falzone, Garzanti, Milano 1974, pp. 919-920).

¹⁸ Segnalo, di passaggio, che altre due famose canzoni d'autore di questi anni saranno ispirate dal capolavoro di Cervantes: *Per amore mio (Ultimi giorni di Sancho P.)* dello stesso Roberto Vecchioni (da *Per amore mio*, EMI, 1991), e *Don Chisciotte* di Francesco Guccini (da *Stagioni*, EMI, 2000).

dami: ti lascio un fiore | di immaginari sorrisi» (vv. 26-29). L'opera di Vecchioni si colloca sul confine opposto dello stesso genere a cui appartiene quella di Fossati, e non solo perché le allusioni a testi classici comunque individuate dalla critica (tratte, guarda caso, anche dalle liriche della Saffo poetessa) non contraddicono le parole cantate.¹⁹

Coerentemente con la sua lunga esperienza di professore di Lettere, Vecchioni compone il *Cielo capovolto* per difendere una concezione primariamente «didattica» di letteratura musicale postmoderna. Il nome di Saffo, e implicitamente quello di Leopardi, agiscono in prima istanza da simboli culturali; da *attention-getters*, sarebbe a dire, che l'ascoltatore ha l'occasione di cogliere per «esperire» una idea di poesia elementare, «democratica», potenzialmente autonoma dai suoi canali di trasmissione come dalle opere effettive dei suoi modelli. Per questa ragione, a differenza del brano di Fossati, la canzone di Vecchioni non presuppone nel pubblico la conoscenza degli autori citati, ma ne incoraggia, in senso lato, la lettura, volendo dimostrare che la sofferenza di Saffo, in quanto esperienza universalmente umana, può essere tradotta anche in un'opera *popular*. Similmente, invece, all'esperimento fossatiano, l'operazione di Vecchioni può essere ricevuta, a suo modo, come un invito all'«impegno»: all'impegno di ricercare, all'inizio degli anni Novanta, una autenticità sentimentale colta e popolare insieme, arricchita da riferimenti «alti» non per sdegnare snobisticamente la possibilità di un successo commerciale, ma per proporre una alternativa concreta alle più banalizzanti logiche di consumo.

4. *Anime salve*, traccia 9. Il silenzio è spezzato da pochi secondi di vigorosa batteria, scandita assertivamente in terzinato e seguita da un grido lontano di *mancoseddas*, subito interrotto, come per annunciare una battaglia già iniziata;²⁰ poi, una voce che sembra cantare controvento, districandosi tra le percussioni, e un tappeto di accordi lasciati sospesi, perché il pianoforte diriga la cavalcata, maestosa e incalzante, delle parole: «Alta sui naufragi | dai belvedere delle torri | china e distante | sugli elementi del disastro». Questo l'inizio di *Smisurata preghiera*, l'ultimo inedito inciso in studio da Fabrizio De André con la collaborazione di Ivano Fossati e Piero Milesi. Congedo smisurato davvero, e in varie accezioni del termine: nelle sue ambizioni espressive, dovendo circoscrivere e compendiare gli orizzonti geografici, culturali ed esistenziali del *concept album*; nei suoi

¹⁹ Cfr. PAOLO JACHIA, *Roberto Vecchioni, da San Siro all'Infinito: cinquant'anni di album e canzoni*, Ancora, Milano 2019, Kindle edition. Scrive Jachia: «secondo Vecchioni, la poesia greca lirica è una poesia realistica, e in questa nuova poesia non ci sono più gli eroi di Omero, ma troviamo invece l'umanizzazione della letteratura, in cui un fatto quotidiano diventa un fatto universale [...]. Nella poesia di Saffo non ci sono dunque vuote metafore, ma "cose" reali, sentimenti veri e condivisibili». Oltre alla rivisitazione del genere classico del *Priamel* (evidente nei pre-ritornelli), Jachia individua rimandi a vari frammenti di Saffo per Anattoria, al carne 8 di Catullo, e al capolavoro di Jacques Brel *Ne me quitte pas*.

²⁰ La *mancosedda* è la più piccola delle tre canne che compongono le *launeddas* (antico strumento a fiato proprio della musica tradizionale sarda).

esiti stilistici, racchiudendo oltre sette minuti di musica, suddivisi tra canzone propriamente detta, lungo assolo e coda strumentale; e fuori misura, constatiamo a posteriori, anche per ciò che riguarda il suo travagliato e labirintico percorso compositivo, testimoniato da numerosi materiali preparatori (privilegio nient'affatto scontato nel mondo della *popular music*) già divenuti oggetto, negli ultimi vent'anni, di interessanti studi di filologia d'autore.²¹

Di tali contributi, tutti di alto livello e meritoriamente dialoganti tra loro, terremo conto nel corso della nostra analisi, tentando però di spostare il *focus* dal processo creativo propriamente detto all'interpretazione degli equilibri che contraddistinguono la versione definitiva;²² equilibri complessi ma delicati, e talvolta molto più ambigui di quanto la maggior parte degli ascoltatori sia disposta a riscontrare. E anzi verrebbe da dire: equilibri faticosamente raggiunti proprio per mantenere irrisolta una tensione, tutt'altro che autoevidente sul piano verbale, musicale e performativo, tra istanze etiche ed estetiche in apparenza inconciliabili.²³

²¹ Il primo lavoro scientifico dedicato anche alle fonti di *Anime salve* risale al 2003: GIACOMO FALCONI, *Una goccia di splendore: le "Anime salve" di Fabrizio De André in lingua spagnola*, Tesi in Traduzione dall'Italiano in Spagnolo, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università di Bologna, anno accademico 2002-2003. Le prime due analisi specificamente incentrate sulla nostra canzone si devono invece a MARIANNA MARRUCCI, *Il «mosaicista» De André. Sulla genesi e la composizione dei testi di un cantautore*, in CENTRO STUDI FABRIZIO DE ANDRÉ, *Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea: cantautori saggi poeti a confronto*, cit., pp. 104-121; EAD., *Dalla carta alla voce. Fabrizio De André, la poetica del «saccheggio» e il caso di "Smisurata preghiera"*, «Per Leggere», 16, 2009, pp. 175-187. Utili spunti filologici, inoltre, sono offerti anche da CLAUDIO COSÌ, FEDERICA IVALDI, *Fabrizio De André: cantastorie fra parole e musica*, cit., pp. 183-186; e da FRANCESCO CIABATTONI, *La citazione è sintomo d'amore: cantautori italiani e memoria letteraria*, Carocci, Roma 2016, pp. 69-72. Ma il contributo – di prossima pubblicazione – a oggi più completo e aggiornato su questi argomenti è senza dubbio JAN GAGGETTA, *"Anime salve" di Fabrizio De André (1996): edizione e commento*, Tesi di dottorato in Filologia e critica, XXIV ciclo, presentata alla Faculté des lettres et des sciences humaines dell'Università di Friburgo in co-tutela con l'Università di Siena; discussa nell'agosto 2023. Tra le più note interpretazioni critiche di *Smisurata preghiera*, presenti anche in lavori dal taglio più divulgativo, ricordo almeno: EZIO ALBERONE, *Frammenti di un canzoniere*, in ROMANO GIUFFRIDA, BRUNO BIGONI (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, cit., pp. 121-122; LUIGI VIVA, *Vita di Fabrizio De André. Non per un dio ma nemmeno per gioco*, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 225-226; WALTER PISTARINI, *Il libro del mondo. Fabrizio De André. Le storie dietro le canzoni*, Giunti, Firenze-Milano 2016 (ed. or. ivi, 2010), pp. 303-308. Per ciò che riguarda gli aspetti più propriamente musicologici, valga il rigoroso e accurato volume di ALESSANDRO SINOPOLI, *Fabrizio De André: "Anime salve"*, Auditorium, Milano 2006. Preziose, infine, anche le testimonianze degli autori del brano, raccolte soprattutto in: CESARE ROMANA, *Smisurate preghiere. Sulla cattiva strada con Fabrizio De André*, Arcana, Roma 2007, pp. 160-166; FABRIZIO DE ANDRÉ, *Una goccia di splendore: un'autobiografia per parole e immagini*, a cura di Guido Harari, Rizzoli, Milano 2008; e RICCARDO BERTONCELLI (a cura di), *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André. Nuova edizione ampliata*, Giunti, Firenze-Milano 2012 (ed. or. ivi, 2003).

²² Data la loro rilevanza all'interno degli studi già esistenti, nel corso dell'analisi non riporterò, tranne che in pochi casi, i testi originali consultati da De André.

²³ Vale la pena, all'inizio della nostra analisi, attingere alle testimonianze esistenti per riepilogare le principali fasi creative: (1) De André e Fossati maturano l'idea di una canzone conclusiva che valga da *summa* dell'intero disco; (2) De André lavora al testo e Fossati alla musica: verosimilmente, le due

Converrà partire, intanto, dal dato di fatto più ampiamente documentato, e da sempre tenuto presente dai cultori di De André, specializzati e non: che *Smisurata preghiera*, come ha scritto Jan Gaggetta nella sua recente tesi di dottorato, può essere considerata entro certi limiti un «centone» di alcune tra le opere più importanti dello scrittore colombiano Álvaro Mutis (1923-2013); «una sintesi di frasi e di sintagmi» estrapolati prevalentemente da tre libri: il romanzo *La neve dell'ammiraglio* (1990), l'antologia poetica *Summa di Maqroll il Gabbiero* (1993) e il romanzo *Amirbar* (1994).²⁴ Leggendo e rileggendo questi testi, come rivelano le preziose copie annotate conservate al Centro Studi Fabrizio De André dell'Università di Siena, il cantautore trascrisse e interiorizzò un vero e proprio archivio personale di lezioni, immagini, intuizioni poi ulteriormente ricontestualizzate nelle bozze effettive della canzone. Il caso più eclatante e significativo resta senz'altro quello dei versi che chiudono la *Preghiera di Maqroll* («Ricorda signore che il tuo servo ha osservato pazientemente le leggi del branco. Non dimenticare il suo volto. | Amen»),²⁵ ricomposti da De André, ai vv. 47-50 del suo testo, inseguendo una specularità pressoché perfetta: «Ricorda, Signore, | questi servi disobbedienti | alle leggi del branco

stesure vanno di pari passo, ma non riescono a concretizzarsi in una canzone completa; (3) A questo punto si interrompe la collaborazione con Fossati, che però registra un provino amatoriale (più incisioni separate, in realtà, e suonate solo chitarra e voce) per «appuntare» le parti composte fino a quel punto; (4) La canzone è ancora molto incompleta e la sua inclusione nell'album è a rischio; tuttavia Milesi ascolta le bozze fossatiane e intuisce subito la duplice «personalità» del brano: «Era bella ma aveva una natura sfuggente. Il provino era fatto con una sola chitarra e a me sembrava troppo soft, troppo preghiera. Così ho provato a considerarla in modo opposto e ho proposto a Fabrizio di iniziarla con una batteria aggressiva, solo quella; la preghiera la sentivo estremamente ritmica, arrabbiata, al limite dell'imprecazione» (RICCARDO BERTONCELLI, *Intervista a Piero Milesi*, cit., p. 166; corsivo mio); (5) De André accetta quasi tutte le proposte di Milesi, e ritorna a lavorare sul testo, mentre l'arrangiatore compone le parti strumentali di cui sopra. Cfr. ALESSANDRO SINOPOLI, *Fabrizio De André: "Anime salve"*, cit., pp. 37-38; rimando allo stesso volume per maggiori informazioni intorno al contributo dei singoli musicisti, su cui non posso soffermarmi in questa sede.

²⁴ Le date fanno riferimento alle traduzioni italiane consultate da De André. Questi i riferimenti completi: ÁLVARO MUTIS, *La Nieve del Almirante*, Alianza Editorial, Madrid 1986; *La neve dell'ammiraglio*, trad. italiana di Fulvia Bardelli e Ernesto Franco, Einaudi, Torino 1990; ID., *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988*, Fondo de Cultura Económica, Mexico 1990; *Summa di Maqroll il Gabbiero. Antologia poetica 1948-1988*, a cura di Fabio Rodríguez Amaya, Einaudi, Torino 1993; ID., *Amirbar*, Norma, Siruela 1990; trad. italiana di Fulvia Bardelli, Einaudi, Torino 1994. Nel booklet di *Anime salve* si legge che la canzone è «liberamente tratta dalla Saga di Maqroll il Gabbiero», formulazione che intende alludere simultaneamente a più opere di Mutis. Nel corso della trattazione non citerò mai i testi in lingua originale, dal momento che De André, come è noto, non conosceva bene lo spagnolo e lesse Mutis unicamente in traduzione (su consiglio di Vittorio Bo, allora direttore editoriale di Einaudi; cfr. JAN GAGGETTA, *"Anime salve" di Fabrizio De André*, cit., p. 297). Sulla quarta di copertina della *Summa* posseduta da De André, il cantautore annotò: «da Álvaro Mutis: un libero saccheggio della sua opera incautamente concessoci dall'autore» (*Ibidem*). Da questa nota, Marrucci ha tratto poi il fortunato sintagma «poetica del saccheggio», valido anche per descrivere la composizione di altri brani deandreiani (cfr. MARIANNA MARRUCCI, *Dalla carta alla voce*, cit., p. 177).

²⁵ ÁLVARO MUTIS, *Preghiera di Maqroll*, in ID., *Summa di Maqroll il Gabbiero*, cit., p. 45.

| non dimenticare il loro volto [...]».²⁶ Mutis legge queste parole in anteprima e autorizza l'operazione nel suo complesso, ma sulle prime non sembra accettare di buon grado un così evidente rovesciamento; e tuttavia, udita la canzone definitiva, si ricrede, mostrandosi entusiasta e riconoscente per l'intero progetto.²⁷

Giustamente, Marianna Marrucci lascia intendere che il ripensamento sia stato incoraggiato dalla diversa ricezione: «quando ascolterà la voce di De André cantare il testo [...], Mutis scioglierà ogni riserva».²⁸ È indubbio che, per essere comprese nel loro effettivo valore, le canzoni chiedono di essere ricevute innanzitutto come canzoni (ascoltando simultaneamente parole, musica, arrangiamento, esecuzione); se poi parliamo di canzoni d'autore a vario titolo «imparentate» con la letteratura, questo concetto è ulteriormente rafforzato dall'evidenza che il passaggio da un *medium* all'altro non è quasi mai lineare, meccanico; dall'evidenza, insomma, che ci sono sempre due poetiche a confronto, due visioni del mondo che cercano di integrarsi l'una nell'altra. Forse, è proprio questo che l'autore colombiano arriva a comprendere: che, confrontandosi con la sua opera, De André non ha mai inteso unicamente celebrarla, «adeguandosi» a essa, ma ha voluto invece chiamarla in causa attingendo da essa a piene mani ciò che riteneva necessario o «prezioso» (secondo una metafora usata più volte dallo stesso autore)²⁹ per i suoi personali moventi creativi. Più che un modello letterario con cui misurarsi, Mutis è per De André un «collaboratore» (tanto che il suo nome compare effettivamente tra gli autori del testo); e sia pure un collaboratore «ideale», da interpellare *in absentia*, da coinvolgere e interrogare attraverso il richiamo costante alle sue pagine:³⁰ quasi che queste ultime, appunto, rispondessero al posto del loro autore, lasciandosi ricombinare e persino stravolgere in vista di un'opera nuova e diversa, ma preservando, allo stesso tempo, una traccia indelebile della loro natura originaria.

Proprio come nella melodia e nell'armonia di *Smisurata preghiera* sentiamo lo stile inconfondibile di Ivano Fossati, nella costruzione del testo verbale permane una inevitabile componente mutisiana: e il punto è che in entrambi i casi l'ideazione può restare autenticamente «deandreiana» solo a patto che la vitalità creativa dei collaboratori possa

²⁶ D'ora in poi citerò i versi di *Smisurata preghiera* riproducendo la versificazione proposta in JAN GAGGETTA, «Anime salve» di Fabrizio De André, cit., pp. 302-314. Mi limiterò ad aggiungere soltanto la punteggiatura, ove ritenuto necessario ai fini dell'analisi. Segnalo che la versificazione ufficiale, filologicamente inattendibile, è invece leggibile in FABRIZIO DE ANDRÉ, *Tutte le canzoni*, Mondadori, Milano 2006, pp. 329-330.

²⁷ Le lettere di Mutis sono leggibili in svariati contributi, tra cui MARIANNA MARRUCCI, *Dalla carta alla voce*, cit., pp. 179-180. Ricordo che di *Smisurata preghiera* fu registrata anche una versione in spagnolo (*Desmedida plegaria*), inserita nella colonna sonora del film, parimenti ispirato all'omonima opera di Mutis, *Ilona llega con la lluvia* (1996) diretto da Sergio Cabrera, con musiche di Luis Bacalov.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Cfr. CLAUDIO SASSI, WALTER PISTARINI, *De André talk. Le interviste e la stampa d'epoca*, Coniglio, Roma 2008, p. 363.

³⁰ Su questo punto, si veda anche MARIANNA MARRUCCI, *Il «mosaicista» De André*, cit., p. 114.

ancora riconoscersi in se stessa, per quanto proiettata su un piano artistico diverso, polivalente, condiviso.³¹ L'affascinante «mosaico» di *Smisurata preghiera* ci pone, in tal senso, al di qua e al di là del concetto di «intertestualità»: empiricamente, De André manipola i frammenti di Mutis *come se* fossero suoi, appropriandosene; simbolicamente, questa manipolazione è condotta *come se* i frammenti stessi fossero stati concepiti dal loro autore effettivo appositamente in funzione del brano. La poetica di Mutis, in essi implicata, si lascia intravedere e lascia emergere, per differenza, quella di De André: ed entrambe rimangono l'una davanti all'altra, continuando a dialogare.

5. Quando parliamo di poetica mutisiana, il riferimento va innanzitutto al concetto, in senso lato modernista, di «disperanza», onnipresente nei lavori di questo autore e descritto dal postfatore della *Summa* italiana (Fabio Rodríguez Amaya) con una felice formulazione tenuta presente anche dallo stesso De André:

Mutis pone al principio e come punto nevralgico della sua poetica la disperanza: «Poesia: moneta inutile che paga i peccati altrui con le false intenzioni di offrire agli uomini la speranza [...]».

Comprendere o assumere la morte come elemento di coesistenza con la vita getta le basi per la poetica della disperanza, in cui l'uomo in agonia di fronte alla propria finitudine, alla catastrofe di eventi inaspettati, al dolore cosmico e al lento sgretolarsi delle forme di vita, non reagisce solo con il titanismo letterario della dignità ma prosegue al timone della propria nave, vaticinando un imminente naufragio.

³¹ De André non nascose il suo entusiasmo, confessando, a proposito di *Smisurata preghiera* e della sua lunga elaborazione, che «mai parto fu tanto soddisfacente» (ANDREA PODESTÀ, *Fabrizio De André: Quattro mani per nove ballate*, «L'Espresso», 19 settembre 1996, p. 110). Ma il punto è che anche i collaboratori riconobbero nel risultato finale una traccia significativa del loro stile e dei loro interventi. Così Fossati: «Prendi una canzone come *Smisurata preghiera*; è un brano che porta Fabrizio molto fuori dai suoi schemi soliti. Però lui ci entra perfettamente, con forza, convinto. Quella è una delle occasioni, mi sembra, in cui si sente la parte migliore del nostro lavorare insieme; la parte in cui Fabrizio accetta il mondo dell'altro, che in quel caso ero io. In *Smisurata preghiera* ci sono passaggi armonici, modulazioni, anche una parte ritmica assolutamente non usuali per lui; che lui interpreta benissimo. [...] Avessi dovuto decidere io, avrei fatto un album molto simile a quello che si ascolta in *Anime salve* e *Smisurata preghiera*» (RICCARDO BERTONCELLI, *Intervista a Ivano Fossati. Campagna di Radicofani*, settembre 2002, in ID., *Belin, sei sicuro?*, cit., p. 151). Similmente, anche Piero Milesi, arrangiatore del brano e autore sia del lungo assolo che chiude la canzone sia del successivo adagio: «tutto quello su cui abbiamo lavorato è finito nell'album, che alla fine è diventato il più lungo dell'intera discografia. Siamo riusciti a farci stare dentro tutto, anche i pezzi "ritardatari". *Smisurata preghiera* è stata a rischio fino alla fine. [...] Alla fine ci arrivò anche un regalo dal destino, forse la preghiera era stata ascoltata: con sorpresa notammo che [la canzone] si attaccava benissimo all'adagio finale e venne facile decidere di unirli come ultimo brano dell'album. [...] Fabrizio in quel momento l'ho visto veramente contento, [...]. Dopo anni di sforzi e fatiche investite in quella impresa, e mi commuovo se ci penso, in quel momento stava realizzando che la vetta era stata raggiunta e aveva scollinato. [...] Anche quella volta la musica aveva vinto, su tutto» (ID., *Intervista a Piero Milesi. Mattarana*, marzo 2010, ivi, pp. 166-167).

[...] Consapevole del fallimento di un'intera esistenza l'uomo non prova disperazione ma disperanza: la speranza nella disperazione.³²

Eroe per eccellenza della disperanza – e *trait d'union* tra le opere di Mutis – è il celebre Maqroll il Gabbie, un marinaio di vedetta «impegnato in avventure ed affari – spesso legati al trasporto via mare – solitamente fallimentari».³³ Infaticabile viaggiatore, Maqroll osserva il mondo intorno a lui dall'alto della sua postazione, ma il suo punto di vista sull'esistenza, in tal senso privilegiato, resta tendenzialmente individualista, o comunque non apertamente schierato contro le tragedie della Storia, date per inevitabili. Da un punto di vista politico, anzi, lo sguardo del Gabbie sembra talvolta proiettato «al di sopra» di ogni cosa: del Bene e del Male, della giustizia, delle responsabilità sociali, e persino dell'Alto e del Basso intesi anche in senso propriamente stilistico. Leggiamo, per esempio, dalla stessa preghiera citata poco prima:

Signore, perseguita gli adoratori del serpente lascivo!
[...] Lava i cortili delle caserme e vigila sui neri peccati della sentinella.
[...] Con la tua barba di assiro e le tue mani callose, presiedi, Oh fecondissimo! la benedizione delle piscine pubbliche e il conseguente bagno degli adolescenti senza peccato.
Oh Signore! accogli le preghiere di questo scrutatore supplicante e concedigli la grazia di morire avvolto nella polvere delle città, addossato alle gradinate di una casa infame e illuminato da tutte le stelle del firmamento.³⁴

Il senso del tragico, come si legge, si manifesta entro i confini di una realtà estetizzata a tratti in senso lirico a tratti in senso antilirico, ma sempre eticamente sfuggente, se non proprio ambigua; e così pure il Dio di Mutis, istanza autoritaria che veglia sul caos impenetrabile della sua creazione e che agisce in modo altrettanto incomprensibile, eccentrico, sconsiderato: «Perché infondi quell'impudico sorriso di piacere nella sfinge di stracci che predica nelle sale d'aspetto? | Perché hai tolto ai ciechi il bastone con cui laceravano la densa felpa del desiderio che li assedia e li sorprende nelle tenebre?».³⁵ Le richieste e le domande del Gabbie, insolite e criptiche come la divinità a cui sono indirizzate, rendono inevitabile un parallelismo tra l'apparente arbitrarietà del Padrone dell'universo e la paziente fedeltà del suo «servo obbediente».

Il lettore di Mutis non è tenuto a comprendere fino in fondo la misteriosa alleanza tra queste due figure di scrutatori diversamente solitari e diversamente «altolocati»: è chiamato piuttosto a prenderne atto, o al limite a sentirsene sedotto. De André subisce la

³² FABIO RODRÍGUEZ AMAYA, *Postfazione*, in ÁLVARO MUTIS, *Summa di Maqroll il Gabbie*, cit., p. 324.

³³ JAN GAGGETTA, «Anime salve» di Fabrizio De André, cit., p. 297.

³⁴ ÁLVARO MUTIS, *Preghiera di Maqroll*, cit., pp. 43, 45.

³⁵ *Ibidem*.

fascinazione letteraria di questo rapporto a tu per tu con il divino, ma finisce per sovvertirne i presupposti figurali e gerarchici: lavorando al suo brano, la sua visione del mondo gli impone di rimettere a sistema una dimensione etica che, pur essendo implicata nel «titanismo» del Gabbiera, l'eroe mutisiano trascura, sottovaluta, opacizza.

Come cercheremo di mostrare, anche il narratore nascosto di *Smisurata preghiera* – che potrebbe benissimo essere a sua volta un marinaio di vedetta, per quanto il testo non lo espliciti – è affetto da disperanza, ma da una disperanza, si vorrebbe dire, rivista e corretta *sub specie deandreiana*. Il suo sguardo, come quello di Maqroll, si propaga dall'alto verso il basso, e può rivolgersi a Dio abbracciando le tragedie del mondo sottostante; tale privilegio, tuttavia, trova la sua ragion d'essere non instaurando un dialogo intimo e diretto tra il Creatore e il suo «servo», ma al contrario nel momento in cui chi prega trascende le sue ragioni personali. Questo nuovo «gabbiera» non chiede di essere salvato, ma di salvare; non è umile né condiscendente rispetto all'autorità a cui si rivolge, tanto che i misteri di quest'ultima non sono più al centro del suo discorso. Il «dovere» della divinità, in nome del quale essa è primariamente chiamata in causa, non è premiare l'obbedienza a lei dovuta, ma la disobbedienza verso «le leggi del branco»; concetto che in Mutis serviva a sottolineare i meriti di Maqroll – la sua paziente attesa di un riscatto individuale – e che De André sviluppa per descrivere un Potere ingiustamente esercitato dalle maggioranze della Storia. La preghiera dunque c'è, ma è una preghiera paradossale, motivata da una necessità di denuncia altrettanto fuori misura, esorbitante, universale. «Una specie di salmo di invocazione e di imprecazione sulle minoranze», come ha scritto bene Alessandro Gennari all'indomani della pubblicazione dell'album.³⁶

6. Ma andiamo con ordine, e analizziamo innanzitutto la prima strofa:

Alta sui naufragi,
dai belvedere delle torri;

³⁶ ALESSANDRO GENNARI, *Fabrizio De André. Le mie note a margine*, «Panorama», 19 settembre 1996, p. 152. L'intuizione di Gennari ha il merito di valorizzare entrambe le «anime» di *Smisurata preghiera*; la maggior parte delle interpretazioni critiche di questo brano tendono invece a dare maggiore risalto a una sola componente (e si vorrebbe dire: non per forza sbagliando, ma lasciando il discorso in qualche modo incompleto). Così, per esempio, Luigi Viva, che nella sua fortunata biografia sottolinea la natura del brano come invocazione: «*Smisurata preghiera* [...] è una sorta di summa del pensiero di De André, [...] una preghiera per tutti quelli che ha amato, difeso, e che in lui hanno creduto. Ma è anche una invocazione a Dio, al quale chiede di non dimenticarsi di tutti i servi disobbedienti alle leggi del branco» (LUIGI VIVA, *Vita di Fabrizio De André*, cit., p. 225). Non sarà eccessivo riscontrare che, grosso modo, è questa la lettura più accreditata e diffusa per il senso comune. Pochi anni dopo, Enrico de Angelis insiste invece sul polo dell'imprecazione: «La canzone [...] è un'invettiva contro le rassicuranti alleanze del potere e del conformismo [...]; una preghiera a favore dei disobbedienti, di chi sulla propria pelle difende la propria diversità minoritaria, a costo di morire, ma con onore [...]» (ENRICO DE ANGELIS, FRANCO FABBRI, *Le cento e più canzoni di Fabrizio De André*, in ELENA VALDINI [a cura di], *Volammo davvero: un dialogo ininterrotto*, BUR, Milano 2007, p. 326).

china e distante
sugli elementi del disastro;
5 dalle cose che accadono
al di sopra delle parole
celebrative del nulla,
lungo un facile vento
di sazietà, di impunità;

L'ascoltatore non può ancora saperlo, ma il narratore sta parlando della maggioranza, o meglio, della Maggioranza in senso assoluto, come chiariranno ripetutamente, molto più avanti, gli identici settenari tronchi ai versi 16, 17 e 25 («la maggioranza sta»). Questo ordinamento sintattico restituisce l'effetto di uno smascheramento lento ma inarrestabile, costruito sull'opposizione tra la verticalità espressa dalla triade di attributi («alta», «china», «distante») e l'orizzontalità degli scenari drammatici che animano, «dal basso», il mondo della Realtà e della Storia. Rispetto a questa contrapposizione, l'osservatore manifesta un atteggiamento trasversale: la sua posizione non è meno elevata di quella dei potenti ma, contrariamente a questa, non è fissa né stabile; volando con gli occhi rivolti verso i mari e le terre, il narratore vede e descrive ciò che la maggioranza vede ma censura, o finge di non vedere. Quanto si scorge da questa altezza privilegiata non è una serie di «disastri» isolati ma, rimodulando un altro celebre sintagma mutisiano, il Disastro per eccellenza, declinato in ogni sua singola manifestazione e riconoscibile ora nei suoi «elementi» primari.

Melodia e armonia collaborano a esprimere, da un lato, la «fatica» dello scrutatore, il suo sforzo di abbracciare con lo sguardo orizzonti sempre più vasti e distanti tra loro (smisurati, per l'appunto); dall'altro, ciò che sentiamo è la sua indignazione, aggressivamente ribadita a un Dio di cui ancora non vi è traccia, e non senza punte di risentito sarcasmo:³⁷

	<i>Do</i>		
1	Alta sui naufragi	alta sui naufragi	1a – 5a
2	dai belvedere delle torri; <i>Do9</i>	dai belved ere delle torri ;	4a – 8a
3	china e distante	china e distante	1a – 4a
4	sugli elementi del disastro; <i>Do</i>	sugli elementi del disastro ;	4a – 8a
5	dalle cose che accadono	dalle cose che accadono	3a – 6a

³⁷ Si pensi in particolare alla parola «belvedere», che letteralmente indica il luogo sopraelevato dove la maggioranza osserva impassibile; ma nella sua sostanza fonica e semantica il termine riferisce anche il punto di vista del narratore (la sua azione, tutt'altro che un *bel vedere*, e ciò che vede, tutt'altro che *bello*). Una postazione che dovrebbe dominare su un paesaggio stupendo, e invece mostra soltanto orrori. Segnale però di sfuggita che «belvedere» è anche la seconda vela dell'albero di mezzana, e forse potrebbe esserci un richiamo indiretto al mestiere del Gabbiero.

6	al di sopra delle parole <i>Do9</i>	al di sopra delle parole	3a – 8a
7	celebrative del nulla, <i>Fa7+</i>	celebrative del nulla ,	4a – 7a
8	lungo un facile vento <i>Do9 Do</i>	lungo un facile vento	3a – 6a
9	di sazietà, di impunità	di sazietà , di impunità	4a – 8a

L'insistenza sul Do maggiore, alternato soltanto a Do9 fino al settimo verso, crea un effetto di ricercata monotonia, che impone all'ascoltatore di focalizzarsi primariamente sulle parole e sulla loro urgenza. La versificazione cantata è quindi suddivisa in modo che la maggior parte dei segmenti contenga una sequenza semanticamente risolta in se stessa. Questa aspettativa è poi negata al verso 7, che invece di dare origine a una nuova immagine giunge a completare quella precedente, avvertendoci che le «parole» sopra le quali «accadono» le «cose» (ogni evento reale, in senso generico) sono «celebrative del nulla»: ³⁸ vuota retorica che aleggia indisturbata sulle terre, falsificando l'evidenza dei fatti e nascondendo ai viventi quanto effettivamente succede «intorno» a e «sopra» di loro. Lo stesso *enjambement* poetico-musicale è ripetuto subito dopo, quando, nel momento esatto in cui l'ipallage «facile vento» giunge a definire il «veicolo» metaforico delle parole, l'arrivo del Fa7+ al verso 8 sembra spezzare la tensione, dandoci un po' di respiro: ³⁹



Spartito ufficiale di *Smisurata Preghiera* (cfr. *studio version*: minuto 0:22 - 0:25)

³⁸ La sintassi è fruttuosamente ambigua perché «dalle cose» crea di fatto un parallelismo con «dai belvedere» e dunque rimanda alla posizione altolocata delle maggioranze; ma «dalle cose» potrebbe anche essere concordato con «distante»: «la maggioranza sta china e distante [...] dalle cose che accadono». Le due interpretazioni sono coerenti con il contesto, e non è escluso che siano valide entrambe. Nel secondo caso, la maggioranza è descritta come distante dalla realtà, ma non è una distanza fisica bensì retorica: le vuote parole di rito e di convenienza la allontanano dalla effettiva tragicità dei fatti.

³⁹ Traggo lo spartito ufficiale dalla raccolta FABRIZIO DE ANDRÉ, *De André*, Ricordi, Milano 1998, pp. 250-254.

Si tratta appunto di una consolazione illusoria, e provocatoria: descritto subito dopo nella sua sostanza simbolica, e ritornando al Do9, il vento è il vento della cattiva coscienza, dell'ipocrisia autoassolutoria. Giunti alla fine della strofa, insomma, questa dolce brezza sancisce subdolamente soltanto la «sazietà» e la «impunità» degli altolocati; e allude ancora alla stessa oscura complicità tra indifferenza dell'uomo e (quasi leopardianamente) indifferenza della Natura che avevamo intravisto al primo verso, assistendo, per contrasto, al violento spettacolo dei naufragi ammirati dalla cima delle torri.⁴⁰

Sul piano metrico, la monotonia è espressa dalla ricorrenza martellante di due accenti forti, distribuiti, per quanto non sistematicamente, su coppie di versi più brevi e più lunghi, eventualmente interpretabili come varianti ipometre e ipermetre di un settenario di base. Il punto è che il numero sillabico e le posizioni, almeno in questa sezione introduttiva, contano molto meno degli accenti: la «sapienza interpretativa» di De André, come notoriamente sostenuto da Umberto Fiori, consente di «liberare per quanto possibile il testo dai vincoli, dagli schemi obbligati, dagli appuntamenti fissi che l'arte dei suoni tende ad imporre»; la voce si attiene cioè alla metrica musicale «senza troppo rigore, forzandola se gli pare necessario», e considerando quest'ultima alla stregua di «un canovaccio, che di volta in volta può e deve piegarsi alle esigenze di quello che c'è da dire».⁴¹

⁴⁰ La critica non ha individuato, in relazione alla visione dei «naufragi», un riferimento diretto alle opere di Mutis, per quanto la parola «naufragio», come evidenza anche Gaggetta, sia associata al concetto di «disperanza» nelle postfazioni italiane alla *Neve dell'ammiraglio* e alla *Summa* (JAN GAGGETTA, «Anime salve» di Fabrizio De André, cit. p. 302). Gaggetta ipotizza un generico rimando all'accezione ungarettiana del termine, ma non è escluso che De André tenga presente anche la celebre immagine lucreziana del «naufragio con spettatore», nonché il noto volume di Hans Blumenberg: «Poggiando sulla terraferma, uno spettatore contempla il travaglio di un naufragio. Non partecipa agli eventi; gode soltanto della visione che ha dinanzi. La sua non è una *iocunda voluptas*, sorta immediatamente dalle tribolazioni altrui, verso cui guarda anzi con commosso distacco. La serena gioia che lo pervade scaturisce dal confronto fra la sicurezza della sua posizione e il pericolo e la rovina degli altri» (REMO BODEI, *Distanza di sicurezza. Introduzione all'edizione italiana*, in HANS BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, trad. italiana di Francesca Rigotti, il Mulino, Bologna 1985, p. 7). Nel contesto della canzone, il «commosso distacco» garantito dalla distanza di sicurezza è però un elemento soltanto negativo, implicitamente riferito, casomai, alle «parole celebrative del nulla» diffuse dalle maggioranze. Il narratore, per questo, resta uno spettatore inorridito e indignato: dallo spettacolo del naufragio egli non trae alcun godimento estetico.

⁴¹ UMBERTO FIORI, «La canzone è un testo cantato». *Parole e musica in De André*, in ROMANO GIUFFRIDA, BRUNO BIGONI (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, cit., pp. 145-154; poi in UMBERTO FIORI, *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, cit., p. 48. Ma si tratta, a ben vedere, di una tecnica molto diffusa nella canzone d'autore sia passata sia recente; spesso, anzi, l'identità poetico-musicale di un cantautore inizia a manifestarsi proprio a partire dalla sua personale prosodia. Si legga, a tal proposito, quanto Franco Fabbri ha scritto su Fossati: «Ivano Fossati una volta mi ha spiegato il "segreto" di quel suo particolare modo di dividere il verso, del quale (per ovvie ragioni) c'è qualche traccia anche nel De André di *Anime salve*. Una volta, affascinato da certe poliritmie vocali sudafricane che un suo produttore gli aveva fatto ascoltare, Fossati ha chiesto di cantare sopra una base ascoltando non la sezione ritmica effettiva, ma una traccia "fantasma" (esclusa poi dal missaggio), naturalmente sincronizzata con la base, ma con una divisione diversa. In questo modo, il canto si appoggiava

Ciò ovviamente non significa, banalizzando, che il testo musicale sia semplicemente asservito alle ragioni delle parole; le considerazioni di Fiori, tuttavia, sono tanto più efficaci in riferimento al nostro *incipit*, in cui appunto la percezione di una regolarità ritmica di fondo, per quanto conseguita «uniformando» in sede performativa segmenti di lunghezza diversa, acquista un significato coerente con i moventi etici ed estetici implicati nel canto.⁴²

7. Lo stesso discorso vale anche per la seconda strofa, quasi identica alla prima:

Sullo scandalo metallico
di armi in uso e in disuso;
a guidare la colonna
di dolore e di fumo
che lascia le infinite battaglie
15 al calar della sera,
la maggioranza sta,
la maggioranza sta

sugli accenti della traccia “fantasma”, risultando così suggestivamente spiazzato (seppure a tempo) rispetto alla ritmica udibile nel missaggio finale. In seguito Fossati ha imparato a dividere in quel modo inconsueto senza bisogno dell'aiuto della ritmica “fantasma”. Sia pure attraverso una testimonianza indiretta, ma molto vicina a De André, comprendiamo così quanto la questione eminentemente musicale della pronuncia del verso sia una componente fondamentale del bagaglio tecnico-espressivo dei cantautori, e oggetto di sperimentazioni. Ai tempi di *Anime salve* Fabrizio De André aveva un'esperienza almeno trentennale di queste tecniche, oltre a quello che si suole definire un talento innato; nonostante questo (o proprio per questo) attraverso la testimonianza di Piero Milesi sappiamo quanto puntiglio Fabrizio investisse nella realizzazione vocale di ogni singolo verso» (FRANCO FABRI, *Il suonatore Faber*, in RICCARDO BERTONCELLI [a cura di], *Belin, sei sicuro?*, cit., pp. 24-25). Sullo stesso tema, rimando anche ai seguenti lavori, pur non specificamente dedicati a De André: MARIO GEROLAMO MOSSA, *Libertà metriche novecentesche: per un confronto tra poesia contemporanea e canzone d'autore*, «Soglie», XVI, 2, agosto 2014, pp. 33-52; ID., *Bob Dylan & “Like a Rolling Stone”*. *Filologia, composizione, performance*, Mimesis, Milano 2021.

⁴² Il «tappeto di accordi» di cui si parlava all'inizio dell'analisi contribuisce sensibilmente alla creazione di questo effetto, poiché «orienta» la voce aiutandola a non andare fuori tempo; è interessante notare che tale stratagemma fu escogitato da Milesi per ragioni del tutto casuali: «Lavorando al provino di *Smisurata preghiera* avevo puntato tutto, come ti dicevo, sulla batteria che avevo registrato con suoni campionati, e che era ancora distante da quella suonata poi da Rivagli. Per farla sentire a Fabrizio, avevo aggiunto al volo uno striminzito piano-guida suonando solo il cambio d'accordo, raddoppiato con un suono tenuto tipo organo; giusto per capire dove eravamo e dove cantare. Poi, va da sé, in studio avremmo registrato un “vero” pianoforte con Alberto Tafuri, che trovavo perfetto per questa circostanza. Se non che, mentre lavoravo sul pezzo con Alberto, arriva Fabrizio e rimane sconcertato da quello che stavamo facendo. Si era affezionato a quel piano-guida, per me assolutamente provvisorio; ormai l'aveva assimilato, e non c'è stato verso di fargli cambiare idea. [...] A quel punto è toccato a me abituarli a quel piano, che proprio non avrei mai lasciato così. Me ne sono fatto una ragione; di più, oggi lo trovo una genialata, sembra una finezza “ben pensata”» (RICCARDO BERTONCELLI, *Intervista a Piero Milesi*, cit., p. 169).

Dall'ambigua alleanza tra Potere e Natura si giunge ora alle tragedie della guerra; la fatica e la monotonia sono risemantizzate in una accezione bellica e industriale per spostare l'attenzione su elementi del disastro unicamente umani. Se prima i singoli versi tendevano a susseguirsi come unità di senso compiuto, qui si applica il principio opposto, ossia la frammentazione di periodi e sintagmi che, distribuendosi su più unità, non intendono sorprendere l'ascoltatore ma piuttosto appesantirlo, angosciarlo. Svariati indizi stilistici collaborano a questo effetto. Così le doppie uscite sdrucchiole di «scandalo metallico», fonicamente aperte e protese verso una risoluzione semantica e ritmica che costringe ad attendere il verso successivo; quest'ultimo, a sua volta, è drammatizzato da immagini precise e indefinite allo stesso tempo, ossia dai confusi e indistinguibili rottami tratteggiati dal generico «armi» e dalla rima inclusiva *uso : disuso*. Completa il quadro una «colonna» talmente lunga che la sua descrizione deve occupare ben quattro versi sovraccarichi di specificazioni: dal doppio complemento di materia, prima figurato e poi effettivo («di dolore e di fumo»), all'orizzonte in cui la colonna si estende e si perde, tracciando un sentiero costellato di «infinite battaglie» solo temporaneamente interrotte dalla sera. Anche in questo caso l'arrivo del Fa7+ coincide con l'evocazione di un evento naturale, che l'uscita tronca di «calar» connota in senso pseudo-poetico, e dunque ironico-cinico (simulando cioè in una canzone d'autore moderna l'italiano artefatto e anacronistico delle canzonette primonovecentesche, oltre che di tutta la tradizione operistica). Dopo il verso 15, però, succede ancora qualcosa di inaspettato:

	<i>Do9</i>		
10	Sullo scandalo metallico	Sullo scandalo metallico	3a – 7a
11	di armi in uso e in disuso	di armi in uso e in disuso ;	3a – 6a
	<i>Do</i>		
12	a guidare la colonna	a guidare la colonna	3a – 7a
13	di dolore e di fumo	di dolore e di fumo	3a – 6a
	<i>Do</i> <i>Do9</i>		
14	che lascia le infinite battaglie	che lascia le infinite battaglie	6a – 9a
	<i>Fa7+</i>		
15	al calar della sera	al calar della sera ,	3a – 6a
	<i>Lam11</i>		
16	la maggioranza sta,	la maggioranza sta ,	4a – 6a
	<i>Sol Do</i>		
17	la maggioranza sta	la maggioranza sta	4a – 6a

Finalmente il Male degli uomini, la «maggioranza», è chiamato con il suo nome, e iterato in associazione al primo accordo minore del brano e a un predicato in apparenza sintatticamente indipendente, che alleggerisce il carico cognitivo imposto all'ascoltatore fino a questo punto: «stare», innanzitutto, nell'accezione locativa (la maggioranza «sta» alta, china, distante etc. «sugli elementi del disastro» come «sullo scandalo metallico»), ma

«stare» anche nel senso di «trovarsi qui», «(re)stare immobile», «permanere» e dunque «esistere». Annunciare questo dato di fatto a suo modo semplice ci pone davanti a equilibri diversi, a una drammaticità differente e diversamente espressa: non più l'angoscia generata dal caos delle tragedie apparentemente prive di ragioni e di colpevoli, ma l'indignazione verso un nemico spaventoso che però, essendo ora chiamato per nome, può a sua volta (seppure ancora solo potenzialmente) provare «paura» per chi lo sta smascherando, privandolo delle sue difese, sfidandolo.

Metricamente, anche questa strofa è dominata da *pattern* biaccentuali, ma le sillabe stavolta acquistano una funzione compositiva, non rendendo necessari interventi regolarizzanti della voce; dal v. 10 al v. 14, gli attacchi di terza (o anapestici) contribuiscono ad accelerare la pronuncia, stratagemma che si radicalizza al v. 14 (non a caso dedicato alle infinite battaglie) mediante un raddoppiamento ritmico matematicamente coerente con il contesto (dato che l'aumento del numero sillabico comporta uno spostamento proporzionale degli ictus sulla sesta e la nona sede). Gli ultimi due segmenti, dovendo comunicare una verità data per indiscutibile, recuperano in parte, tramite gli accenti di quarta, l'assertività degli attacchi dei primi quattro versi. Anche sintassi e testo musicale alimentano non poco questa energia dichiarativa, corrispondendosi reciprocamente: la successione di Lam11-Sol-Do, infatti, circonda armonicamente la proposizione principale e, con essa, l'intero testo della canzone fino a questo punto. Tale alleanza, tuttavia, si interrompe bruscamente proprio in coincidenza del ritorno della tonica.

8. Essendo seguito da una breve pausa, l'ascoltatore interpreta il silenzio come se questo comportasse un punto fermo, ma in realtà il secondo «sta» è parte di una costruzione perifrastica e regge un gerundio che dà inizio a una nuova sezione, composta da due strofe completamente diverse dalle precedenti:

recitando un rosario
di ambizioni meschine,
di millenarie paure,
di inesauribili astuzie,
coltivando tranquilla
l'orribile varietà
delle proprie superbie,
25 la maggioranza sta

come una malattia,
come una sfortuna,
come un'anestesia,
come un'abitudine...

	<i>Fam7</i>		
18	recitando un rosario	recitando un rosario	3a – 6a
19	di ambizioni meschine,	di ambizioni meschine,	3a – 6a
	<i>Lam</i>		
20	di millenarie paure,	di millenarie paure,	4a – 7a
21	di inesauribili astuzie,	di inesauribili astuzie,	4a – 7a
	<i>Fam7</i>		
22	coltivando tranquilla	coltivando tranquilla	3a – 6a
	<i>Lab7</i>		
23	l'orribile varietà	l'orribile varietà	2a – 7a
	<i>Sol</i>		
24	delle proprie superbie,	delle proprie superbie,	3a – 6a
	<i>Dom Sib</i>		
25	la maggioranza sta	la maggioranza sta	4a – 6a
	<i>Dom Fa9 Dom Sib</i>		
26	come una malattia,	come una malattia,	6a
	<i>Dom Fa Dom Sib</i>		
27	come una sfortuna,	come una sfortuna,	5a
	<i>Dom Fa9 Dom Sib</i>		
28	come un'anestesia,	come un'anestesia,	6a
	<i>Do Fa Do9</i>		
29	come un'abitudine...	come un'abitudine...	5a – 7a

Il passaggio imprevisto al Fam7 è solo il primo degli arditi passaggi che caratterizzano questi versi; la sua funzione, al contrario di quanto accadeva per i Fa7+ su «facile vento» e «calar della sera», è denunciare le azioni compiute dalla maggioranza in un presente che è sia l'immediato *hic et nunc* del narratore e degli ascoltatori, sia un tempo eterno e rarefatto. Da qui, una memorabile serie di metafore in buona parte desunte dai libri di Mutis ma riviste e corrette, oltre che ricombinate, secondo le intenzioni espressive di De André.

Il v. 18 segnala, come è evidente, anche un importante punto di svolta tematico, dato che esso costituisce di fatto la prima incursione nell'ambito religioso, ricordandoci che stiamo ascoltando una preghiera. Ma dietro il «rosario» che viene «recitato» dalla maggioranza non si celano soltanto le ipocrisie delle fedi istituzionali; ancora una volta, una serie di specificazioni spiazzanti e provocatorie interviene, confermando lo stesso compromesso stilistico tra definito e indefinito, a svelarci le componenti di questa presunta collana benedetta: così le generiche «ambizioni», «paure» e «astuzie» specificate rispettivamente mediante la loro meschinità, la loro millenaria persistenza e la loro inesauribilità. Le interpretazioni possibili di questi nuovi elementi del disastro, dall'arrivismo politico alla xenofobia, possono essere numerose e tentare di disambiguarle non ha molto senso ai fini della nostra analisi; resta il fatto che nella *iunctura* «inesauribili astuzie» non pare banalizzante intravedere il «segreto» primario di ogni maggioranza: la capacità di

ingannare, di nascondersi, di proteggersi, di proliferare nel tempo e nello spazio facendo leva su bisogni, domande, problemi, fragilità universalmente considerate umane. (E quale astuzia, d'altra parte, può essere più inesauribile della invenzione di un Dio costruito a immagine e somiglianza dei potenti?).

Se la prima sezione era caratterizzata dalla monotonia e da meccanismi di posticipazione e accumulazione, la seconda si sviluppa intorno a figure di ripetizione volte a rappresentare la logica ricorsiva del Potere. Non è un caso che l'atto di «recitare» ceda il posto, proprio in coincidenza di un nuovo Fam7, a quello di «coltivare»: come a dire, all'occupazione umana per eccellenza, a suo modo ritualizzata e persino quasi «sacra» nel suo legame intrinseco e primario con la sopravvivenza; mestiere umile e concreto qui metaforicamente oltraggiato dal «cibo» astratto di cui si nutre la maggioranza. Ci stiamo avvicinando alla terza e ultima occorrenza del mantra iterato ai versi 16 e 17, meta finale anche di questa strofa, ma raggiunta percorrendo un differente sentiero poetico-musicale. Invece che con una progressione di Lam11-Sol-Do, la chiusura è ora resa possibile da una raffinata sequenza, in sé molto fossatiana, di Lab7-Sol-Dom. Gli stessi accordi, in altre parole, sono declinati in modo quasi speculare nella successione tra maggiori e minori; scopo di questa scelta è sostenere le parole decisive che, mediante un aumento di *gravitas* e una metafora alimentare di grande impatto lirico, coronano lo smascheramento: la maggioranza divora avidamente se stessa con una scandalosa tranquillità garantita proprio da questo circolo vizioso, seminando e raccogliendo le proprie superbie e la propria arroganza.

Le sorprese, a ben vedere, non sono finite. Ancora una volta, e anzi in modo più eclatante, emerge l'ambivalenza del predicato associato all'istanza nemica, che introduce una ulteriore e inaspettata quartina composta di taglienti similitudini. Questo nuovo «sta» può essere riferito sia a quanto precede (i due gerundi già concordati con lo «sta» del v. 17, o al limite solo il secondo) sia a quanto segue; nel secondo caso, il verbo non può che essere inteso letteralmente nell'accezione di «restare, permanere, esistere» che prima era deducibile soltanto per via indiretta. L'ultima volta che sentiamo il termine «maggioranza», quindi, da una parte abbiamo l'impressione di coglierla in flagrante, mentre sta compiendo indisturbata i suoi reati contro l'umanità (anche nel senso che la sua posticipazione è meno radicale, dovendo coprire una distanza sintattica inferiore); dall'altra, siamo chiamati a percepire con maggiore evidenza la sua sostanza ontologica: la maggioranza non si muove di un millimetro, è radicata in noi come: un morbo cronico; una sventura connaturata al nostro destino; una «anestesia» che ci costringe a non reagire; una «abitudine» all'ingiustizia e alla prevaricazione che ci rende inconsapevolmente complici degli stessi mali.

È significativo che la forza dichiarativa delle similitudini sia affidata a un giro armonico ripetuto in modo quasi ossessivo e suonato in controtempo, finendo per aumentare

la velocità di esecuzione e imporre l'intonazione di un solo accento forte per verso.⁴³ Questi ictus singoli sono sapientemente distribuiti in posizioni di sesta e di quinta che si richiamano a vicenda per sottolineare la complementarità delle parole in oggetto e creare così ulteriori accostamenti interni, evidenti in termini di contiguità sia sonora (le seste sulle rimanti «malattia» e «anestesia»; le quinte sulle allitteranti in dentale e nasale «sfortuna» e «abitudine») sia semantica (la prima e la terza voce accomunate dal campo semantico della salute/medicina, la seconda e la quarta dalla continuità della sfortuna). Nel caso di «abitudine», inoltre, l'uscita sdrucchiola consente di percepire anche un accento secondario sull'ultima sillaba, la cui dizione prolungata restituisce l'impressione che la lista sia potenzialmente infinita e venga interrotta da puntini di sospensione. Simili accorgimenti non solo amplificano l'intensità delle comparazioni ma agiscono implicitamente anche da «inquadrature» diverse dello stesso inquietante volto. Nel segno di questo poli-prospettivismo si conclude la prima metà della canzone: un brano che solo da questo punto in poi, e come vedremo non senza problemi, potremo definire «preghiera». 9. L'inquieto volo del narratore si è interrotto, e il suo sguardo, prima concentrato sulla statica ripetitività della maggioranza, si sposta ora sulle minoranze che popolano la Terra. L'entrata in scena di queste ultime non avviene però drammatizzando la loro condizione di vittime, ma indugiando sulla loro eroica e tragica sopportazione:

35 Per chi viaggia in direzione
ostinata e contraria,
col suo marchio speciale
di speciale disperazione,
e tra il vomito dei respinti
muove gli ultimi passi
per consegnare alla morte
una goccia di splendore,
di umanità, di verità.

Si tratta della strofa più struggente e memorabile dell'intera canzone, spesso citata come sorta di «*summa nella summa*» della poetica deandreiana nel suo complesso; tale uso, tuttavia, rischia di mettere in secondo piano la funzione programmatica assunta da questi versi sia rispetto agli scenari di *Smisurata preghiera* sia rispetto agli ipotesti mutisiani. Ritorneremo più avanti sulla coesistenza di «disperanza» e «disperazione»; qui occorre notare, intanto, che il compito primario della strofa è esplicitare, attraverso la presentazione di coloro che poi saranno definiti «servi disobbedienti», i moventi creativi del brano; in tale accezione, il costrutto introdotto da «per» si pone a metà strada tra un

⁴³ De André, insomma, oppone questa ripetitività positiva a tutti i «rosari» delle maggioranze, componendo in tal senso una preghiera in cui il potere delle ripetizioni è destinato a un fine etico. Rimando al paragrafo che, in questo saggio, verrà dedicato al testo di Canetti intitolato *Del pregare*, che si apre proprio con la constatazione che «il pregare» sia «la forma più efficace e pericolosa di ripetizione».

complemento di sostituzione (il narratore canta «in nome di») e un complemento di causa (il narratore canta «per amore di»). Questa voce, quindi, assume in sé una totalità di voci che non possono parlare, e il suo obiettivo, qui ancora implicito, è presentare queste figure a un Dio che finora non sembra essersi accorto di loro.⁴⁴

A ben vedere, anche in questo caso possiamo riscontrare una ambivalenza sintattica non dissimile da quelle occorse in precedenza. La stessa preposizione «per» potrebbe infatti essere interpretata come un complemento di limitazione concordato con la serie delle quattro similitudini, parafrasando così: «la maggioranza permane come una malattia, come una sfortuna, come un'anestesia, come un'abitudine *a danno di* tutti coloro che viaggiano in direzione ostinata e contraria etc». Non si tratta soltanto di una suggestione, ma di una ipotesi accreditata da una evidenza testuale: nel *booklet* allegato ad *Anime salve* come nella trascrizione con accordi posta a conclusione del pentagramma ufficiale, non è presente il punto fermo dopo «abitudine» e la preposizione è scritta con dizione minuscola;⁴⁵ nell'edizione mondadoriana del solo testo verbale, altrettanto ufficiale, la punteggiatura segnala al contrario una separazione radicale delle due parti. Simili ambiguità filologiche non occorrono di rado nel mondo delle canzoni moderne, che vengono composte innanzitutto in funzione della loro resa performativa. A proposito di questo caso specifico, potremmo dire che l'oralità resta in buona parte irriducibile alla scrittura, poiché qualunque editore di *Smisurata preghiera* sarebbe costretto a operare una scelta forte in una direzione o nell'altra, causando una perdita di senso inevitabile. Il contesto, infatti, ci autorizza a non escludere a priori che entrambe le opzioni siano valide, e cioè che, proprio come il v. 17, anche il v. 30 sia stato consapevolmente ideato sia per rappresentare un *trait d'union* tra la prima e la seconda metà della canzone, sia per segnalare uno stacco netto rispetto a quanto è stato già cantato.

Musica e voce, comunque, sono schierate maggiormente dalla parte dello stacco. L'intonazione della nuova strofa è agguerrita, esclamativa, e l'improvviso passaggio dalla tonalità di Do a quella di Re costringe l'ascoltatore a lasciarsi travolgere da una forte e inaspettata scarica emotiva. Diversamente dalla maggioranza «alta», «china» e «distante», i servi disobbedienti si trascinano «tra il vomito dei respinti», e la prima impressione, appunto, è che il narratore intenda «rialzare la testa» al posto loro. Tutti i discorsi precedenti vengono interrotti e il brano sembra ricominciare da zero per mettere al centro dell'attenzione valori speculari a quelli prima dominanti:

⁴⁴ In tale prospettiva è utile constatare che la servitù che Maqroll si autoattribuisce in terza persona è innanzitutto servitù offerta all'autorità divina, e solo indirettamente manifesta anche in termini di obbedienza alle leggi umane. Nel contesto di *Smisurata preghiera*, invece, il concetto di «servo», essendo declinato in senso collettivo, è maggiormente ambiguo: i perdenti sono servi di Dio *perché* sono innanzitutto servi delle maggioranze.

⁴⁵ L'effetto di indistinta continuità si percepisce maggiormente nella trascrizione con accordi, poiché in essa manca il rigo bianco tra le due strofe.

	<i>Re</i>		
30	Per chi viaggia in direzione	Per chi viaggia in dire zione	3a – 7a
31	ostinata e contraria,	ostinata e contraria,	3a – 6a
	<i>Re9</i>		
32	col suo marchio speciale	col suo marchio speciale	3a – 6a
33	di speciale disperazione,	di speciale disperazione,	3a – 8a
	<i>Re</i>		
34	e tra il vomito dei respinti	e tra il vomito dei respinti	3a – 8a
35	muove gli ultimi passi	muove gli ultimi passi	3a – 6a
	<i>Re9</i>		
36	per consegnare alla morte	per consegnare alla morte	4a – 7a
	<i>Sol7+</i>		
37	una goccia di splendore,	una goccia di splendore,	3a – 7a
	<i>Sim La Re</i>		
38	di umanità, di verità.	di umanità, di verità .	4a – 6a – 8a

La struttura armonica è identica a quella della seconda strofa, ma con fini espressivi opposti. Da un punto di vista metrico, gli interventi regolarizzanti della voce investono soprattutto i secondi emistichi, di lunghezza variabile, mentre la serie di attacchi anapestici contribuisce ad alimentare l'incidenza delle parole. Uniche eccezioni alla regola sono al v. 36 e al v. 38, che radicalizzano la tensione attraverso due parallele posizioni di quarta. L'accordo di settima aumentata, che in precedenza serviva a offrire una consolazione illusoria, qui sprigiona un potere liberatorio effettivo: la «goccia di splendore, | di umanità, di verità» identifica cioè un riscatto utopico che non presuppone alcuna astratta promessa di eternità.

A qualunque idea convenzionale di Paradiso, il narratore preferisce desiderare per i «servi disobbedienti» il compimento di una rivendicazione identitaria negata nel corso della vita e che, pur giungendo in punto di morte, appartiene ancora alle cose del mondo. E infatti la triade conclusiva, prima deputata allo smascheramento, è ora impiegata per decretare una verità invece positiva; rilevante, in tal senso, che la voce indugi proprio sulla parola «verità», rallentandone la pronuncia fino al punto di generare un accento secondario sulla sua prima sillaba.

10. Alla strofa più celebre del brano segue quella più criptica:

40 Per chi ad Aqaba curò la lebbra
 con uno scettro posticcio
 e seminò il suo passaggio
 di gelosie devastatrici e di figli
 con improbabili nomi

45 di cantanti di tango,
in un vasto programma
di eternità.

Una fitta selva di frammenti mutisiani, ricombinati fino allo straniamento del loro significato originario, interviene a complicare le cose.⁴⁶ In questo punto di *Smisurata preghiera*, come spesso accade nella poesia moderna e così pure nella canzone d'autore, il potere evocativo di certe immagini può richiedere a chi legge o ascolta una comprensione più emotiva che razionale; una ricezione passiva, però, solo in termini di parafrasi letterale, che ci invita a «sapere senza conoscere» il senso profondo di quanto è scritto o intonato. Si è visto che quando le manipolazioni deandriane arricchiscono un quadro (anche complesso) seguendo una logica compositiva deducibile dal contesto, esse non sono mai impossibili da decifrare: parole e musica ci lasciano uno spiraglio da cui possiamo intuire la natura e le intenzioni di ciò che stiamo ascoltando. In casi come questo, invece, le rifunzionalizzazioni sono troppo radicali per poter essere svelate nella loro interezza, e ci viene chiesto di interpretare accettando di navigare in acque oscure.

Ora, chi scrive ha sempre avuto l'impressione che il fine espressivo di questi versi sia riprendere le fila del discorso iniziato e interrotto ai versi 18-24, e che in entrambi i luoghi l'intenzione principale dell'autore sia riflettere sulle ipocrisie connesse alla fede. Come il «rosario [...] di inesauribili astuzie» non era unicamente riferibile alla ritualità religiosa propriamente detta, allo stesso modo le facoltà taumaturgiche del guaritore qui evocato ai vv. 39-40 sono già messe in discussione fin dalla loro presentazione; e non

⁴⁶ L'immagine evocata ai versi 39-40 deriva dal paragrafo 8 del poemetto *Caravanserraglio*, presente anche nella *Summa* e così tradotto in italiano: «Ad Akaba lasciò l'impronta della sua mano sui muri degli abbeveratoi. [...] Ad Abdijan curò la lebbra toccando i malati con uno scettro posticcio e recitando in tagal una pagina del registro delle dogane. [...]» (ÁLVARO MUTIS, *Summa di Maqroll il Gabbiero*, cit., p. 201). Il passo è costruito emulando la struttura anaforica di un «registro»: ogni proposizione inizia con il nome di una città in cui un anonimo guaritore ha svolto determinate azioni (dato che si usa sempre la terza persona, non è chiaro se il soggetto implicito sia Maqroll). Nel contesto di *Smisurata preghiera*, il toponimo «Aqaba» (unica città portuale della Giordania) è preferito a «Abdijan» (traduzione scorretta di «Abidjan», città della Costa d'Avorio) per ragioni metriche, e forse intende rimandare genericamente a una remota località arabo-mediterranea. I versi 41-44 derivano invece dalla lettura del romanzo *Amirbar*, in cui è così descritto un gruppo di camionisti che attraversano la Cordigliera delle Ande: «Andavano seminando il ricordo del loro passaggio in forma di passioni sfrenate, tragedie di gelosie devastatrici e figli con improbabili nomi di cantanti di tango» (ID., *Amirbar*, cit., p. 48). I versi 45-46, infine, richiamano un verso della *Moirologhia*, un lamento funebre incluso nella *Summa*: «Le tue ferme credenze, i tuoi vasti programmi» (ID., *Summa di Maqroll il Gabbiero*, cit., p. 133). De André sceglie di accorpare questi tre frammenti mutisiani (tra loro indipendenti) per raccontare le vicende di un non meglio precisato «servo disobbediente». La prospettiva del narratore è sia sincronica sia diacronica, come giustamente lascia intendere Gaggetta nel suo commento, a cui rimando per una trattazione più dettagliata: «Il carattere estemporaneo di queste "imprese" confligge, in apparenza, con un progetto che oltrepassa la vita di un uomo, guardando verso l'eternità» (JAN GAGGETTA, «Anime salve» di Fabrizio De André, cit., pp. 311-312; corsivo originale).

solo perché il suo «scettro» è «posticcio», ma anche perché la sua presunta integrità morale è implicitamente resa inattendibile dalla sua lussuria e dalla sua erranza.

La vocazione spirituale di questa figura è dunque nient'altro che un inganno, ma un inganno tipologicamente differente da quelli denunciati in precedenza: da una parte, la religiosità istituzionalizzata secondo i dettami delle maggioranze; dall'altra, la religiosità antidogmatica, superstiziosa, corrotta dalle passioni individuali di un «servo disobbediente». O meglio, per estensione: di generazioni di servi tradizionalmente ribelli alla legge divina, «in un vasto programma | di eternità» che sembra averli già condannati in partenza a una esistenza precaria, peccaminosa e blasfema.

In termini strutturali, questa strofa è introdotta dalla stessa preposizione che dava inizio alla precedente, lasciandoci intendere che le figure descritte in entrambi i gruppi di versi condividono la stessa condizione. Anche gli equilibri poetico-musicali non sono cambiati nella sostanza, per quanto il rapporto tra metrica verbale e metrica musicale diventi qui più articolato e imponga alla voce di escogitare nuovi compromessi:

<i>Re9</i>			
39	Per chi ad Aqaba curò la lebbra	Per chi ad Aqaba curò la lebbra	3a – 9a
40	con uno scettro posticcio	con uno scettro post iccio	4a – 7a
<i>Re</i>			
41	e seminò il suo passaggio	e seminò il suo pass aggio	4a – 7a
<i>Re9</i>			
42	di gelosie devastatrici e di figli	di gelos ie devastat rici e di figli	4a – 8a – 11a
43	con improbabili nomi	con impro babili nomi	4a – 7a
<i>Sol7+</i>			
44	di cantanti di tango,	di cant anti di tango ,	3a – 6a
<i>Sim</i>			
45	in un vasto programma	in un vasto pro gramma	3a – 6a
<i>La Re</i>			
46	di eternità.	di et ernità .	2a – 4a

Gli attacchi di quarta aumentano ulteriormente la tensione emotiva, fino al punto che al v. 42 le sillabe accumulate sono troppe, e gli ictus diventano tre dando origine al segmento più lungo dell'intera canzone. Il v. 46, per contrasto, è quello sillabicamente più breve, e la sua funzione è isolare l'intonazione di «eternità», facendo ricadere su questo termine l'ultimo cambio di accordo e, come già per «verità», una doppia (e innaturale) accentazione. Si percepisce insomma un parallelismo a distanza tra parole tronche il cui significato astratto è implicitamente posto in contrapposizione: da un lato, ciò che è umano e dichiara a posteriori la propria «verità» al momento della fine; dall'altro, ciò che è eterno e in qualche modo giunge falso, prescritto, stabilito a priori.

Ma stabilito da chi? Dal Dio di tutti o dal Dio delle maggioranze? Non è chiaro. Sembra quasi che De André non stia parlando della Provvidenza come concetto religioso,

ma come concetto politico. La predestinazione è anche qui una maschera retorica a uso e consumo dei potenti, non distante in ciò dal «facile vento» del v. 8: chi canta, in altre parole, non può credere che il «programma» di «eternità» sia opera del guaritore; al contrario, esso è imposto a lui e alla sua discendenza perché il destino di queste figure sia fin dalla loro nascita contrassegnato dallo stigma dell'anormalità.

È forse anche per questa ragione che il narratore presenta i personaggi di questa strofa senza giudicarli (né in senso positivo né in senso negativo): egli si limita piuttosto a ricostruire le loro insolite sventure all'interno di un resoconto allusivo che, invece di trasformarli in martiri, intende trasmetterne la memoria identitaria. Non è da trascurare, in tal senso, il parallelismo a distanza tra i verbi «coltivando» e «seminò», entrambi riferiti a strategie di sopravvivenza mirate ad assicurare un «raccolto» astratto: ma in un caso si coltiva la superbia, e nell'altro travolgenti passioni amorose.

11. Dio stesso è poi finalmente chiamato in causa, dando inizio alla sezione conclusiva:

Ricorda, Signore,
questi servi disobbedienti
alle leggi del branco;
50 non dimenticare il loro volto;
ché, dopo tanto sbandare,
è appena giusto
che la fortuna li aiuti

come una svista,
55 come un'anomalia,
come una distrazione,
come un dovere.

	<i>Solm7</i>		
47	Ricorda, Signore,	Ricorda, Signore,	2a – 5a
48	questi servi disobbedienti	questi servi disobbedienti	3a – 8a
	<i>Sim</i>		
49	alle leggi del branco;	alle leggi del branco ;	3a – 6a
	<i>Solm7</i>		
50	non dimenticare il loro volto;	non dimenticare il loro volto ;	5a – 9a
	<i>Sib7</i>		
51	ché, dopo tanto sbandare,	ché, dopo tanto sbandare,	4a – 7a
	<i>La7</i>		
52	è appena giusto	è appena giusto	4a
	<i>Rem Do9</i>		
53	che la fortuna li aiuti	che la fortuna li aiuti	4a – 7a
	<i>Rem Sol9 Rem Do9</i>		
54	come una svista	come una svista	4a

	<i>Rem</i>	<i>Sol9 Rem Do9</i>		
55	come un'anomalia		come un'anomalia	6a
	<i>Rem</i>	<i>Sol9 Rem Do9</i>		
56	come una distrazione		come una distrazione	6a
	<i>Rem</i>	<i>Sol Mim7 Re9</i>		
57	come un dovere.		come un dovere.	4a

Al contrario dei versi precedenti, la doppia strofa finale non pone alcun concreto problema interpretativo, almeno per ciò che riguarda la comprensione letterale.⁴⁷ Non c'è dubbio che, in prima istanza, l'ascoltatore senta ora la preghiera vera e propria, «smisurata» sia nel senso che vorrebbe inglobare in se stessa tutte le minoranze della Storia, sia nel senso che, per esse, il narratore non chiede a Dio alcuna salvezza eterna, ma appunto un riscatto culturale, una protezione della memoria. Proprio nell'ambito di questo discorso, bisogna rilevare alcune essenziali e delicate ambiguità non subito evidenti, se non proprio consapevolmente «sommese» nel dettato dell'invocazione.

A veicolarle, due parole-tema a dir poco decisive: «fortuna», che al v. 53 chiude la strofa in coincidenza della fine del giro armonico, e «dovere», che al v. 57 compare come parola ultima dell'intero brano. Questi due termini sono fruttuosamente incoerenti con il contesto di cui sono parte. Il primo comporta infatti una implicita negazione del concetto di necessità provvidenziale, sostituito dall'idea classica di fortuna come «caso», «sorte»: una *vox media*, insomma, che il contesto ci autorizza a intendere come «buona», ma che la letteralità del testo evoca tramite il suo semplice significante. Quasi che la sua occorrenza entri in competizione con l'autorità del Signore, e che dunque il narratore si rivolga a Dio invitandolo, in un certo senso, a manifestare il potere di sconfessare l'immagine che le maggioranze gli hanno da sempre attribuito.

A questo punto, la contraddizione è legittimata dalla nuova serie di similitudini, che eredita dalla precedente una analoga funzione epistemologica, dovendo «inquadrare» da più prospettive il medesimo oggetto: non più la maggioranza in quanto tale, ma la richiesta stessa indirizzata alla divinità; o meglio: la modalità esistenziale con cui questa richiesta dovrebbe essere esaudita, spezzando la catena dei destini già scritti.

Dietro i primi tre «come» si cela un *come se*. Dio dovrebbe esaurire la preghiera *come se* esaudirla comportasse: una «svista» nel «vasto programma | di eternità»; una «anomalia» negli «ingranaggi» che mantengono intatto lo *statu quo*; una «distrazione» nella gestione di quest'ultimo. Tutti errori apparenti, che Dio è invitato a commettere fingendo che siano involontarie eccezioni. Il quarto «come» giunge inatteso, e nasconde

⁴⁷ L'unica ambiguità sintattica, di per sé non problematica, riguarda il «che» del verso 51. Dato che, solo due versi dopo, la presenza di «li» rimanderà inequivocabilmente ai «servi disobbedienti», l'ascoltatore intuisce che il primo «che» non è concordato con «volto», ma introduce una subordinata causale riferita a entrambe le coordinate precedenti («Ricorda, Signore, questi servi disobbedienti [e] non dimenticare il loro volto, *dal momento che*, dopo tanto sbandare, etc.»). La trascrizione qui proposta presenta una punteggiatura coerente con questa interpretazione.

invece un *come è* («come se esaudire questa richiesta fosse un dovere, cosa è in effetti è»), contraddicendo le aspettative poste dagli accostamenti precedenti.

Già a partire dal tutt'altro che limitativo «appena», il narratore finge di adoperare la stessa retorica usata dalle maggioranze per poi confutare il sistema di ingiustizie in essa implicato. In questo aspetto, la preghiera di De André diventa smisurata nel senso di uno sbilanciamento stilistico: nel momento, cioè, in cui l'imprecazione finisce per «sconfinare» oltre la prima sezione, contaminando il lirismo e l'apparente umiltà dell'invocazione. Chi prega non sta realmente pregando, o almeno non in modo convenzionale, e prima di tacere si toglie la sua stessa maschera retorica, scegliendo di farci intravedere – avrebbe detto Mario Lavagetto – la «cicatrice» della sua menzogna.⁴⁸ Giunto alla fine del suo discorso, il narratore è tornato impassibile, se non proprio minaccioso: la sua «entità parentale», se vuole continuare a esistere, dovrà mantenere le sue promesse, meritandosi con i fatti il ruolo che gli esseri umani le hanno da sempre riconosciuto.

12. «A Dio o comunque si chiami», recita uno dei primi versi composti da De André durante la composizione della sua ultima canzone;⁴⁹ e questo frammento, riunendo in così poche parole tanto il polo dell'invocazione quanto il polo dell'imprecazione, pare avvicinarci più di altri al significato profondo di *Smisurata preghiera*, al suo intricato sistema di specularità e ambivalenze, di attacchi espliciti e reticenze. Ciò è confermato, come dicevamo all'inizio, anche sul piano macro-strutturale. Dopo la conclusione della canzone vera e propria (quasi 3 minuti esatti), segue un imponente assolo di *mancoseddas* che, prima di interrompersi intorno al minuto 4:45, ci fa risentire per 6 volte lo stesso *riff* (manifestando, in tutta la sua incisività, quel «grido di guerra» udito quasi da lontano nei primissimi secondi che precedono l'*incipit*). A questo punto, tutto sembra destinato a dissolversi, a spegnersi gradualmente, ma non è così.

L'ultima sorpresa offerta all'ascoltatore è una lunga coda strumentale suonata in tonalità di Fa che, con i suoi 2 minuti e mezzo, arriva a coprire circa un terzo della durata complessiva del brano. In un primo momento, non ci rendiamo conto di cosa sta succedendo. Come stremate dal loro stesso canto, le *mancoseddas* si spengono, ma il silenzio che dovrebbe sopraggiungere non riesce a imporsi: pochi istanti prima, insinuandosi in modo quasi impercettibile, un tappeto di archi ha iniziato a trasportarci altrove, e soltanto adesso siamo tenuti a rendercene conto. Ci stiamo lasciando alle spalle gli orizzonti attraversati in precedenza: i naufragi, le torri, la colonna di fumo, e per estensione tutti gli scenari evocati in ogni canzone dell'album iniziano a sembrare dei ricordi lontani. Nel corso di questa lenta ma costante fuga dal mondo, comprendiamo via via che gli archi intendono «raccontarci» una storia diversa, percepibile ma indecifrabile perché

⁴⁸ Cfr. MARIO LAVAGETTO, *La cicatrice di Ulisse. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino 2002.

⁴⁹ Cit. JAN GAGGETTA, «Anime salve» di Fabrizio De André, cit., p. 331.

composta soltanto di suoni; e allora, timidamente, un organetto si inserisce nella narrazione sonora, e ci fa udire la sua presenza, dialogando con i violini.

Le due voci si intrecciano con dolcezza, senza dominare mai l'una sull'altra, e anzi cercando di appartenersi reciprocamente, di riflettersi; giunti al sesto minuto, gli archi approfittano di un momentaneo silenzio dell'organetto, per inaugurare, in solitaria, una progressione ascendente che aggiunge intensità senza eccedere. E l'esito di questo crescendo è, in coincidenza della sua nota più alta, dare inizio a un ulteriore pronunciamento della seconda voce, che trova ora il coraggio di disegnare una scala tutta sua:

The image shows a musical score for 'Smisurata preghiera'. It features two staves: the top staff is for 'Archi' (Arches) and the bottom staff is for 'Organetto' (Organ). The Organetto part is highlighted with a red box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chord symbols (Sib, Sib 7+, Fa, LaMi, Sib Do, Do7, Do7/9, Fa, Sib 7+ Fa 11, Do7, Solu7, Fa). The time signature is 5/4.

Spartito ufficiale di *Smisurata preghiera* (cfr. *studio version*: minuto 5:58 - 6:10)

Prima che il duetto si esaurisca, seguiranno altre evoluzioni non meno delicate, ma è questo il momento decisivo in cui le due voci riescono a comprendersi per la prima volta, a dipendere l'una dall'altra senza perdere il loro timbro distintivo.

La nobiltà «celeste» degli archi e la gentilezza «terrestre» dell'organetto: due linguaggi che possono imparare a conversare, e a rispettarci, soltanto quando riusciamo a intenderli simultaneamente; quando, in altre parole, riusciamo a «raccolgere» nelle nostre orecchie «il punto di vista di Dio», arrivando a esperire in termini di figuralità musicale quanto nella suggestiva chiusa di *Khorakhané* (*A forza di essere vento*) era stato dichiarato in forma poetica (vv. 33-38):

35 E se questo vuol dire rubare
questo filo di pane tra miseria e fortuna
allo specchio di questa kampina
ai miei occhi limpidi come un addio
lo può dire soltanto chi sa di raccogliere in bocca
il punto di vista di Dio.⁵⁰

⁵⁰ FABRIZIO DE ANDRÉ, *Tutte le canzoni*, cit., p. 306. *Khorakhané* è, come è noto, il brano di *Anime salve* dedicato alla storia, alla cultura e alle tradizioni del popolo Rom. Anche in questo finale il concetto di «fortuna» è evocato in contrapposizione a un dogma religioso, ed è utile ricordare che De

E che questo «punto di vista» sia destinato a restare in traducibile per ogni legge e lingua umana, è in fondo meno importante – vuole dirci De André – della possibilità che esso possa essere «sentito», sulla Terra e dalla Terra, lottando per un mondo più giusto:

L'ultima canzone di *Anime salve* si chiama *Smisurata preghiera* ed è una ~~preghiera~~ invocazione ad una entità parentale, qui definita 'Signore', un grande padre o una grande madre che si accorga e quasi risarcisca le minoranze dei tanti torti subiti, dal [sic] tanto sbandare a cui li ha costretti la vita, e soprattutto il [sic] disprezzo, l'intolleranza delle maggioranze. Anche in questo caso il termine maggioranza non va inteso ~~come semplice fenomeno~~ nel suo riduttivo significato politico, ma si rifà alla sua etimologia. Fino a tutto il Medioevo i *maiores* erano coloro che erano titolari di privilegi ed esercitavano l'autorità. Vedete come anche le parole sono nomadi e nel tempo e nello spazio cambiano il loro significato.⁵¹

13. Proprio sul rapporto tra *Khorakhané* e *Smisurata preghiera* conviene soffermarsi un poco, avvicinandoci alle conclusioni e sviluppando una intuizione di Francesco Ciabattoni. È molto probabile che il legame tra questi due brani non vada inteso soltanto nei

André aveva già firmato, in gioventù, svariate canzoni in cui, facendo leva sul concetto di Dio, era ribadito il dovere etico di non giudicare i diversi. La prima per ragioni cronologiche è *La città vecchia* (dal 45 giri *La città vecchia/Delitto di paese*, Karim, 1965), ambientata fin dall'*incipit* «Nei quartieri dove il sole del buon Dio non dà i suoi raggi, | [perché] ha già troppi impegni per scaldar la gente d'altri paraggi» e conclusa dal memorabile appello: «Se tu penserai e giudicherai da buon borghese | li condannerai a cinquemila anni più le spese. | Ma se capirai, se li cercherai fino in fondo | se non sono gigli, son pur sempre figli, vittime di questo mondo» (vv. 1-2; 30-34; ivi, p. 40). Segue *Preghiera in gennaio* (da *Volume I*, Bluebell, 1967), incentrata, come è noto, sul suicidio dell'amico Luigi Tenco (vv. 34-40: «Dio di misericordia | il tuo bel Paradiso | l'hai fatto soprattutto | per chi non ha sorriso | per quelli che han vissuto | con la coscienza pura; | l'Inferno esiste solo | per chi ne ha paura»; ivi, p. 56). Doveroso, infine, citare *Un giudice* (da *Non al denaro non all'amore né al cielo*, Produttori Associati, 1971), brano che racconta la storia di un nano diventato giudice per vendicarsi delle umiliazioni subite nel corso della vita; giunto in punto di morte, il protagonista dichiara cinicamente: «e di affidarli al boia | fu un piacere del tutto mio, | prima di genuflettermi | nell'ora dell'addio | non conoscendo affatto | la statura di Dio» (vv. 40-44; ivi, p. 138). Il giudice affida a Dio il compito di giudicare le sue azioni e le vittime del suo potere arbitrariamente inflitto; e la rima finale *addio : Dio* è appunto recuperata in *Khorakhané* – stavolta in chiave lirica, e non ironica – perché anche questo brano si concluda nel segno di una analoga apertura, rimandando alla divinità ciò che gli uomini non potranno mai sapere.

⁵¹ Trascrizione diplomatica (ma non integrale) degli appunti per la presentazione in concerto di *Smisurata preghiera*; per la scansione dell'autografo originale, cfr. FABRIZIO DE ANDRÉ, *Una goccia di splendore*, cit., p. 249. Si leggano anche queste dichiarazioni registrate dal vivo: «Noi di solito identifichiamo queste entità parentali, immaginate [...] potentissime come una divinità; le chiamiamo Dio, le chiamiamo Signore, la Madonna... [...] Le maggioranze hanno la cattiva abitudine di guardarsi alle spalle e di contarsi... dire "Siamo 600 milioni, un miliardo e 200 milioni" e, approfittando del fatto di essere così numerose, pensano di poter essere in grado, di avere il diritto, soprattutto, di vessare, di umiliare le minoranze. La preghiera, l'invocazione, si chiama "smisurata" proprio perché fuori misura e quindi probabilmente non sarà ascoltata da nessuno, ma noi ci proviamo lo stesso», <www.youtube.com/watch?v=TKA3b93KymI&ab_channel=ZeroArmi> (u.c. 28.06.2024).

termini di una affinità ideale e indiretta, ma anche nel senso di una continuità genetica. Per entrambe le opere, infatti, è possibile individuare un ipotesto comune nel breve ma significativo appunto di Elias Canetti intitolato *Del pregare* (da *La provincia dell'uomo*, 1973):

Il pregare come la forma più efficace e pericolosa di ripetizione. L'unica difesa verso di esso: che diventi meccanico, come con i sacerdoti o i mulini da preghiera. Non capisco come gli uomini possano proporsi di trovare la necessaria interiorità per ciascuna delle loro innumerevoli preghiere. *La forza di tutti gli uomini insieme* non sarebbe grande abbastanza per il chiacchiericcio di *uno solo* che abbia quel vizio.

L'infantilismo del pregare: si prega *per ciò che comunque si ottiene*, anziché per l'*irraggiungibile*. [...]

Chi lo facesse sul serio, dovrebbe prima *raccogliere* coraggio per molte settimane, *per una sola preghiera*. Possono prendere il loro Dio *nella bocca come pane*. Possono, quando vogliono, nominarlo, chiamarlo, proclamarlo. Masticano il suo nome, inghiottono il suo corpo. E dicono ancora che per loro non c'è nulla di più alto di Dio. Sospetto che molti di quelli che pregano cerchino di arraffare da Dio una quantità di cose che non vogliono cedere mai più, e questo prima che un altro le abbia arraffate al loro posto. Il buffo è che *tutti vogliono la stessa cosa*, cioè quel che serve ai bisogni più comuni della vita, e però poi pregano *tutti insieme*. Assomigliano anche a un mucchio di mendicanti che si buttano *tutti insieme*, sciame molesto e sfacciato, su un unico forestiero.

Quand'anche potessi credere, sarei ancora ben lungi dal poter pregare. Il pregare continuerebbe a sembrarmi il modo più sfacciato di *seccare* Dio, il *peccato* più nauseante di tutti, e dovrei intercalare ogni preghiera con lunghi periodi di espiazione.⁵²

I passi evidenziati in corsivo rimandano, per ragioni diverse, a entrambe le canzoni, ma mentre il richiamo al finale di *Khorakhané* è maggiormente palese nel riutilizzo di lezioni effettive («raccogliere», «Dio», «pane»), gli scenari di *Smisurata preghiera* sono anticipati soprattutto a livello concettuale. De André riconosce in Canetti la sua stessa intolleranza per «gli uomini insieme» (ossia, dal punto di vista del genovese, le maggioranze) che si riuniscono in preghiera per ragioni puramente egoistiche, ipocrite, materialiste. Pur considerandosi inadatto a pregare – infastidito dalle ritualità come dal conformismo delle richieste – Canetti sembra però, allo stesso tempo, subire una certa fascinazione per una preghiera-Altra, definita per contrasto demistificando le preghiere di massa: una pratica che può diventare «seria» quanto più si fa intima, sinceramente focalizzata sull'interiorità degli individui, sul loro bisogno di spiritualità e sulla ricerca dell'«irraggiungibile». De André fa un passo ulteriore, ripartendo da questa contrapposizione per sviluppare l'idea di «una sola preghiera» coraggiosamente pronunciata da «uno solo» e disposta, in opposizione alla «forza di tutti», a «seccare» Dio per ragioni stavolta non superficiali.

⁵² ELIAS CANETTI, *Del pregare*, in *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti (1942-1972)*, trad. italiana di Furio Jesi, Adelphi, Milano 2018, Kindle edition (ed. or. Hanser Verlag, München 1973). De André lesse e annotò la ristampa del 1993. I corsivi sono miei.

Col senno di poi, quindi, la lettura di *Del pregare* contribuisce a determinare la struttura del *concept*, dal momento che la dialettica tra le due visioni delineate da Canetti giunge a influenzare, per quanto rivisitata, i due brani di *Anime salve* più apertamente deputati a elaborarne i presupposti. Come scrive Ciabattoni a proposito della chiusa di *Khorakhané*:

Canetti, di formazione ebraica, critica il sacramento della comunione [...]. Nella frase di De André la critica è tuttavia ascritta al punto di vista dei Khorakhané, che sono musulmani, e se l'immagine della comunione quasi sparisce, diventando implicita nel pezzo di pane, la critica appare cionondimeno alquanto radicale nei confronti dell'immaginario della cultura dominante che troppo volentieri associa ai nomadi il sospetto del furto.⁵³

Le componenti figurali della frase di Canetti («Possono prendere il loro Dio nella bocca come pane») sono ricombinate non più per criticare il sacramento cristiano (oltre che, idealmente, ogni rito religioso), ma per demistificare un pregiudizio culturale diffuso (anche) presso la maggioranza dei cristiani. I versi corrispondenti della canzone («lo può dire soltanto chi sa di raccogliere in bocca | il punto di vista di Dio») valgono da sottile perifrasi per intendere all'incirca: «nessuno: nessuno può giudicare chi ruba per fame, e tantomeno i cristiani, ossia i credenti convinti di “mangiare” la sostanza del loro Dio, e invece incapaci, come ogni altro essere umano, di conoscere il (di “nutrirsi” del) suo effettivo punto di vista su cosa sia giusto e cosa no». Il sarcasmo del testo originale è così preservato in un nuovo contesto semantico e comunicativo, e giunge mitigato, in un certo senso, dal lirismo e dalla delicatezza del testo musicale.

Mi sembra significativo, a ulteriore sostegno di questa duplice influenza, che il lato B dell'LP di *Anime salve* sia introdotto non dalla *title-track* (che dà invece inizio al lato A) ma proprio da *Khorakhané*, per poi essere chiuso, come nel formato CD, da *Smisurata preghiera*: quasi a voler circoscrivere gli estremi opposti di un confronto con la divinità prima solo immaginato poeticamente e poi rappresentato in termini poetico-musicali.

14. Con *Anime salve* e in particolare con *Smisurata preghiera*, De André si ferma sulla soglia di una evoluzione di poetica che investe tanto la sua *Weltanschauung* propriamente detta – i valori e i moventi implicati nell'opera – quanto le modalità compositive, siano esse quelle pertinenti alla «regia»⁵⁴ – all'«orchestrazione» di fonti e talenti – o al suo personale rapporto con la scrittura. La «raccolta di frammenti altrui e lo studio di questi

⁵³ FRANCESCO CIABATTONI, *La citazione è sintomo d'amore*, cit., p. 73.

⁵⁴ Numerosi studi dedicati alla canzone d'autore si servono oggi del concetto di «regia». Tra questi, si veda almeno il famoso e sempre utile STEFANO LA VIA, «La canzone d'autore»: dal concetto alla serie di studi, in CLAUDIO COSÌ, FEDERICA IVALDI, *Fabrizio De André: cantastorie fra parole e musica*, cit., pp. 11-22.

frammenti, setacciati in diverse prove di montaggio, modificati di volta in volta nella distribuzione e, dunque, nel merito sostanziale»⁵⁵ definisce un metodo nuovo, differente da quello consueto (che prevedeva una stesura preparatoria in prosa) e per certi versi ancora tutto da esplorare. Le ragioni dell'etica e le ragioni dell'estetica vanno sempre di pari passo, e riescono a farsi ascoltare (nei loro presupposti come nei loro esiti) proprio quando giungono a riflettersi le une nelle altre.⁵⁶

Valgano in tal senso queste parole di Fossati, riferite all'ideazione dell'album:

[dopo *Creuza de mă*] si era aperta una strada nuova e coraggiosa, ma ora che tanti altri vi marciavano pensavo che *inventarsi un nuovo futuro* sarebbe stato, da parte sua [di De André], una bella prova di vivacità. [...] Hai presente *Smisurata preghiera*? Di tutto l'album è la più vicina, musicalmente, alle mie corde: ecco, io sarei stato ancora più radicale, avrei voluto che l'intero disco fosse in linea con quel brano.⁵⁷

La formulazione «inventarsi un nuovo futuro» è particolarmente congeniale a definire lo slancio utopico che pervade *Anime salve*; l'altra faccia della medaglia, insomma, di un discorso sulla memoria identitaria che non si rivolge mai soltanto al passato, alla nostalgia, ma è sempre ostinatamente proteso verso un avvenire ancora tutto da vivere e da

⁵⁵ MARIANNA MARRUCCI, *Il «mosaicista» De André*, cit., p. 112.

⁵⁶ È nel segno di questa tensione tra etica ed estetica che, verosimilmente, bisogna interpretare le non poche lezioni che, in uno dei primi autografi di *Smisurata preghiera* (AFDA IV/162 pp. D/69-72), associano la composizione poetico-musicale, o anche solo la creatività artistica in genere, al campo semantico della magia. A ricorrere è soprattutto il sintagma «magia senza virtù»: «RICORDA O SIGNORE | LA MAGIA SENZA VIRTÙ» (vv. 19-20, poi ripetuto come segmento unico al v. 46, e variato in «CON MAGIA SENZA VIRTÙ» a margine dei vv. 75-76); «UNA STORIA MESCHINA | SENZA VIRTÙ | LA SUA VITA “UNA MENZOGNA INTERMINABILE” | UNA MESCHINA VIGLIACCHERIA | SCAPPANDO (DA) UNA VITA SENZA MAGIA E SENZA VIRTÙ», «IN FUGA DA UNA VITA SENZA MAGIA E SENZA VIRTÙ» (vv. 81-88); per una trascrizione completa di queste bozze, rimando ancora a JAN GAGGETTA, «*Anime salve*» di Fabrizio De André, cit., pp. 332-334. Nella prima serie di lezioni i due termini «magia» e «virtù» sembrano riferiti a una sorta di Maqroll che si sente in colpa per avere condotto una esistenza troppo «obbediente», una vita «con magia», fedele cioè alla sua vocazione poetica, ma «senza virtù», troppo focalizzata su se stessa, autoreferenziale. Questo aspetto mi sembra emergere con particolare evidenza nella *variatio* annotata accanto ai versi 75-76, facenti parte della prima strofa in cui De André, contraddicendo l'originale mutisiano, aggiunge un «non» tra le lezioni «SERVO» e «HA OSSERVATO | PAZIENTEMENTE | LE LEGGI DEL BRANCO». La seconda serie di lezioni, che drammatizzano il concetto descrivendo una vita senza l'una e l'altra cosa, costituiscono forse un passo in avanti verso l'ideazione dei «servi disobbedienti» propriamente detti, tanto che ai versi subito successivi troviamo la terzina: «PER TUTTI QUELLI CHE STANNO NAVIGANDO | PER QUELLI CHE ORA ENTRANO IN PORTO | E NON SANNO QUEL (CIÒ) CHE LI ASPETTA» (vv. 89-91): un atteggiamento, cioè, speculare alla «disperanza» dell'eroe mutisiano. Per dovere di completezza, si rileggano anche i vv. 21-24 e 29-32 di *Prinçesa*, prima traccia di *Anime salve*, in cui il lessico della magia è accostato a due tipi di «manipolazioni-trasformazioni» stavolta solo fisiche, quelle garantite dalle cure ormonali e dalla chirurgia plastica: «Nella cucina della pensione | mescolo i sogni con gli ormoni | ad albeggiare sarà magia | saranno seni miracolosi. | [...] E allora il bisturi per seni e fianchi | una vertigine di anestesia | finché il mio corpo mi rassomigli | sul lungomare di Bahia». I corsivo sono miei.

⁵⁷ Le parole di Fossati sono riportate in CESARE ROMANA, *Smisurate preghiere*, cit., p. 165. Il corsivo è mio.

scrivere: «Mille anni al mondo, mille ancora» recita il primo verso della *title-track*; per poi continuare: «ore infinite come costellazioni e onde | spietate come gli occhi della memoria | altra memoria e non basta ancora | cose svanite, facce, e poi il futuro»; e infine: «ti saluto dai paesi di domani | che sono visioni di anime contadine | in volo per il mondo». Di questo volo, *Smisurata preghiera* offre un resoconto drammatico, dettagliato, e soprattutto duale: l'ampiezza degli orizzonti coperti dallo sguardo che scruta quanto avviene in basso, e la dispersione dello sguardo stesso verso un cielo non più descrivibile a parole. Ha scritto Marianna Marrucci:

Dalla «pazienza» dell'individuo singolo (Maqroll) si passa a una postura di lotta frontale, quella dei «servi disobbedienti» di cui il cantautore si fa portavoce: in De André i contrasti di colore sono ben più netti (il testo è tutto costruito sulla dialettica alto-basso, maggioranza-respinti). Le differenze tra il poeta moderno e il cantautore si collocano al discrimine fra voce individuale di chiaroveggenza intellettuale, da una parte, e voce rappresentante di un'identità collettiva, quella degli emarginati a nome dei quali si vuole cantare.⁵⁸

Il narratore non è Maqroll, ma è «un» Maqroll che si ribella alla visione esistenziale del suo antecedente letterario; come quest'ultimo, egli condivide con i potenti la possibilità di vantare una prospettiva d'insieme, sopraelevata, sul mondo e sulle cose; a differenza di quest'ultimo, è però del tutto disinteressato al proprio io. Non rinuncia a servirsi dei suoi strumenti figurati, ma ammette di padroneggiarli, rappresentando con essi la realtà solo a patto di interpretare il suo privilegio come una occasione di conoscenza: di ricerca della verità, di raccoglimento delle minoranze intorno a una causa comune. Nell'Italia degli anni Novanta, questa canzone propone insomma una visione dell'«Artista» che non potrebbe dirsi tale senza l'orgogliosa rivendicazione del proprio impegno. La voce che canta, potremmo dire, è quella di un artista militante degli anni Settanta che sceglie di non arrendersi, coerentemente con la percezione e l'esperienza dell'ultimo De André:

Cosa farò io? Me ne starò in disparte, perché un artista, che canti o scriva, deve mantenere un equilibrio di giudizio. *Guardando la realtà dalla cima di una montagna*. Scegliendosi così una solitudine volontaria, responsabile, per quanto è possibile, soltanto di se stessi. *Senza gregge. Né legge*.⁵⁹

La posizione sopraelevata e il concetto di «gregge» non possono non richiamare anche le atmosfere di *Smisurata preghiera*, declinate però in riferimento a un ideale artistico difeso da De André per tutta la vita. Segnalo inoltre che la rima *gregge : legge* richiama anche una quartina di *Recitativo* (*Due invocazioni e un atto d'accusa*, da *Tutti morimmo a*

⁵⁸ MARIANNA MARRUCCI, *Il «mosaicista» De André*, cit., p. 113.

⁵⁹ La citazione, proveniente da una intervista del 1997, è riportata in FABRIZIO DE ANDRÉ, *Una goccia di splendore*, cit., p. 251. Il corsivo è mio.

stento, Bluebell Records, 1968). L'inquietante *statu quo* lì evocato non si discosta troppo dagli scenari tratteggiati nel nostro brano (vv. 26-29):

Giudici eletti, uomini di legge
noi che danziam nei vostri sogni ancora
siamo l'umano desolato gregge
di chi morì con il nodo alla gola.⁶⁰

Con una differenza sostanziale: che nel 1968 il cantore dei vinti descriveva la loro disperazione attraverso la sua, come chiarito a più riprese dalla prima persona plurale; quasi trent'anni dopo, gli sconfitti della Storia non sono meno disperati di prima, ma il cantore ha imparato a osservare la loro tragedia umana da una prospettiva opposta. Prestando fede a una «disperanza», appunto, che lo colloca dalla parte dei «disperati», ma che in ultima analisi lo distingue anche da loro; e forse è anche per questo che in bozza De André corregge «declassando» l'originale lezione «disperanza» allo stato precedente, e in tal senso originario, di «disperazione»: muovendo gli ultimi passi tra «il vomito dei respinti», agli ultimi è negata qualsiasi forma di elevazione collettiva; per loro sembra quasi impossibile maturare una visione d'insieme che li aiuti a cambiare di segno il loro isolamento forzato. La solitudine «risolta» dell'artista, allora, è tanto più preziosa e necessaria:

Questo lavoro [l'album *Anime salve*] può sinteticamente definirsi come l'osservazione e la descrizione di svariate e diseguali solitudini. Quella di chi scrive, che volontariamente si apparta dal contesto sociale evitandone per quanto possibile i coinvolgimenti emotivi e gli aberranti schieramenti dettati da convenzioni e convenienze. *Un estraniamento necessario per tentare una testimonianza, il più possibile equilibrata, di molte altre solitudini*, non vissute soltanto in funzione di una originaria libera scelta o di una originaria diversità ma, proprio a causa di quella scelta e di quella diversità, imposte da un mondo circostante e maggioritario che rifiuta di riconoscersi in quegli universi spirituali [...] che appartengono alle infinite minoranze [...].⁶¹

Il narratore di *Smisurata preghiera* finisce per «smascherare» anche le vittime, cercando di destarle dalla millenaria «anestesia» prescritta dai loro carnefici. E in fondo anche questo «contro-incantesimo» (questa «magia piena di virtù») è a suo modo bivalente: inteso, da un lato, a raccogliere i perdenti nel girone comune dei «servi disobbedienti»; ma rivolto, dall'altro, a definire l'appartenenza a questo gruppo sulla base di peculiarità culturali e individuali, di un «marchio speciale» impresso da una «speciale disperazione». De André si serve della poetica di Mutis per reagire alla propria, per superarla e per

⁶⁰ FABRIZIO DE ANDRÉ, *Tutte le canzoni*, cit., p. 89.

⁶¹ Sono parole di De André, tratte dalla presentazione della cartella stampa offerta ai giornalisti in occasione della presentazione dell'album, e ora leggibili in WALTER PISTARINI, *Il libro del mondo*, cit., p. 276. Il corsivo è mio.

superarsi: «Ieri cantavo i vinti, oggi canto i futuri vincitori»;⁶² anime che troveranno la loro occasione di salvezza se saranno in grado di rivendicare la loro solitudine come una scelta e non più, o non solo, come una condanna: perché «l'emarginazione ti sottrae al potere e quindi al fango. Ti avvicina al punto di vista di Dio».⁶³

15. Rispetto alle due canzoni d'autore analizzate alla fine del secondo paragrafo, quanto detto finora invita ad attribuire a questo brano di De André una posizione «intermedia». Come nel caso di Vecchioni, De André esplicita il suo modello ma, allo stesso tempo, non si aspetta che i suoi lettori abbiano letto Mutis. Come nel caso di Fossati, anche De André sente l'esigenza di elevare il tasso di figuratività, talvolta fino a raggiungere esiti oscuri o comunque non subito evidenti in termini di comprensione letterale. A differenza di entrambi questi brani, tuttavia, non è mai la «poetica di partenza» a determinare l'orientamento stilistico dell'opera compiuta, ma sempre la «poetica di arrivo». Vecchioni e Fossati rivisitano i loro modelli mantenendo con questi ultimi un legame di diretta e consapevole dipendenza. L'ascoltatore di *Smisurata preghiera*, invece (complice anche il fatto che la saga di Maqroll non è così conosciuta in Italia), vuole sentire innanzitutto una canzone «di» De André, concepita ed eseguita per uno scopo autonomo dalle sue fonti, per quanto esse vengano fin dall'inizio riconosciute come tali.

16. Pochi anni dopo l'avventura di *Anime salve*, la morte prematura di De André porterà alla sua canonizzazione *mainstream*, dando inizio, nel bene e nel male, all'epoca del «deandreismo».⁶⁴ In modo simile a Pasolini, questo cantautore comincerà a essere molto più amato che compreso (e non che comprenderlo, beninteso, sia una operazione facile). Da sinistra come da destra, la figura di De André è oggi costantemente oggetto di spudorate appropriazioni politiche; e deandreiano è anche il primato sociologico connesso all'infinita sequela di iniziative pubbliche, ufficiali o meno, legate al suo nome: dagli omaggi e dalle intitolazioni ai numerosi eventi e progetti denominati a partire da un suo verso o da una sua immagine; dai *flashmob* organizzati nelle piazze di tutta Italia per festeggiare il suo compleanno (le cosiddette «cantate anarchiche») alla ormai sterminata bibliografia esistente sulla sua vita e sulla sua opera. Per non dire, poi, delle centinaia di studenti di

⁶² L'appunto è riportato in FABRIZIO DE ANDRÉ, *Sotto le ciglia chissà: i diari*, Mondadori, Milano 2016, Kindle edition.

⁶³ *Ibidem*. Similmente, Alessandro Sinopoli ha scritto: «gli spiriti solitari – per scelta, ma più spesso per decreto della società loro circostante – sono tutti quei personaggi che [...] hanno sempre popolato le sue canzoni; ma questi spiriti solitari, le 'vittime di questo mondo' sono adesso anche anime salve, cioè individui la cui solitudine è il fondamento di una condizione privilegiata» (ALESSANDRO SINOPOLI, *Fabrizio De André: "Anime salve"*, cit., p. 54). Giorgio Olmotti ha addirittura inteso *Smisurata preghiera* nei termini di una vera e propria «apologia della solitudine volontaria», una preghiera per chiedere a Dio «comprensione, e non come elemosina ma come atto dovuto» (GIORGIO OLMOTTI, *Fabrizio De André: una musica per i dannati*, Ricordi, Milano 2004, p. 101).

⁶⁴ Cfr. ALESSANDRO CARRERA, *Su De André e il deandreismo*, in ID., *Il ricatto del godimento. Contributo a un'antropologia italiana*, QuiEdit, Verona 2012, pp. 69-73.

Lettere che ogni anno dedicano alla sua opera tesi triennali o specialistiche, spesso nella nobile e ingenua convinzione che questa scelta basti a gettare un ponte tra piacere e dovere, tra la «cattiva strada» e l'università.⁶⁵

Comunque la si voglia vedere, è oggettivo che, dopo essere stato, specialmente agli esordi della sua carriera, un artista divisivo, De André abbia finito, almeno in Italia, per mettere d'accordo tutti o quasi tutti: e non sapremo mai fino a che punto egli avrebbe gradito un riconoscimento collettivo di tale portata. Come avrebbe reagito la sua poetica alle contraddizioni proprie del terzo millennio? Sotto quale segno l'uomo e l'autore avrebbero interpretato fenomeni come la (cosiddetta) *cancel culture*, la militanza ecologica, il populismo digitale? E cosa dire delle schiere di complottisti che da qualche anno intonano brani come *Nella mia ora di libertà*, considerandosi vittime perseguitate dalle masse di «servi obbedienti» alla ricerca scientifica? Dagli anni Novanta in poi, lo sviluppo tecnologico ha assunto proporzioni allora inimmaginabili, cambiando per sempre la storia dell'umanità. In questo quadro, l'utopia implicata in ogni «elogio della solitudine» cantato dalle *Anime salve* di De André acquista un significato più profondo e allo stesso tempo più sfuggente: come se, appunto, il caos della contemporaneità richiedesse ora di trascendere la dicotomia tra maggioranze e minoranze, tutt'altro che pacificata, per rimettere al centro l'individuo e la sua guerra, sempre più solitaria, contro le nuove «astuzie» dei potenti e i loro nuovi «programmi di eternità».

La nostra analisi non può chiarire questi punti e deve interrompersi qui, arrivando a constatare che l'autore di *Smisurata preghiera*, per quanto «risolto» nel suo rapporto con la solitudine, non può evitare di mantenere un rapporto fruttuosamente conflittuale con il sistema di forze che intende rappresentare e sovvertire. La sua ricerca della verità non supera, purtroppo, i confini poetici di un congedo sublime e paradossale, che ha potuto incidere sul futuro della canzone d'autore proprio nel momento in cui questa si accingeva a trasformarsi radicalmente. Anche per tali ragioni, il narratore di *Smisurata preghiera* ci conduce davanti a una soglia che l'ascoltatore è chiamato a raggiungere ma non ad attraversare: come una goccia di splendore non ancora «consegnata» e appena intravista un attimo prima di cadere.

BIBLIOGRAFIA

- ACCADEMIA DEGLI SCRAUSI, *Versi rock: la lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Rizzoli, Milano 1996.
- EZIO ALBERONE, *Frammenti di un canzoniere*, in ROMANO GIUFFRIDA, BRUNO BIGONI (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Rizzoli, Milano 2008 (ed. or. Euresis, Milano 1997), pp. 121-122.

⁶⁵ Ciò detto, non si vuole aprioristicamente contestare un simile uso, ma ribadire quanto gli studi di filologia d'autore originati dalle carte senesi ci stanno insegnando da anni: che le canzoni, e soprattutto certe canzoni d'autore, non sono affatto oggetti «semplici» e meritano di essere indagate perfezionando una metodologia il più possibile interdisciplinare.

- RICCARDO BERTONCELLI (a cura di), *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André. Nuova edizione ampliata*, Giunti, Firenze-Milano 2012 (ed. or. ivi, 2003).
- REMO BODEI, *Distanza di sicurezza. Introduzione all'edizione italiana*, in HANS BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, trad. italiana di Francesca Rigotti, il Mulino, Bologna 1985, pp. 7-23.
- MARIO BONANNO, *Storie di dischi andati: la canzone d'autore ai tempi del riflusso (1980-1989)*, Il foglio, Piombino 2020.
- GIANNI BORGNA, LUCA SERIANNI, *La lingua cantata: l'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Garamond, Roma 1994.
- ELIAS CANETTI, *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti (1942-1972) [1973]*, trad. italiana di Furio Jesi, Adelphi, Milano 2018, Kindle edition (ed. or. Hanser Verlag, München 1973).
- ALESSANDRO CARRERA, *Su De André e il deandreismo*, in ID., *Il ricatto del godimento. Contributo a un'antropologia italiana*, QuiEdit, Verona 2012, pp. 69-73.
- CENTRO STUDI FABRIZIO DE ANDRÉ, *Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea: cantautori saggisti poeti a confronto*, Chiarelettere, Milano 2009.
- MIGUEL DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia. Parte seconda*, trad. italiana di Letizia Falzone, Garzanti, Milano 1974.
- FRANCESCO CIABATTONI, *La citazione è sintomo d'amore: cantautori italiani e memoria letteraria*, Carocci, Roma 2016.
- CLAUDIO COSÌ, FEDERICA IVALDI, *Fabrizio De André: cantastorie fra parole e musica*, Carocci, Roma 2011.
- LORENZO COVERI (a cura di), *Parole in musica: lingua e poesia nella canzone d'autore italiana: saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, Interlinea, Novara 1996.
- FABRIZIO DE ANDRÉ, ALESSANDRO GENNARI, *Un destino ridicolo*, Einaudi, Torino 1996.
- FABRIZIO DE ANDRÉ, *De André*, Ricordi, Milano 1998.
- ID., *Tutte le canzoni*, Mondadori, Milano 2006.
- ID., *Una goccia di splendore: un'autobiografia per parole e immagini*, a cura di Guido Harari, Rizzoli, Milano 2008.
- ID., *Sotto le ciglia chissà: i diari*, Mondadori, Milano 2016, Kindle edition.
- ENRICO DE ANGELIS, FRANCO FABBRI, *Le cento e più canzoni di Fabrizio De André*, in ELENA VALDINI (a cura di), *Volammo davvero: un dialogo ininterrotto*, BUR, Milano 2007, pp. 318-338.
- FRANCO FABBRI, *Rock around the clock. Una breve storia della popular music*, Utet, Torino 2008.
- ID., *Non è musica leggera*, Jaca Book, Milano 2020.
- GIACOMO FALCONI, *Una goccia di splendore: le "Anime salve" di Fabrizio De André in lingua spagnola*, Tesi in Traduzione dall'Italiano in Spagnolo, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università di Bologna, anno accademico 2002-2003.
- UMBERTO FIORI, «La canzone è un testo cantato». *Parole e musica in De André*, in ROMANO GIUFFRIDA, BRUNO BIGONI (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Rizzoli, Milano 2008 (ed. or. Euresis, Milano 1997), pp. 145-154; poi in UMBERTO FIORI, *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Unicopli, Milano 2003, pp. 43-52.
- ID., *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Unicopli, Milano 2003.
- JAN GAGGETTA, «"Anime salve" di Fabrizio De André (1996): edizione e commento», Tesi di dottorato in Filologia e critica, XXIV ciclo, presentata alla Faculté des lettres et des sciences humaines dell'Università di Friburgo in co-tutela con l'Università di Siena; discussa nell'agosto 2023.

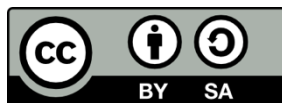
- ALESSANDRO GENNARI, *Fabrizio De André. Le mie note a margine*, «Panorama», 19 settembre 1996, pp. 152-154.
- PAOLO GIOVANNETTI, *Che cosa può insegnare la canzone alla poesia?*, in NICOLA MEROLA (a cura di), *La poesia italiana del secondo Novecento*, Atti del V convegno nazionale di studi MOD (Arcavacata di Rende 27-29 maggio 2004), Soveria Mannelli, Rubbettino 2006, pp. 85-104; poi in PAOLO GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizione e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008, pp. 185-203.
- ROMANO GIUFFRIDA, BRUNO BIGONI (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Rizzoli, Milano 2008 (ed. or. Euresis, Milano 1997).
- PAOLO JACHIA, *Roberto Vecchioni, da San Siro all'Infinito: cinquant'anni di album e canzoni*, Ancora, Milano 2019.
- STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma 2006.
- ID., *“La canzone d'autore”: dal concetto alla serie di studi*, in CLAUDIO COSÌ, FEDERICA IVALDI, *Fabrizio De André: cantastorie fra parole e musica*, Carocci, Roma 2011, pp. 11-22.
- MARIO LAVAGETTO, *La cicatrice di Ulisse. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino 2002.
- MARIANNA MARRUCCI, *Il «mosaicista» De André. Sulla genesi e la composizione dei testi di un cantautore*, in CENTRO STUDI FABRIZIO DE ANDRÉ, *Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea: cantautori saggisti poeti a confronto*, Chiarelettere, Milano 2009, pp. 104-121.
- EAD., *Dalla carta alla voce. Fabrizio De André, la poetica del «saccheggio» e il caso di “Smisurata preghiera”*, «Per Leggere», 16, 2009, pp. 175-187.
- MARIO GEROLAMO MOSSA, *Libertà metriche novecentesche: per un confronto tra poesia contemporanea e canzone d'autore*, «Soglie», XVI, 2, agosto 2014, pp. 33-52.
- ID., *Bob Dylan & “Like a Rolling Stone”. Filologia, composizione, performance*, Mimesis, Milano 2021.
- ÁLVARO MUTIS, *La Nieve del Almirante*, Alianza Editorial, Madrid 1986; *La neve dell'ammiraglio*, trad. italiana di Fulvia Bardelli e Ernesto Franco, Einaudi, Torino 1990.
- ID., *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesia 1948-1988*, Fondo de Cultura Económica, Mexico 1990; *Summa di Maqroll il Gabbiera. Antologia poetica 1948-1988*, a cura di Fabio Rodríguez Amaya, Einaudi, Torino 1993.
- STEFANO NOBILE, *Mezzo secolo di canzoni italiane. Una prospettiva sociologica (1960-2010)*, Carocci, Roma 2012.
- ID., *Amirbar*, Norma, Siruela 1990; trad. italiana di Fulvia Bardelli, Einaudi, Torino 1994.
- GIORGIO OLMOTI, *Fabrizio De André: una musica per i dannati*, Ricordi, Milano 2004.
- WALTER PISTARINI, *Il libro del mondo. Fabrizio De André. Le storie dietro le canzoni*, Giunti, Firenze-Milano 2016 (ed. or. ivi, 2010).
- ANDREA PODESTÀ, *Fabrizio De André: Quattro mani per nove ballate*, «L'Espresso», 19 settembre 1996, pp. 110-113.
- CESARE ROMANA, *Smisurate preghiere. Sulla cattiva strada con Fabrizio De André*, Arcana, Roma 2007.
- MARCO SANTORO, *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, il Mulino, Bologna 2010.
- CLAUDIO SASSI, WALTER PISTARINI, *De André talk. Le interviste e la stampa d'epoca*, Coniglio, Roma 2008.
- ALESSANDRO SINOPOLI, *Fabrizio De André: “Anime salve”*, Auditorium, Milano 2006.

- PAOLO TALANCA, *Il canone dei cantautori italiani: la letteratura della canzone d'autore e le scuole dell'età*, Carabba, Lanciano 2017.
- ID., *Musica e parole. Breve storia della canzone d'autore in Italia*, Carocci, Roma 2024.
- CARLO TIRINANZI DE MEDICI (a cura di), *Gli attrezzi delle Muse: itinerari fra poesia e musica dalla modernità all'estremo contemporaneo*, Carocci, Roma 2024.
- JACOPO TOMATIS, *Il concetto di "canzone d'autore". Storia, critica, ideologia*, Tesi di laurea specialistica in Popular Music, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, relatore: Franco Fabbri, anno accademico 2010/2011.
- ID., *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano 2019, Kindle edition.
- STEFANO VALLAURI, LORENZO CARDILLI (a cura di), *L'arte orale: poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino 2020.
- LUIGI VIVA, *Vita di Fabrizio De André. Non per un dio ma nemmeno per gioco*, Feltrinelli, Milano 2004.
- LUCA ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, il Mulino, Bologna 2009.
- ID., *L'italiano della canzone*, Carocci, Roma 2018.

DISCOGRAFIA

- CLAUDIO BAGLIONI, *Oltre*, CBS, 1990.
- ID., *Io sono qui*, Columbia, 1995.
- ID., *Viaggiatore sulla coda del tempo*, Columbia, 1999.
- FRANCO BATTIATO, *Come un cammello in una grondaia*, EMI, 1991.
- LUCIO BATTISTI, *La sposa occidentale*, CBS, 1990.
- ID., *Cosa succederà alla ragazza*, Columbia, 1992.
- ID., *Hegel*, BMG, 1994.
- SAMUELE BERSANI, *C'hanno preso tutto*, Pressing, 1992.
- VINICIO CAPOSSELA, *All'una e trentacinque circa*, CGD East West, 1990.
- CLUB TENCO, *Roba di Amilcare*, Ala Bianca, 1999.
- CARMEN CONSOLI, *Due parole*, Cyclope Records, 1996.
- LUCIO DALLA, *Cambio*, Pressing, 1990.
- ID., *L'imboscata*, PolyGram, 1996.
- ID., *Henna*, BMG, 1993.
- FABRIZIO DE ANDRÉ, *Volume I*, Bluebell, 1967.
- ID., *La città vecchia/Delitto di paese*, Karim, 1965.
- ID., *Non al denaro non all'amore né al cielo*, Produttori Associati, 1971.
- ID., *Anime salve*, BMG, 1996.
- FRANCESCO DE GREGORI, *Canzoni d'amore*, CBS, 1992.
- CRISTINA DONÀ, *Tregua*, Mescal, 1997.
- NICCOLÒ FABI, *Il giardiniere*, Virgin, 1997.
- IVANO FOSSATI, *Discanto*, Epic, 1990.
- ID., *Lindbergh. Lettere da sopra la pioggia*, Epic, 1992.
- GIORGIO GABER, *Il teatro canzone*, Carosello, 1992.

- ID., *Io come persona*, GIOM, 1994.
MAX GAZZÈ, *Contro un'onda del mare*, Virgin, 1996.
GIANLUCA GRIGNANI, *Destinazione Paradiso*, PolyGram 1995.
FRANCESCO GUCCINI, *Quello che non...*, EMI, 1990.
ID., *D'amore di morte e di altre sciocchezze*, EMI, 1996.
ID., *Stagioni*, EMI, 2000.
JOVANOTTI, *Jovanotti for President*, Yo Productions, 1988.
LUCIANO LIGABUE, *Ligabue*, WEA, 1990.
MAX MANFREDI, *Le parole del gatto*, BMG, 1990.
DANIELE SILVESTRI, *Daniele Silvestri*, Ricordi, 1994.
RICCARDO SINIGALLIA, *Riccardo Sinigallia*, Sony BMG, 2003.
ROBERTO VECCHIONI, *Per amore mio*, EMI, 1991.
ID., *Blumun*, EMI, 1993.
ID., *Il cielo capovolto*, EMI, 1995.



Share alike 4.0 International License

PIANGERE UNA MADRE:
PER LEGGERE *PIÙ NON RICONCILIERÀ ABELE E CAINO* DI JOLANDA INSANA

Giacomo Morbiato

Università degli Studi di Verona

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0654-4450>

ABSTRACT IT

L'articolo si confronta con il poemetto di Jolanda Insana (1937-2016) *Più non riconcilierà Abele e Caino*, pubblicato come seconda sezione di *La tagliola del disamore* (2005), nel tentativo di misurare esattamente tanto i suoi aspetti paradigmatici quanto quelli che ne fanno un *unicum* nell'opera in versi della poetessa siciliana. Dopo alcune note su impaginazione e metrica, l'analisi verte sul pattern sintattico-retorico che guida il testo e sulle soglie d'entrata e d'uscita per giungere a un'interpretazione ancipite del poemetto, diviso tra negazione e accettazione della morte materna.

PAROLE CHIAVE

Jolanda Insana; La tagliola del disamore; Stilistica e metrica italiana; Poesia funebre; Ernesto De Martino.

TITLE

Mourning a mother: to read *Più non riconcilierà Abele e Caino* by Jolanda Insana

ABSTRACT ENG

The article focuses on Jolanda Insana's (1937-2016) poem *Più non riconcilierà Abele e Caino*, published as the second section of *La tagliola del disamore* (2005), in an attempt to measure exactly as much its paradigmatic aspects as those that make it unique in the Sicilian poet's verse work. After some notes on layout and metrics, the analysis focuses on the syntactic-rhetorical pattern that drives the text and on the thresholds of entry and exit leading to an ambiguous interpretation of the poem, which appears divided between denial and acceptance of maternal death.

KEYWORDS

Jolanda Insana; La tagliola del disamore; Italian Stylistics and Metrics; Funeral Poetry; Ernesto De Martino.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Giacomo Morbiato è attualmente docente a contratto presso l'Università di Verona. Si è occupato, privilegiando un taglio linguistico-stilistico, di prosa cinquecentesca (*«Forse più là dove meno appare»*. *Testualità, retorica, letteratura nei dialoghi italiani di Giordano Bruno*, 2021) e di poesia italiana del secondo Novecento e del Duemila (*Forma e narrazione nella "Camera da letto" di Attilio Bertolucci*, 2016; *Una sola digressione ininterrotta. Cosimo Ortista poeta e traduttore*, 2021, con Jacopo Galavotti).

Lei ora elegante, vistosa come le madri, si stacca dal
niente e ride. Qualcosa
dei venti, d'urgente, una fuga, un ritorno, mi lega
a lei che darei
tutto il corpo per quella risata.
(Cristina Annino, *Ottetto per madre*)

1. All'interno della ribollente, esplodente produzione poetica della siciliana Jolanda Insana (1937-2016) più di un interprete ha riconosciuto l'eccezionalità tematica e tonale e l'altezza del poemetto *Più non riconcilierà Abele e Caino*. Esso coincide con la seconda delle sette sezioni di *La tagliola del disamore* (2005), raccolta senile che è anche l'ultima integralmente inclusa nell'elefante garzantiano *Tutte le poesie* (2007), disgraziatamente fuori commercio.¹ Suddetta eccezionalità, facilmente rilevabile guardando alle raccolte precedenti, è in realtà da estendere ai due poemetti contigui, *La pietanza votiva* e *Mai sentito tanto freddo*, parti di un trittico materno, infantile e bellico da leggere o recitare tutto filato e che, come ha notato Andrea Cortellessa, improvvisamente e inaspettatamente pone i lettori di *Insana* di fronte alla *prima voragine* a cui la sua poesia da sempre gira attorno: l'unione del trauma bellico – dai bombardamenti americani su Messina del 1940-43 con annesso sfollamento al paese materno di Monforte San Giorgio alla derelizione post-bellica – col trauma familiare delle violenze paterne contro madre e figli, che ora si mostra – finalmente dicibile – catalizzata dall'urgenza del lutto materno.² All'interno di tale terzetto, *Più non riconcilierà Abele e Caino* si presenta come il catalogo, svolto dalla figlia rammemorante, delle azioni che la madre non potrà più compiere ora che è morta, e, formalmente, come un testo più limpido della media e insieme più ricorsivo. Tali impressioni non sono da rovesciare e portano effettivamente con sé parte cospicua della verità del testo, connessa alle funzioni terapeutiche e rituali che l'autrice gli attribuisce e che ne fanno un *unicum* tra le sue realizzazioni. Agiscono però nel poemetto

¹ JOLANDA INSANA, *La tagliola del disamore*, Garzanti, Milano 2005, pp. 27-37; EAD., *Tutte le poesie* (1977-2006), Garzanti, Milano 2007, pp. 457-467. Il poemetto si può ora leggere in EAD., *A schiere le parole. Poesie scelte con prose e versi inediti*, a cura di Anna Mauceri, prefazione di Maria Antonietta Grignani, Marcos y Marcos, Milano 2024, pp. 225-232. Tra coloro che hanno insistito sul valore del testo, RODOLFO ZUCCO, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana* (2005-2006), in ID., *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani 1963-2000*, Aragno, Torino 2013, pp. 159-160 e CARMELO PRINCIOTTA, *Per un profilo provvisorio di Jolanda Insana* (1937-2016), 28 ottobre 2016 <www.luigiasorrentino.it/2016/10/28/per-un-profilo-provvisorio-di-jolanda-insana-1937-2016/> (u.c. 30.04.2024).

² Cfr. ANDREA CORTELLESA, *La prima voragine*, in DARIO TOMASELLO (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora. L'itinerario poetico di Jolanda Insana*, Sicania, Messina 2009, pp. 7-31. Le esperienze della derelizione collettiva e della violenza maschile accomunano pur nella diversità dei tempi madre e figlia fino all'identificazione («violata figlia | perché figlia di violata madre»), come provato a sufficienza dai vv. 1-34 e 235-269 di *La pietanza votiva*; mentre una potente messa in versi del trauma come passato che non passa – con relativa confusione di *tempora* – si ha ai vv. 79-85 di *Mai sentito tanto freddo*.

anche movimenti e meccanismi più sottili che un'analisi ravvicinata può tentare di mettere a fuoco e che in molti casi appaiono riconducibili a costanti della poesia insaniana.

2. L'impiego del termine "poemetto" si giustifica anzitutto in virtù dell'estensione di *Più non riconcilierà Abele e Caino*, 204 versi suddivisi in 24 sequenze – il precedente *La pietanza votiva* ne conta 301, il successivo *Mai sentito tanto freddo* 156, con progressione discendente. Ma come si presenta questo poemetto all'occhio del lettore?³ Ogni pagina è occupata tendenzialmente da tre o quattro sequenze complete, non segnalate da numeri o asterischi e delimitate unicamente da due o più righe bianche. Le sequenze, in maggioranza monostrofiche, in cinque casi si articolano in più strofe: V: 3+2; XVI: 11+4; XVIII: 2+8 versi; XX: 4+15+3; XXIV: (2x11)+3+(2x3)+3+1.⁴ Una conferma che Insana – qui e negli altri due pezzi del trittico, ma anche altrove – concepisca le sequenze come parti autonome di un insieme più ampio ci viene dall'indice finale, dove esse appaiono distinte mediante l'indicazione del primo verso in corsivo. Di fronte a una simile struttura "grande" ottenuta per crescita progressiva, per addizione e disposizione organica delle singole parti e che però si pone davanti al lettore come oggetto unitario (il poemetto, appunto, o se si preferisce la *suite*),⁵ negando la separazione lirica fra microtesti, riconosciamo una forma fondante della poesia di Insana, «che nasce dominata da una pulsione essenzialmente sintattica, compositiva: concrezione aggregante e strutturata di parole e di frasi, su su fino alla lassa, alla sequenza, al libro».⁶

³ Per le seguenti note sulla *mise en page* assumo come punto di riferimento la prima edizione in volume del 2005 (JOLANDA INSANA, *La tagliola del disamore*, cit.). L'impaginazione resta identica in EAD., *Tutte le poesie*, cit., mentre muta nel postumo EAD., *A schiere le parole*, cit., con ogni probabilità per esigenze di spazio, tuttavia rispettando nei limiti del possibile l'integrità di strofe e sequenze. La numerazione romana delle parti del testo è mia.

⁴ Le righe bianche demarcative del confine di sequenza non sono sempre due, ma variano nel numero a seconda delle dimensioni delle sequenze raccolte in una stessa pagina, così da ottenere una spaziatura omogenea. Inoltre, la prima pagina (p. 29) presenta uno specchio ridotto. Le uniche sequenze spezzate dal confine di pagina sono anche le più lunghe, XX (dove è tagliata la strofa centrale di 15 versi) e XXIV (dove la spezzatura avviene in corrispondenza del passaggio tra nono e decimo distico).

⁵ Così Giovanni Raboni definiva i componimenti di *Sciarra amara* (1977) nella sua prefazione non firmata alla silloge uscita sui «Quaderni della Fenice» (n. 26), poi recuperata in JOLANDA INSANA, *Tutte le poesie*, cit., p. 12.

⁶ Cfr. RODOLFO ZUCCO, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana*, cit., p. 154. Subito prima Zucco ricordava due passaggi di un'intervista a Insana di Francesco Acitelli uscita su «Il Messaggero» del 6 febbraio 2006 – a poca distanza dall'uscita della *Tagliola* – che vale la pena recuperare: «Quando i testi di un poemetto sono molti, per una sorta di orientamento interno, mi fermo guardo e li sposto con le mollette, finché non ho trovato il giro che più mi persuade. Più semplicemente, mollette e filo e fogli mi consentono una visione sinottica dell'intero poemetto, che altrimenti non potrei avere disponendo i fogli sul tavolo perché nessun tavolo potrebbe contenerli, e anche lo spazio libero del pavimento è insufficiente»; «Di fatto, il libro per me non è una raccolta di poesie, una poesia dietro l'altra di pagina in pagina, tra cielo e mare, ma è un corpo unico, diviso in lasse e poemetti».

3. Passando alla metrica, essa presenta i tratti di aperiodicità che siamo soliti associare all'etichetta "metrica libera". I versi oscillano dal trisillabo (tronco: «non fa» v. 201) al verso di 18 sillabe («cantata dal banditore nel vicolo sotto Castellaccio» 14) senza poli aggreganti. Pochi i settenari (15 occorrenze in totale) e meno ancora gli endecasillabi canonici (13), tallonati da quelli privi di appoggio in quarta o sesta sede (11). E le occorrenze calano ancora se eliminiamo dal computo la sequenza finale (XXIV), comprensiva di ben 5 endecasillabi canonici (due a comporre un distico) e 4 settenari. Viceversa, moltissimi sono i versi lunghi (84), di cui sovente la scansione sintattico-intonativa e/o la presenza di rime interne e analoghi suggerisce una scansione come versi doppi: v. 78 «alla vicina stizzosa con le pupille sgranate» in rima interna con 74 «non berrà più gazzosa», 87 «aizzano la mente lo fanno demente», 128 «il mazzetto di menta fresca il tralcio di peperoncino». Spesso i versi risultano compaginati in strofe non isosillabiche ma sillabicamente omogenee (vv. 12-14 e 127-130 per i versi lunghi; vv. 41-48 e 122-126 per il comparto ottonario-tredecasillabo; vv. 149-153 per i versi brevi), ma possono anche dar luogo a brusche asincronie, solo talvolta provviste di una chiara motivazione semantica: per restare alla prima pagina, i vv. 4-6 «sottratta dall'onda al bambino che frigna | non toccherà acqua | con quelle dita storciate un poco dall'artrite» e 10-11 «perché la figlia scalciando non lasci il corrimano | e perda la misura», qui con manifesto iconismo metrico.⁷ In questa sostanziale perdita di punti di riferimento, fa da tratto comunante l'assenza di inarcature ovvero, in positivo, la coincidenza di ogni verso con un'unità sintattica compiuta (uno o più sintagmi, frase semplice o complessa). Viene così in luce un altro dei fondamenti della forma poetica di *Insana*, comune all'intera *Tagliola* e sostanzialmente estendibile a tutta la sua opera in versi: la subordinazione del livello metrico a quello sintattico, al quale spetta l'onere maggiore nella determinazione della struttura del testo poetico, e la conseguente preferenza per «un verso libero fondato sul *parallelismus membrorum*».⁸

4. La lunghezza delle strofe varia da 1 a 11 versi e nelle prime 23 sequenze nessun modulo si impone nettamente, anche se registriamo 6 occorrenze di strofa esastica. Tanto più dunque risalta, nella finale XXIV, il connubio di riduzione della misura strofica e regolarizzazione del passo, che si assesta sulla misura del distico, poi a sua volta sottoposta a variazione, secondo un regime di isostrofismo debole tendenziale.

⁷ L'iconismo metrico svolge un ruolo strutturante nei successivi e tematicamente non distanti *Frammenti di un oratorio per il centenario del terremoto di Messina* (2009), «ventotto poesie intessute di versi brevi alternati ad altri più corposi, tutti quanti posti al centro della pagina a simulare iconicamente le onde sismiche del terremoto» (MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Prefazione*, in JOLANDA INSANA, *A schiere le parole*, cit., p. 10).

⁸ RODOLFO ZUCCO, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana*, cit., p. 167, che formula tale diagnosi analizzando la sequenza XIV del poemetto *Viatico*, settima e ultima sezione della *Tagliola*.

La rima abdica al proprio ruolo strutturale: con l'eccezione dell'uscita tronca in -à dei verbi al futuro semplice indicativo portati in dote al testo dalla figura parallelistica che lo sostiene interamente (su cui cfr. *infra* §5), assai rare sono le rime capaci di superare il confine della singola strofa o sequenza: la serie *schiarita* (consonanza ricca) : *smaltata* : *cotognata* dei vv. 101-102-108 e quella *ulcerosa* : *golosa* (interna) : *fragolosa* di 109-112-115, più debolmente la coppia semanticamente siciliana *Antennammare* : *biancomangiare* di 82-90. La gran maggioranza delle rime ha per converso la funzione di imprimere il proprio sigillo fonico a una singola stazione del testo. La variante "forte" del fenomeno si ha quando due o più rimanti occorrono in versi non contigui (*fessura* : *misura* vv. 8-11 in assonanza con *chiusa* 7, identica configurazione a 50-52-55 e 82-83-85; *compunta* : *smunta* 33-35, a stringere una terzina col soccorso dell'assonanza interna *lecca* : *accarezza*; l'imperfetta *militari* : *amare* 160-163); oppure quando – questo il tipo più frequente, esemplificativo della ricchezza di ritorni fonici della poesia insaniana tutta – rapporti di omofonia a distanza e a contatto si danno convegno nella stessa porzione testuale:

- 100 tanto quant'è il peso della polpa
 e non verserà la marmellata corposa
 schiarita dal limone
 nelle formelle di terracotta smaltata
 per caliarla al sole sul balcone di Gravitelli
 sotto veli di organza
105 contro l'arroganza di api vespe e calabroni

All'assonanza *polpa* : *corposa* : *terracotta* (interna) si intrecciano una serie maggiore *limone* : *sole* (assonanza) : *balcone* (interna) : *calabroni* (imperfetta) e le due serie minori *marmellata* : *schiarita* (consonanza ricca) : *smaltata* e *formelle* : *Gravitelli* : *veli* (quest'ultimo allitterante col successivo *vespe*), mentre la coppia *organza* : *arroganza* produce un ritorno finale illusorio e anticipato. L'intersecarsi delle diverse linee foniche e la presenza di numerosi rintocchi «disseminati secondo un calcolato gioco di controtempi»⁹ rispetto alla segmentazione sintattico-metrica realizza un effetto poliritmico assai frequente e tipico dei testi di Insana.

Nella variante "debole" l'intensificazione fonica vede ridotta la sua portata: la rima o la sua figura sostitutiva è interna allo stesso verso (v. 6 «con quelle dita *storcinate* un poco dall'*artrite*», 129 «o i primi fichi *mulinciani* che tiene in *mano*», 168 «*squittìo* sussurro fremito di corde o *balbettìo*»), spesso e volentieri in forma di dittologia (v. 107 «protettiva e curativa», 132 «e da sempre allenata a fare e a dare» entro una strofa comprensiva di

⁹ Così RODOLFO ZUCCO, *Vida e razos di Jolanda Insana*, in DARIO TOMASELLO (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora. L'itinerario poetico di Jolanda Insana*, Sicania, Messina 2009, pp. 123-157; ora in ID., *Libro di incontri e di letture*, Associazione culturale "La luna", 2021, pp. 69-90, li commentando un brano in prosa organizzato secondo la medesima convergenza di parallelismi e coppie su più livelli attiva nei testi in versi.

altre quattro coppie, 143 «davanti all'indigenza e alla sofferenza»). Ma anche per queste forme ravvicinate si danno episodi di affollamento di più figure in uno stesso giro di versi, esemplarmente ai vv. 42-44: «sulle facce degli *amici* e dei *nemici* | sulle *feci* e i *pidocchi* dei *marmocchi* | *scrofolosi* *itterici* e *picciosi*», con l'incatenamento fonico di verso a verso e l'appendice costituita dal v. 48 «o sui *dolcini* di ricotta e *gelsomini*». Più debolmente ancora, in vari luoghi la medesima funzione può essere svolta dall'assonanza: vv. 37-39 *pace* : *madre*, 123-126 *acqua* : *capra* (cui si aggiungono due desinenze verbali in -à), 188-190-191 *colpe* : *corone* (interna) : *sorbe* : *scioglie* (interna) : *contorte*.

La grana fonica e morfologica di rime e sostituti ci mostra la prevalenza di due famiglie: da un lato rime facili e desinenziali (-à, -ata, -osa, -are, -ura, -io, -osi), possibile riflesso di un discorso poetico che si vuole elementare e primario, dall'altro rime consonantiche aspre e corpose (-unta, -anza, -occhi, più le molte assonanze con uscita biconsonantica), coerenti con la passione di Insana per la componente materica e sensoriale della lingua – e insomma con il suo tendenziale realismo, dantismo ed espressionismo.¹⁰ Agisce da collante fra queste due dimensioni quella propensione alla vocalità, ossia a fare della poesia una corrente di parole ad alta voce, che soprattutto Anna Mauceri ha riconosciuto come tratto distintivo della poetessa siciliana.¹¹

5. L'assunzione della sintassi a dominante del discorso poetico risalta con evidenza maggiore del consueto in *Più non riconcilierà Abele e Caino* in virtù della scelta di organizzare l'intero testo come catena parallelistico-anaforica – il che tra l'altro pone un limite co- gente alla libertà versale e strofica. Leggiamo le prime tre sequenze (vv. 1-14):

goccia di mare nel suo nome
non andrà più al mare
non pescherà la paletta
5 sottratta dall'onda al bambino che frigna
non toccherà acqua
con quelle dita storciate un poco dall'artrite

più non riderà a bocca chiusa
con gli occhi azzurrini stretti a fessura
quando è orgogliosa e però non dice l'emozione
10 perché la figlia scalciando non lasci il corrimano

¹⁰ Su tale componente, oltre al risvolto di Giovanni Raboni a *La stortura* (poi in JOLANDA INSANA, *Tutte le poesie*, cit., p. 342), cfr. MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Il martòrio e altro*, GIOVANNA IOLI, *Il poesificio di Jolanda: scuole e scuollette* e NIVA LORENZINI, *Realismo e poesia del disamore*, in DARIO TOMASELLO (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora*, cit., rispettivamente pp. 33-53, 55-64 e 65-74.

¹¹ ANNA MAUCERI, *Il trattamento della voce nella poesia di Jolanda Insana* ("Medicina carnale", "L'occhio dormiente", "La stortura"), «allegoria», XVIII, 54, 2006, pp. 57-60; EAD. *Voci in versi: esempi di trattamento dell'oralità nella poesia contemporanea*, in MARIA TERESA BIASON (a cura di), *L'oralità nella scrittura*, «Annali di Ca' Foscari», XLV, 2, 2006, pp. 117-135.

e perda la misura

e più non scenderà le scale per appurare
se vale comprare il palàmito o la tonnina
cantata dal banditore nel vicolo sotto Castellaccio

Ogni sequenza del poemetto reca nella parte iniziale del primo verso un'azione materna espressa da un verbo al futuro semplice indicativo coniugato alla terza persona singolare e negata dagli avverbi combinati *non* e *più* – fa eccezione la prima, dove la negazione occorre in ritardo al secondo verso. La base della figura è costituita da queste 24 repliche fondamentali, alle quali vanno aggiunte le ulteriori repliche dovute alla presenza in molte sequenze di più di un'azione attribuita alla madre, e che risultano coordinate a quella incipitaria tramite *e* copulativa. Nelle sequenze I-XXIII, in cinque casi la coordinazione lega la prima azione al futuro a una seconda azione al presente (vv. 36-40, 56-62, 74-79, 127-130, 164-165, ma in quest'ultimo caso con cambio di soggetto tra le due azioni), sancendo l'equivalenza tra i due tempi dovuta all'assenza definitiva della madre.

La funzione strutturante di questa figura globale risulta *in primis*, oltre che dalla collocazione delle repliche fondamentali in corrispondenza degli attacchi di sequenza, dalla natura *combinata* del parallelismo anaforico, attivo simultaneamente sui piani sintattico e metrico. A ben vedere, però, il potenziale struttivo della figura risulta aumentato dall'organizzazione delle 24 repliche principali in gruppi di tre con identica scansione: v. 2 «*non andrà più al mare*» > 7 «*più non riderà a bocca chiusa*» > 12 «*e più non scenderà le scale per appurare*» con inversione sintattica tra primo e secondo segmento e aggiunta della congiunzione *e* all'inizio del terzo; una struttura triadica che si ripete in tutto sette volte, scompaginandosi solo all'inizio della seq. XXIV – ma solo per il sopravvenire di un nuovo, più stringente ordine, come vedremo (cfr. *infra* §10). Quella che a un primo sguardo poteva apparire come libera variazione nel corpo della figura si rivela in realtà frutto di calcolo e predeterminazione, secondo un regime di vera e propria formularità.

Tuttavia, uno spazio per il discorso soggettivo non vincolato dall'iterazione può ancora darsi nelle maglie tra una replica e l'altra, dove la voce dolente dell'io filiale risulta libera di muoversi. Così, per fare solo un paio di esempi, nella seq. IV la negazione dell'atto materno occupa solo il primo verso (v. 15 «non tirerà più la catenella dell'acqua») per poi lasciare spazio a un lungo indugio paratattico che focalizza il presente luttuoso della figlia, vissuto nella lontananza fisica dagli spazi materni (vv. 22-23 «perché realizzo che sono a Roma | e non a Messina») ma in piena continuità emotiva con il proprio spazio-tempo giovanile dominato dalla presenza fisica della madre: vv. 24-27 «ma il trasalimento resta lo stesso | di quando ragazza abitavo la stanza di sopra | e sentivo i suoi rumori | e ogni volta è un soprassalto»; oppure, nella lunga espansione su tre strofe di XX, l'io commenta la propensione della madre al dono e alla gratitudine, arrivando a condensare in una terzina gnomica il suo insegnamento a riguardo: vv. 146-148 «non conta la cosa che si dà o si riceve | conta la creatura a cui si pensa e si dà la

cosa | e per non sbagliare è sempre meglio dare che contare». E altrove le azioni materne negate possono essere espanse tramite elenchi che servono a specificare un oggetto (in XXII le «umide stanze dello scagno» messinese)¹² o al contrario ad allargare la generalità di un gesto, come avviene col *puntare dritti gli occhi* su qualcosa di VIII, vv. 42-48: «sulle facce degli amici e dei nemici | sulle feci e i pidocchi dei marmocchi | scrofolosi itterici e picciosi | sul sangallo e la fiandra | sulla tela di agave lavorata | nella contrada del camposanto | o sui dolcini di ricotta e gelsomini».

6. Le azioni materne, da un minimo di una a un massimo di tre per sequenza (esclusa la ben altrimenti ricca XXIV), sono tra loro semplicemente giustapposte – vista l'assenza di punteggiatura, costante di *Insana* qui e altrove – oppure coordinate sindeticamente tramite il ricorso all'onnipresente *e* copulativa. Un simile montaggio additivo e orizzontale delle singole scene a ben vedere pregiudica una narratività forte, ovvero la possibilità di un racconto organico dell'esistenza materna attraverso la selezione di alcuni suoi passaggi significativi e interconnessi: le azioni ricordate, infatti, prive come sono di concatenazione temporale e causale-consequenziale, restano isole narrative tenute insieme unicamente dall'identità del soggetto (la madre), dello spazio (la città di Messina, sua residenza da sposata, e in misura minore il paese di Monforte) e del tempo (il generico passato della sua vita adulta).¹³ Coerente con questa narratività debole e frantumata mi pare l'intenzione di comporre un ritratto in movimento della madre, una sua etopea, che ne delinei la figura attraverso l'accumulo di azioni – ivi comprese quelle verbali: discorsi, preghiere e ammonizioni. La stessa intenzione mi pare si rifletta poi da un lato nella natura iterativa delle azioni selezionate, corrispettive di abitudini e gesti ricorrenti, e dall'altro nella loro limitatezza spazio-temporale, coerente con l'idea "immanentista" che

¹² Delle otto accezioni di *scagno*¹ registrate nel GDLI (che lo rubrica come voce di area settentrionale), l'unica compatibile con il nostro cotesto è la n. 8: 'Region. Ufficio commerciale, in partic. di spedizioniere marittimo; scrittoio di un mercante (ed è accezione lig.)'. Il *Vocabolario Siciliano* fondato da Giorgio Piccitto (d'ora in poi VS) registra la voce *scagnu* con sei accezioni certamente dipendenti da quella già ricordata, nessuna delle quali risulta attestata nel messinese: quelle compatibili sono la n. 2 'tavolo sistemato in un camerino con pareti di legno, nelle quali si apre uno sportello attraverso il quale i commercianti all'ingrosso pagano o riscuotono; il camerino stesso nel quale è sistemato il tavolo di cui sopra' e la n. 4 'ufficio'.

¹³ Non posso dunque che discostarmi, almeno per quanto riguarda *Più non riconcilierà Abele e Caino*, da EMANUELE BROCCIO, *La tagliola del disamore: una lettura narratologica del racconto in versi di Jolanda Insana*, «Croniques italiennes», 38, 2020, pp. 245-265, che legge il terzetto iniziale della raccolta del 2005 come racconto della vita materna traendo le proprie pezze d'appoggio soprattutto da *La pietanza votiva*. Come sarà più chiaro alla fine (cfr. *infra* §§12-13), la valorizzazione della forma *sui generis* di *Più non riconcilierà* ci porta a orientare l'interpretazione non tanto verso la componente narrativa, presente ma subordinata e indebolita, quanto verso la componente parte terapeutica parte rituale e in ogni caso *lirica* in senso antico, canora e musicale, riconoscendo nel testo un dispositivo verbale e vocale di negazione e accettazione della morte materna.

«[a]bbiamo uno spazio dato e una storia data, e noi siamo dentro questo spazio-tempo».¹⁴

Questa limitatezza o radicamento in luoghi e tempi unici e irripetibili si riflette con grande chiarezza nelle scelte lessicali, anzitutto nel largo spazio concesso ai toponimi dell'area messinese-peloritana: Castellaccio, Messina, Peloritani, Aspromonte (visto dall'altra riva), Stretto, Madonna Nera, santuario dell'Antennammare, Gravitelli. La dualità geografica della figura materna, divisa tra la città di Messina e la campagna di Monforte San Giorgio, emerge poi anche nel riferimento a feste e riti patronali, la messinese «festa della Vara» e la «katabba di Sant'Agata» (compatrona di Monforte, festeggiata il 5 febbraio), con la quale i monfortesi ricordano l'arrivo di Ruggero il Normanno attraverso la ripetizione del suono congiunto di tamburo e campane mattina e sera per venti giorni. Il radicamento materno riluce poi ovviamente nei sicilianismi: *piccioso* sic. picciusu 'che piagnucola, special. riferito ai bambini', *baccalaro* sic. bbaccalaru 'grullo, babbeo', *caliare* sic. caliarì 'seccare ql. esponendola al fuoco o al sole', *mucoso* sic. mucusu 'moccioso, pieno di moccio', *babbo* sic. bbabbu 'stupido, scemo; ingenuo, semplicione', *cannizza* sic. cannizza 'filza di fichi secchi tenuti insieme da stecche di canna', qui però a designare le sole stecche forse sul modello del sic. cannizzu 'canniccio per asciugare frutta, formaggio ecc.' (tutti registrati in VS e spesso con attestazione nell'area messinese). Il contingente più massiccio è quello dei gastronomi, in coerenza con uno degli attributi cardinali della madre, esperta – come poi sarà la figlia – in raccolte e preparazioni:¹⁵ oltre a un verbo quale *spicchiare* sic. spicchjari 'fare a spicchi, ad es. un'arancia o un capo d'aglio', i sostantivi *palàmito* sic. palàmitu 'ass. o con varie specificazioni, nome di alcune specie di pesci appartenenti alle famiglie degli sgombridi e degli squalidi', *tonnina* sic. tonnina 'la carne fresca del tonno comune, destinata al commercio al minuto', *panecotto* sic. panicottu, *biancomangiare* sic. bbiancumanciarì 'crema fatta con latte, amido, zucchero, e altri eventuali ingredienti', *borragine* sic. bburràina, *fico mulinciano* sic. ficu milinciàna o mullinciàna 'fico melanzana', *pescetocco alla ghiotta* sic. piscistoccu â gghiotta 'stoccafisso cucinato in umido con molto olio, cipolla soffritta, conserva di pomodoro, patate, capperi, olive bianche, sedano e pepe', e poi ancora le *sarde a beccafico*, i *capperi sotto sale* e, unico gastrotponimo, il *tonno salato di Milazzo*.¹⁶

¹⁴ JOLANDA INSANA, *Quella ruga che rende visibili. Giancarlo Alfano intervista Jolanda Insana*, in GIANFRANCO FERRARO, GIUSEPPE LO CASTRO (a cura di), «Pupara sono». *Per la poesia di Jolanda Insana* con inediti e rari, Falco, Cosenza 2019, p. 76.

¹⁵ Su Insana raccoglitrice e cuoca si leggano almeno le testimonianze di GIOVANNA IOLI, *Il posificio di Jolanda*, cit. e GIANCARLO ALFANO, *La cucina di Jolanda. Poesia e politica della natura*, in GIANFRANCO FERRARO, GIUSEPPE LO CASTRO (a cura di), «Pupara sono», cit., pp. 199-209.

¹⁶ Ma l'elenco di parole e locuzioni riferite a cibi, ingredienti e preparazioni sarebbe molto più lungo: *more*, *fichidindia*, *olive*, *ricotta*, *cotognata*, *bollito di capra*, *torrone gelato*, *pecorino e fichi secchi*, *latte grasso di pecora*, *mazzetto di menta fresca*, *tralcio di peperoncino*, *pecorino*, *quarto di vino*, *cozze*, *gelato di fragola e limone*.

7. L'unitarietà dei tre poemetti iniziali della *Tagliola* diventa evidente se torniamo a considerare la soglia d'entrata di *Più non riconcilierà Abele e Caino* allargando lo sguardo alla sequenza finale di *La pietanza votiva* (vv. 294-301), che immediatamente la precede e la motiva nella successione macrotestuale:

295 pianse una sola lacrima
 dall'occhio destro
 per un istante mortalmente azzurro
 e serrò la bocca

 più non dico o ma'
 donna Maria
300 matri bedda
 matri ranni

Dopo aver ripercorso, senza rispetto della linearità temporale, fasi ed eventi decisivi della vita materna, il movimento verbale di *La pietanza votiva* si arresta, in due momenti, sull'attimo del trapasso (al passato) e sul successivo silenzio della figlia (al presente), impossibilitata a continuare il dialogo con la scomparsa. In modo del tutto consequenziale, alla cessazione delle parole rivolte direttamente alla madre seguirà nel poemetto successivo un discorso sulla madre che non c'è più: la morte, insomma, come passaggio dalla seconda alla terza persona, dal *tu* al *lei*. E tale discorso sarà svolto assumendo e valorizzando retoricamente proprio il modulo dell'azione negata (dalla morte) già comparso nell'*explicit* della *Pietanza* («più non dico») e lì riferito alla figlia superstite.¹⁷ I nessi, tuttavia, non si esauriscono qui, dato che l'unico riferimento diretto al nome della madre presente nei tre poemetti (v. 299 «donna Maria») risulta immediatamente sostituito dal riferimento indiretto del v. 1 di *Più non riconcilierà*, «goccia di mare nel suo nome», che investe di senso il rapporto di inclusione fonica *Maria-mari* (sic.), facendone il segno di una solidarietà segreta e mutua appartenenza tra la figura materna e l'elemento marino (e più generalmente acquatico), ribadita per tutta la prima sequenza del secondo poemetto. Un rapporto, quello tra madre e mare, che tuttavia è spezzato per sempre nel momento stesso in cui è posto: v. 2 «non andrà più al mare».¹⁸ Ma la fine del

¹⁷ La negazione di un'azione della figlia nel presente luttuoso era già comparsa una prima volta ai vv. 135-142 della *Pietanza*, non per caso proprio nel luogo testuale in cui si chiarisce il referente della pietanza votiva posta a titolo (c.vo mio): «e tornando da scuola | negli anni del dopoguerra | affamata e infreddolita | trovo buono *il caldo riso coi ceci* | la pietanza votiva nel piatto apparecchiato | che oggi non mangerò | perché non c'è chi lo prepari | per sé e per me».

¹⁸ La relazione tra la madre e l'acqua sarà attivata di nuovo a poca distanza dall'*incipit* nella seq. IV, qui nella variante più prosaica, domestica e bassa del gesto di tirare lo sciacquone: «non tirerà più la catenella dell'acqua | e io che sto al piano di sopra | non sentirò lo sciacquone | e se ora mi capita di sentirlo | so che la sua mano non c'entra nulla | con tutto questo gorgoglio e brontolio | di acque strozzate nelle tubature» (vv. 15-21). Nella seconda sequenza di *Mai sentito tanto freddo*, quella stessa relazione sarà poi implicitamente negata affermando l'arsura nel presente luttuoso della fiamma di

dialogo, della persona e del suo nome risulta al contempo in qualche modo compensata da un'altra ripresa tra fine e inizio, quella della lacrima e del serrarsi della bocca: se nell'*explicit* del primo poemetto i due dettagli rappresentavano per sineddoche l'istante del morire, nel secondo la «bocca chiusa» e gli «occhi azzurrini» (vv. 7-8) sono associati al riso della madre viva e così riscattati. Il pianto si rovescia in riso, e resta nel testo unicamente nella forma degradata e spostata del «bambino che frigna» (v. 4).

8. Le ultime tre sequenze di *Più non riconcilierà* (XXII-XXIV, vv. 154-204) ne costituiscono l'ultimo movimento, tenuto assieme da una serie di ricorrenze e richiami che sono anche segnali di distinzione rispetto alla parte precedente. Secondo uno schema conoscitivo tipico della poesia insaniana, «l'accumulo analitico di reperti linguistico-esperienziali» – qui i frammenti del fare materno accatastati in I-XXI – cede progressivamente alla «sintesi gnomica»,¹⁹ alla generalizzazione portatrice di verità e salute:

155 non sarà più qui
 in questa contristata città
 un tempo detta babba
 nelle umide stanze dello scagno
 accanto ai sacchi di carbonella per il focolare
 le cannizze per caliare pomodori e fichi
160 i bidoni militari americani pieni
 d'acqua potabile dei Peloritani
 e sarà lì dove correva ragazza
 e a maggio spicchiava arance amare

La sequenza XXII si regge su un contrasto reso evidente dal solito parallelismo sintattico: 154 *non sarà più qui* / 162 *e sarà lì*, dove il nesso paratattico in apertura al v. 162 ha valore avversativo. Il luogo in cui la madre non starà più è la città di Messina, come chiarisce il nomignolo spregiativo tradizionale *babba*. Ma l'indicazione spaziale fornita è, al solito, molto più precisa, consentendo di figurarci esattamente il posto della madre nelle stanze del suo scagno accanto a diversi oggetti legati soltanto a lei e inconfondibilmente messinesi, come testimoniano il toponimo *Peloritani* e i due sicilianismi tra loro

Monforte, dove un tempo d'estate scorreva un rivolo d'acqua: «come portare acqua ai terreni riarsi | nella fiumara di Monforte | che è tutta un cretto? | ci fu un tempo che lì si scendeva | donne e bambini | a fare il bucato con la cenere | e se siamo fortunati | prendiamo ranci 'i ciumi | granchi di fiume | per la zuppa della sera» (vv. 7-16).

¹⁹ RODOLFO ZUCCO, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana*, cit., p. 161. Strumento linguistico principale di tale modalità del pensiero risulta essere «la seriazione paratattica», che Insana «increspa e innerva con coordinate avversative e subordinate causali (i suoi *poi che...*) e finali, nella pertinace convinzione che *cantando rumpitur anguis* [...]» (Ivi, pp. 162-163).

legati *cannizze* e *caliare*.²⁰ Con questa localizzazione esatta, cui si associa la presenza quantomeno mentale ed emotiva dell'io negli spazi messinesi evocati (si vedano i deittici di prossimità *qui* e *questa*), contrasta la spazialità più vaga e implicita degli ultimi due versi, allusiva dei luoghi giovanili materni (il paese e la campagna di Monforte San Giorgio). In più, la coordinata decisiva diventa qui quella temporale, col doppio riferimento alla gioventù (*ragazza*) e alla stagione primaverile (*maggio*). Per la prima volta nel poemetto alla constatazione accorata del *non più* segue la negazione della morte materna, o meglio l'affermazione di una vita futura oltre la morte che si configura come ritorno e ripetizione della parte più luminosa della sua giovinezza.²¹ L'interruzione della catena delle azioni negate viola improvvisamente la prevedibilità del testo, che disegna una curva imprevista richiamando il lettore a una maggiore attenzione.

più non parlerà
165 e non ci sono tenaglie per tirare la lingua
quando la morte vince e inghiotte la parola
ma ricordarsi e scambiarsi di contrada in contrada
sguittio sussurro fremito di corde o balbettio
e sia la morte padrona assoluta dell'ultimo fiato

9. La sequenza XXIII diverge ancora, anche se più sottilmente, convocando l'azione che fra tutte più si presta a caricarsi di risonanze metapoetiche, quella del parlare. Tanto più che qui assistiamo alla messa in scena del conflitto tra la morte e la parola, ripartito in tre momenti seriatî dalla consueta paratassi. Inizialmente (vv. 164-166) «la morte vince e inghiotte la parola» della madre, con una violenza fisica senza rimedio che traspare tanto dalla scelta di un verbo animante e personalizzante (*inghiottire*) quanto, seppure in negativo, dall'immagine «da tortura» delle tenaglie che tirano la lingua, ottenuta risemantizzando quelle locuzioni idiomatiche che con le tenaglie rendono la fatica incontrata nel far parlare qualcuno (*ci sono volute le tenaglie per farlo parlare* e sim.), secondo una

²⁰ Cfr. JOLANDA INSANA, *Parole che trascinano senso*, in GIANFRANCO FERRARO, GIUSEPPE LO CASTRO (a cura di), «*Pupara sono*», cit., p. 65, a proposito dell'espressione di derivazione greca «frughinda-frughinda» contenuta in un testo di *Medicina carnale*: «Ancora oggi in Sicilia esiste la combinazione nominale *càlia cotta* e la cosa. *Càlia*, neutro plurale del latino *calida* «le cose abbrustolite», corrisponde esattamente al greco *frughinda*. Durante le feste non solo paesane, all'aperto si preparano sul fuoco dentro il *caliadore* ceci e fave, come le caldarroste, secondo un uso comune nel mondo mediterraneo, e nei suc esiste una zona riservata alla caliatura che per fumi e fiamme pare infernale. In *frughinda* c'è il recupero della *càlia cotta*, dove più che ripetizione c'è la traduzione del latino *càlia* nell'italiano *cotta* (come nel toponimo Linguaglossa il latino *lingua* traduce il greco *glossa*) e del resto esiste l'espressione «caliari o suli» che significa «cuocere al sole».

²¹ Un passaggio di *La pietanza votiva* ci rivela che qui la figlia sta in qualche modo realizzando immaginativamente e linguisticamente un presunto (da lei) sogno della madre vecchia: «so invece che non voleva morire | e sognava di tornare allo sprofondo | del fondachello dove mette fiori e frutti | il ciliegio maiatico della sua infanzia» (vv. 231-234).

strategia di manipolazione demiurgica dei materiali della *langue* nelle sue varie articolazioni socio-culturali che è tipica dell'atteggiamento linguistico di Insana. Il *ma* avversativo del v. 167 introduce una contestazione della morte affidata alle azioni del *ricordarsi* la parola materna e dello *scambiarla di contrada in contrada*: azioni dunque di chi rimane e può fare del lascito verbale della scomparsa una moneta di scambio, un bene da condividere, facendo sì che la sua voce sopravviva per quanto in forme diminuite. Tuttavia, un'ulteriore svolta brusca, affidata a una *e* avversativa, sancisce, quantomeno provvisoriamente, una nuova vittoria della morte sulla voce materna – e forse, data l'assenza di specificazioni, in prospettiva su ogni voce umana.

- 170 non farà più giorno
 e più non accende la luce
- più non avrà colpi per la giostra
 e più non lancia anelli al pesce rosso
- 175 non raccoglierà più gladioli in mezzo al grano
 e più non strappa al gelso foglie per i bachi
- più non si toglierà le spine
 e più non succhia favi di miele
- non schiacerà più noci con le mani
 e più non apre cozze col coltello
- 180 più non perdonerà
 e più non accoglie il nemico
- non sceglierà più gelato di fragola e limone
 e più non sviene
- 185 più non tirerà la vita alla vita
 e più non dà l'acqua ai fiori di cera
- non metterà più capperi sotto sale
 e più non ammolla il tonno salato di Milazzo
- più non si scrollerà colpe
 e più non ha vergogna
- 190 non intreccerà più corone di sorbe
 e più non scioglie nodi e fiere contorte
- più non si sbilancerà per acchiappare
 il bambino che cade
 e più non cade inciampando nel tombino

195 non andrà più in giardino
e più non resta chiusa nella casa fortino

più non sentirà la katabba di sant'Agata
e più non fa la novena

10. Nella prima parte della sequenza conclusiva (XXIV, vv. 170-198) la voce recitante si fa più stentorea e più ritmata nelle sue modulazioni e insieme se possibile più accorata, come se le volute fattesi più regolari consentissero una fuoriuscita più libera del dolore per la perdita della madre amata. Prima però di determinare l'esatta consistenza di questi cambiamenti va detto che la medesima marcatura della soglia d'uscita – o, detto altrimenti, l'incremento di letterarietà che la caratterizza – riguarda anche gli altri due pezzi del trittico, dove si realizza con strategie diverse e però sempre fedeli all'idea di un accorciamento della misura, coerentemente a quello schema fondamentale induttivo e tentativo che tende alla chiusa gnomica dopo aver accumulato un certo numero di dati empirici.²²

Come già detto (cfr. *supra* §§ 2-3), il passo metrico diventa più corto e più stabile: aumentano endecasillabi e settenari, si impone la misura del distico (finora sperimentata solo due volte), per lo più omogeneo sillabicamente e in tre casi addirittura isosillabico (vv. 174-175 tredecasillabi, 178-179 endecasillabi, 190-191 dodecasillabi). Contestualmente, quella che fino a qui era una variante minoritaria del parallelismo anaforico globale (con cinque sole occorrenze) viene ora impiegata in modo sistematico, per 14 volte di fila: mi riferisco alla coordinazione sindetica tramite *e* copulativa di un'azione negata al futuro con un'azione negata al presente, una per verso.²³ Oltre a ciò, alla struttura triadica che regolava la variazione tra le repliche nelle sequenze I-XXIII si sostituisce

²² Di *La pietanza votiva* si veda l'ultima sequenza, *pianse una sola lacrima*, in due quartine non isollabiche di versi tra il quadrisillabo e il settenario eccetto un endecasillabo rapido di 4^a 8^a («per un istante mortalmente azzurro»). La seconda restringe ulteriormente e ospita, lo abbiamo visto, oltre all'unica occorrenza del nome materno nel trittico, una delle rarissime comparse di dialetto puro, qui davvero lingua *della* e *alla* madre. Di *Mai sentito tanto freddo* si leggano invece le ultime due sequenze, *fibrilla e si sfalda il passato e sordo pensiero*, nelle quali prevalgono nettamente i versi brevi con alta frequenza di settenari. A questo accorciamento del passo si accompagna l'aumento delle iterazioni foniche, lessicali e sintattiche a contatto, in particolare nell'ultima strofa, dove è notevole anche la sequenza finale di quattro rime bacciate ricche in implicazioni semantiche tutte all'insegna dell'unione di canto poetico e lamento luttuoso: «dove si ferma il passo | e si apre lo stretto | all'altra riva | all'altro *canto* | all'altro *pianto* | si riattuffa il *rimpianto* | e riaggalla il *compianto*» (vv. 150-156, corsivi miei).

²³ Identica struttura presenta la terzina soprannumeraria, che si limita a dilatare la prima azione nello spazio di due versi – proprio in corrispondenza di questa asimmetria si verifica tra l'altro l'unico rinvio circolare tra *explicit* e *incipit*: vv. 192-193 «più non si sbilancerà per acchiappare | il bambino che cade» > 3-4 «non pescherà la paletta | sottratta dall'onda al bambino che frigna».

una struttura diadica capace di organizzare i distici in coppie tutte provviste della medesima scansione sintattico-ritmica in quattro tappe: «*non farà più giorno | e più non accende la luce | | più non avrà colpi per la giostra | e più non lancia anelli al pesce rosso*». Si tratta insomma dell'imposizione di un ritmo pari solo minimamente variato e della riduzione del testo a ripetizione, con annessa scomparsa di quelle sacche di discorso libero che prima si interponevano tra una replica parallelistica e l'altra. Il fine – ci torneremo – sembra essere quello di acuire e insieme di stemperare nella fissità delle cadenze la dolorosissima constatazione del *non più*.

Tolte le azioni del perdonare, dell'accogliere il nemico e dell'avere vergogna, le altre evocate sono pienamente concrete e fisiche, e questo anche quando il referente non lo sia direttamente, come con “fare giorno” (forse l'apertura mattutina di persiane o scuri, qui provvista di ben altro spessore simbolico) o con l'enigmatico “tirare vita alla vita”, con “scrollarsi colpe” e “sciogliere nodi e fiere contorte”, dove resta incerto se *fiera* designi una belva figurata o un generico subbuglio. Oltre a questo processo di corporeizzazione così tipico di *Insana*, è altresì evidente come le azioni ne riprendano altre già apparse o attinte ai medesimi ambiti esperienziali: cura dell'infanzia, raccolta di vegetali, accoglienza, nutrizione e cucina, preghiera e devozione.²⁴ Stiamo cioè scorrendo il *riepilogo* delle azioni materne catalogate nelle sequenze I-XXI, un riepilogo che funge da passaggio intermedio e preparatorio tra l'accumulo dei fatti e la sintesi conoscitiva che sarà affidata al “finale nel finale”.

200 non ci sarà non ci sarà e ci sarà
 finché c'è la parola che la dice

 non fa
 nulla può fare nulla può più fare
 e nel sogno ha fame e chiede cibo

 più non accudisce né picchia

11. La natura sintetica delle ultime tre strofe risulta più chiara se consideriamo il distico e i primi due versi della terzina, ristabilendo contro la metrica la scansione pari 2+2 qui volutamente scompaginata e dissimulata. Ci appare allora una generalizzazione: azioni non più specifiche ma sommamente generiche quali *essere* – nel senso di ‘esistere’ e non più come in XXII di ‘stare’ – e *fare*, con tre occorrenze per ciascun verbo. La prima tra le verità raggiunte consiste nella comprensione che l'essere della madre coincide con il

²⁴ In un caso il legame si fa lessicale: v. 175 «e più non strappa al *gelso* foglie per i bachi» > 110 «più non s'arrampicherà sul *gelso* bianco». Per giunta, considerando il macrotesto e dunque la tappa precedente costituita da *La pietanza votiva*, ci si avvede che quasi tutti tali ambiti sono già stati associati alla madre come suoi tratti distintivi.

suo fare, con lo stare attivamente nel mondo come forza propulsiva e ordinatrice, secondo un regime di sovrabbondanza vitale che converte in pienezza la mancanza originaria di chi è «cresciuta senza madre e senza cura».

Una seconda verità affiora osservando separatamente i due distici. I vv. 199-200 tornano a svolgere la contesa tra morte e parola già al centro di XXIII: all'inesistenza della madre si contrappone con la solita giuntura paratattica la sua persistenza postuma, vincolata alla durata, non infinita ma più lunga di una vita umana, della poesia. Tuttavia, quella che potrebbe configurarsi come conclusione minimamente positiva del percorso è di nuovo contraddetta. Il cripto-distico dei vv. 201-202 realizza infatti un crescendo negativo totalizzante: il fare materno è dapprima negato come realtà nel presente (*non fa*), poi come potenzialità nel presente (*nulla può fare*), infine come potenzialità nel presente e nel futuro (*nulla può più fare*).

A questa ulteriore vertigine negativa segue il passaggio dalla realtà al sogno, dove la madre risulta rovesciata in uno dei suoi attributi-chiave, non più nutrice ma da nutrire.²⁵ L'ultimo verso, infine, potrebbe rientrare nella stessa scena onirica, anche se la forma negativa lo qualifica come ennesima cancellazione in morte di azioni materne, qui quelle in antitesi del curare e del picchiare. Senz'altro significativo è il fatto che l'unica manifestazione di aggressività di Maria in *Più non riconcilierà* compaia alla fine, in qualche modo riaprendo il discorso *in extremis* sul problema di un'eventuale ambivalenza materna – anche se a togliere peso a questa ipotesi interviene un preciso riscontro con *La pietanza votiva*, dove la violenza contro estranei minacciosi è messa in parallelo oppositivo con la cura dei figli a indicare le due facce di una stessa medaglia protettiva: «è la chioccia che protegge i pulcini e la covata | assalta i forestieri e si slancia con gli artigli aperti» (vv. 178-179).

12. Giunti alla fine anche del nostro breve itinerario, quali funzioni o intenzioni profonde possiamo attribuire a *Più non riconcilierà Abele e Caino*? Senza dubbio, una prima è compensativa: ritardare la scomparsa della madre conservandola in vita seppure sul piano di esistenza vicario rappresentato dalla scrittura. Fissare sulla pagina i gesti che più di altri hanno il potere di condensare icasticamente il suo carattere permette di farla riapparire durante la scrittura e poi, secondo la logica di riuso propria della letteratura, durante ogni successiva lettura. E poco conterà che tali azioni siano tutte soggette alla legge della negazione, se da Freud in poi abbiamo appreso che negare un elemento significa *ipso facto* anche affermarlo surrettiziamente. Se poi ciò non bastasse, ci soccorrono quei passaggi del movimento conclusivo XXII-XXIV in cui si fa esplicita la protesta contro la morte (ovvero la negazione della negazione), riaffermando fuori tempo

²⁵ Un analogo ritorno in sogno poi anche in *Mai sentito freddo*, vv. 40-41: «come torna nel sogno e le trema il mento e batte i denti | e non c'è calura agostana che la scaldi e la rianimi».

massimo quell'esistenza che non si ammette finita: XXII 154 «non sarà più qui» > 162 «e sarà lì»; XXIV 199 «non ci sarà non ci sarà e ci sarà».

Allo stesso tempo, però, ci sembra che nel testo si attivi e spinga una forza contraria a questa, anzi complementare, per definire la quale non possiamo che rifarci alle parole che meglio di tutte l'hanno individuata in un'altra categoria di oggetti culturali, gli esemplari del lamento rituale antico studiati da Ernesto De Martino. Il secondo fine che Insana sembra avere perseguito mettendo mano a *Più non riconcilierà Abele e Caino* è insomma quello di far morire la madre dentro di sé, sostituendo allo scandalo della sua morte naturale, del suo semplice e inaccettabile non essere più qui come corpo e voce, la sua morte sancita culturalmente:

La perdita della persona cara è, nel modo più sporgente, l'esperienza di ciò che passa senza e contro di noi: ed in corrispondenza a questo patire noi siamo chiamati nel modo più perentorio all'aspra fatica di farci coraggiosamente procuratori di morte, in noi e con noi, dei nostri morti, sollevandoci dallo strazio per cui «tutti piangono ad un modo» a quel 'saper' piangere che, mediante l'oggettivazione, asciuga il pianto e ridischiude alla vita e al valore.²⁶

Quanto al modo in cui questa seconda morte viene procurata, ci basta tornare a visualizzare il parallelismo anaforico globale che regge *Più non riconcilierà* e che nel finale si regolarizza ulteriormente facendosi pulsazione quasi perfettamente isoritmica. Proprio sottoponendo il patimento indotto dal *non più* della morte a una ripetizione regolata, riportando il lamento per l'inesistenza materna a una misura, è possibile convertire il suo potenziale distruttivo e caotico in un gesto culturale, superando il rischio di crisi della presenza che minaccia la figlia sopravvissuta. Come nel caso della prima funzione, poi, spetta ad alcuni passaggi del movimento conclusivo esplicitare questo secondo compito del poemetto affermando direttamente la vittoria della morte sulla vita e sulla parola poetica che vorrebbe contro ogni evidenza continuarla: XXIII 169 «e sia la morte padrona assoluta dell'ultimo fiato»; XXIV 201-202 «non fa | nulla può fare nulla può più fare».

13. Certo, il poemetto in questione non è un lamento rituale, oggetto multimediale legato a doppio filo ai tempi fissi della ritualità collettiva, ma una poesia, oggetto di sole parole scritte per essere lette anzitutto silenziosamente in tempi diversi e non prefissati dalla collettività ideale dei lettori. Tuttavia, ferma restando questa distinzione – a cui lo stesso De Martino molto teneva – pare nondimeno che con *Più non riconcilierà Abele e Caino* Insana abbia voluto e saputo risalire le correnti della poesia funebre fino alle origini

²⁶ ERNESTO DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, a cura di Marcello Massenzio, Einaudi, Torino 2021, p. 44.

propriamente rituali del genere, scavalcando secoli di poesia per tornare ai fondamenti del canto in morte di una persona cara.²⁷ Elementi tanto intrinseci quanto contestuali al testo possono avvalorare questa lettura rischiosa ma produttiva.

Per i primi, sarà sufficiente richiamare parte di quanto emerso nel corso dell'analisi, a cominciare dalla trama ricorsiva e veramente da nenia imposta dal parallelismo anaforico globale, trama ritmica e fonica arricchita poi dalle numerosissime rime locali, e che nel finale si libera del tutto degli elementi non vincolati, in un'accelerazione e ritmizzazione conclusiva che satura l'orecchio finché la voce cade in un silenzio che *è e non è* quello della morte inghiottitrice della parola. In questa forma semplice, fondata sul parallelismo, sono sedimentate tanto alcune tradizioni di poesia colta che hanno il loro fondamento nella Bibbia,²⁸ quanto riti e devozioni, spettacoli e ascolti esperiti da Insana nel corso della propria infanzia siciliana (e a cui essa dichiarava di dovere molto del proprio orecchio poetico).²⁹ Proprio uno di questi prodotti culturali, la katabba di Sant'Agata, figura esplicitamente nel tessuto del nostro poemetto, a testimoniarcene l'avvenuta condivisione tra madre e figlia di una serie di ritmi e ripetizioni arcaici e popolari. Nulla di più naturale, quindi, che l'evocazione lamentosa della figura materna sia stata condotta proprio tentando di rifare in poesia quel patrimonio sonoro percussivo e iterativo.

Quanto detto fin qui penso basti a scongiurare il rischio di un'interpretazione solo o principalmente narrativa di *Più non riconcilerà Abele e Caino*, vero e proprio epicedio che compiangere e loda la madre scomparsa e come tale – in quanto strumento specifico di elaborazione del lutto – fa da anello di congiunzione fra il tessuto più robustamente narrativo e retrospettivo di *La pietanza votiva* e l'andirivieni temporale centrato sul presente luttuoso della figlia di *Mai sentito tanto freddo*. Per giunta, la visione davvero pre-cristiana della morte che percorre il nostro testo (e i due contigui a esso),³⁰ dove essa

²⁷ Del resto, già Antonio Porta aveva riconosciuto la dimensione *ancestrale* della poesia di Insana: «Nata a Messina insegna a Roma (è anche pittrice) e il “salto” nella cultura letteraria si sente ma è il mantenere vive le radici ancestrali che affascina. Ricorda le *Invetticoglie* di Alfredo Giuliani qui calate in terreno popolare, di fattura contadina (“ma io perdì lo scavallo”)» (ANTONIO PORTA [a cura di], *Poesia degli anni Settanta*, prefazione di Enzo Siciliano, Feltrinelli, Milano 1979, p. 81).

²⁸ Lo ha notato RODOLFO ZUCCO, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana*, cit., pp. 158-159 discorrendo della metrica sintattica e parallelistica di Insana, per la quale tra i vari modelli possibili il critico rinviene anche quello del poeta arabo di Sicilia 'Alī Al-Ballanūbī, di cui la poetessa siciliana ha tradotto sei componimenti per i *Poeti arabi di Sicilia nella versione di poeti italiani contemporanei* (1987).

²⁹ A proposito dei ritmi antimelodici assorbiti nell'infanzia Insana citava «le lunghe novene, i lunghi rosari, che mi affascinavano con le loro iterazioni, e poi le voci dei pupari e dei banditori e i ritmi percussivi: non certamente melodia, ma battuta in levata, di origine araba, che va in caduta fino allo strozzamento della voce. Sento che il mio ritmo è naturalmente percussivo, connesso con questa mia memoria» (riportato in MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Prefazione*, in JOLANDA INSANA, *A schiere le parole*, cit., p. 8).

³⁰ Esemplarmente *Mai sentito tanto freddo*, vv. 23-27: «sfrattata lascio la sua casa | mentre ancora le crescono | le unghie ai piedi e i capelli in testa | e chissà cosa si vede in quel buio | quale voce

è concepita come fine fisica irredimibile, deve moltissimo alle radici culturali classiche, greco-latine, di Jolanda Insana, acuta e prolifica traduttrice di Alceo, Anacreonte, Ipponatte, Saffo, Plauto, Lucrezio, Marziale e *Carmina Priapea*.³¹ E in effetti, per fare un solo passo in una direzione di ricerca ancora da percorrere, proprio pensando alla forma epigrammatica, talune somiglianze di struttura con il nostro poemetto si ritrovano – pur nella grande differenza di dimensioni – in alcuni epigrammi funebri tra quelli raccolti nel VII libro dell'*Antologia palatina*.³²

Come che sia, riprendendo le parole di Carmelo Princiotta,

[q]uando la poesia di Insana entra nell'ordine simbolico del materno [...] lo "sbraitar cantando" che la contraddistingue cede il posto a un recitativo atavico, certo più indifeso ma non meno viscerale, in cui si sente davvero la voce di tutte le madri [...] e di tutte le figlie di Sicilia.³³

Nell'inatteso flusso di parole aperto dalla perdita materna, la poetessa siciliana rinuncia al suo consueto campionario di «spudoratezze e coprolalie in funzione di mascheramento protettivo, per troppo pudore del sentimento, per troppa tenerezza»,³⁴ consegnando ai suoi lettori un compianto insieme antichissimo e nuovo.

BIBLIOGRAFIA

GIANCARLO ALFANO, *La cucina di Jolanda. Poesia e politica della natura*, in GIANFRANCO FERRARO, GIUSEPPE LO CASTRO (a cura di), «Pupara sono». *Per la poesia di Jolanda Insana* con inediti e rari, Falco, Cosenza 2019, pp. 199-209.

arriva nel silenzio dove giace»; 67-68 «davvero s'è allontanata senza più colori | senza più buoni aromi».

³¹ Già ANDREA CORTELLESA, *La prima voragine*, cit., p. 9 ha valorizzato il trasparente rimando al pianto dei cavalli di Achille di *Iliade* XVII che chiude la penultima sequenza di *Mai sentito tanto freddo*, v. 139: «e piansero i cavalli di Achille».

³² Diversi componimenti del libro VII (8, 174, 189, 200-204, 214-215, 626) presentano una struttura testuale imperniata sull'opposizione fra due tempi: quello della vita (espresso al presente o al futuro) seguito e annullato da quello della morte (espresso al passato o al presente); e della vita del defunto si ricordano una o più azioni legate tra loro da una struttura parallelistico-anaforica negativa pienamente sovrapponibile a quella realizzata da Insana. Riporto unicamente in traduzione il n. 214 (Archia, *Il delfino*): «Non solcherai mai più gli abissi del mare sonanti | greggi marini non spaventerai, | né, ballando al suono di canne forate, tra l'acqua, | presso gli scafi emergerai d'un salto, | né spumeggiante delfino, levando sul dorso le Ninfe, | in grembo a Teti le tragherai. | Come la rupe di Målea s'attorse torbida l'onda, | tra i ciottoli del lido ti gettò» (FILIPPO MARIA PONTANI [a cura di], *Antologia palatina*, Einaudi, Torino 1979, 3 voll., II, p. 109).

³³ CARMELO PRINCIOTTA, *Messina, trauma e matrice*, in SEBASTIANO AGLIECO, LUIGI CANNILLO, NINO IACOVELLA (a cura di), *Passione poesia. Letture di poesia contemporanea*, Edizioni CFR/Gianmario Lucini, 2016, p. 186.

³⁴ JOLANDA INSANA, *Insana Jolanda*, in EAD., *Tutte le poesie*, cit., pp. 575-577: 577.

- EMANUELE BROCCIO, *La tagliola del disamore: una lettura narratologica del racconto in versi di Jolanda Insana*, «Croniques italiennes», 38, 2020, pp. 245-265.
- ANDREA CORTELLESSA, *La prima voragine*, in DARIO TOMASELLO (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora. L'itinerario poetico di Jolanda Insana*, Sicania, Messina 2009, pp. 7-31.
- ERNESTO DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, a cura di Marcello Massenzio, Einaudi, Torino 2021.
- GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, diretto da Salvatore Battaglia (poi da Giorgio Bàrberi Squarotti), Utet, Torino 1961-2002, 21 voll. (con 2 supplementi, a cura di Edoardo Sanguineti, 2004 e 2009).
- MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Il martòrio e altro*, in DARIO TOMASELLO (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora. L'itinerario poetico di Jolanda Insana*, Sicania, Messina 2009, pp. 33-53.
- JOLANDA INSANA, *A schiere le parole. Poesie scelte con prose e versi inediti*, a cura di Anna Mauceri, prefazione di Maria Antonietta Grignani, Marcos y Marcos, Milano 2024.
- EAD., *Parole che trascinano senso*, in GIANFRANCO FERRARO, GIUSEPPE LO CASTRO (a cura di), «Pupara sono». *Per la poesia di Jolanda Insana* con inediti e rari, Falco, Cosenza 2019, pp. 59-67.
- EAD., *Quella ruga che rende visibili. Giancarlo Alfano intervista Jolanda Insana*, in GIANFRANCO FERRARO, GIUSEPPE LO CASTRO (a cura di) «Pupara sono». *Per la poesia di Jolanda Insana* con inediti e rari, Falco, Cosenza 2019, pp. 69-79.
- EAD., *Tutte le poesie (1977-2006)*, Garzanti, Milano 2007.
- EAD., *La tagliola del disamore*, Garzanti, Milano 2005.
- GIOVANNA IOLI, *Il poesificio di Jolanda: scuole e scuollette*, in DARIO TOMASELLO (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora. L'itinerario poetico di Jolanda Insana*, Sicania, Messina 2009, pp. 53-64.
- NIVA LORENZINI, *Realismo e poesia del disamore*, in DARIO TOMASELLO (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora. L'itinerario poetico di Jolanda Insana*, Sicania, Messina 2009, pp. 65-74.
- ANNA MAUCERI, *Il trattamento della voce nella poesia di Jolanda Insana* ("Medicina carnale", "L'occhio dormiente", "La stortura"), «allegoria», XVIII, 54, 2006, pp. 57-60.
- EAD., *Voci in versi: esempi di trattamento dell'oralità nella poesia contemporanea*, in MARIA TERESA BIASON (a cura di), *L'oralità nella scrittura*, «Annali di Ca' Foscari», XLV, 2 (2006), pp. 117-135.
- FILIPPO MARIA PONTANI (a cura di), *Antologia palatina*, Einaudi, Torino 1979, 3 voll.
- ANTONIO PORTA (a cura di), *Poesia degli anni Settanta*, prefazione di Enzo Siciliano, Feltrinelli, Milano 1979.
- CARMELO PRINCIOTTA, *Messina, trauma e matrice*, in SEBASTIANO AGLIECO, LUIGI CANNILLO, NINO IACOVELLA (a cura di), *Passione poesia. Letture di poesia contemporanea*, Edizioni CFR/Gianmario Lucini, 2016, pp. 185-186.
- Vocabolario Siciliano*, fondato da Giorgio Piccitto, diretto da Salvatore C. Trovato e Giovanni Tropea, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo-Catania 1977-2002, 5 voll.
- RODOLFO ZUCCO, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana* (2005-2006), in ID., *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani 1963-2000*, Aragno, Torino 2013, pp. 153-173.
- ID., *Vida e razos di Jolanda Insana*, in DARIO TOMASELLO (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora. L'itinerario poetico di Jolanda Insana*, Sicania, Messina 2009, pp. 123-157; ora in ID., *Libro di incontri e di letture*, Associazione culturale "La luna", 2021, pp. 69-90.

Giacomo Morbiato
PIANGERE UNA MADRE

SITOGRAFIA

CARMELO PRINCIOTTA, *Per un profilo provvisorio di Jolanda Insana (1937-2016)*, 28 ottobre 2016
<www.luigiasorrentino.it/2016/10/28/per-un-profilo-provvisorio-di-jolanda-insana-1937-2016/> (u.c. 30.04.2024).



Share alike 4.0 International License

TEMPI, VOCI, PAROLE E GESTI
IL TEATRO METAPOETICO IN *UNE PETITE FILLE SILENCIEUSE* DI JAMES SACRÉ

Andrea Bongiorno

Aix-Marseille Université

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-3416-0834>

ABSTRACT IT

Il saggio propone una lettura del libro di poesia *Une petite fille silencieuse* (2001) del poeta francese James Sacré (1939). La raccolta narra attraverso frammenti di ricordo la perdita della figlia piccola e il percorso di accettazione del lutto, un percorso continuamente filtrato dalla riflessione metadiscorsiva. Nel primo paragrafo sono studiate le modalità di espressione del flusso temporale non lineare; nel secondo, il rapporto fra silenzio, voce e scrittura con le sue implicazioni metapoetiche; nel terzo, come la poesia crei uno spazio residuale di esistenza, grazie al gesto e al suo divenire parola scritta. Si conclude notando un'affinità tra la poetica di Sacré e la poesia italiana della «terza generazione», soprattutto con Vittorio Sereni.

PAROLE CHIAVE

James Sacré; *Une petite fille silencieuse*; Metapoesia; Elegia; Gesto.

TITLE

Times, Voices, Words and Gestures. The Metapoetic Theatre in *Une petite fille silencieuse* by James Sacré

ABSTRACT ENG

The essay offers an interpretation of the book of poems *Une petite fille silencieuse* (2001) by the French poet James Sacré (1939). The book describes, through fragments of memories, the loss of his young daughter and the path of grieving acceptance. This path is continuously filtered by metadiscursive considerations. The first paragraph explores the modes of expression of the non-linear temporal flux; the second, the relationship between silence, voice and writing and its metapoetic implications; and the third, how poetry creates a residual space of existence through gesture and its transformation into the written word. The conclusion highlights the affinity between Sacré's poetics and Italian poetry of the "third generation", especially with Vittorio Sereni.

KEYWORDS

James Sacré; *Une petite fille silencieuse*; Metapoetry; Elegy; Gesture.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Andrea Bongiorno è lettore di italiano a Aix-Marseille Université (Francia), dove si è formato (dottorato in Études Italiennes) in cotutela con l'Università di Siena. Professore *agrégé* di italiano e abilitato alle funzioni di *maître de conférences*, si occupa di poesia del '900 e contemporanea: del rapporto fra poesia, critica e metapoesia (curatela *Testimoni di se stessi*, per «L'ospite ingrato» 2022 e monografia in preparazione) e di geo ed ecocritica (curatela *Création d'espaces et espaces de la création* per «Cahiers d'Études Romanes» 2023). È redattore della rivista «Polisemie» per cui ha curato «Nulla è ancora profondo». *Studi sull'opera di Antonella Anedda* (2023).

Andrea Bongiorno, *Tempi, voci, parole e gesti. Il teatro metapoetico*
in «*Une petite fille silencieuse*» di James Sacré, «inOpera», II, 2, luglio 2024, pp. 342-355.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/24184>

INTRODUZIONE

La metapoesia è vittima, non senza alcune valide ragioni, di una patina di pregiudizio negativo che la considera un ripiego autoreferenziale dello scrittore. È nota, d'altronde, la condanna di Sereni formulata nel *Posto di vacanza*,¹ espressione di un paradossale pudore – poiché affidato proprio ai versi – nei confronti della metapoesia, una ritrosia che in qualche misura sembra aver contagiato anche la critica, se si pensa all'esiguità degli studi di ampio respiro sull'argomento.² Più fortunato sembra invece essere il metateatro (basti pensare, per l'Italia, a Goldoni e Pirandello), apprezzato e ampiamente studiato poiché ritenuto in grado di esprimere, attraverso la *mise en abyme*, una riflessione sul rapporto fra realtà e finzione, fra autenticità e messinscena, fra mondo e sua rappresentazione. In effetti, anche la poesia, con i mezzi che le sono propri, può fare della metapoesia uno strumento conoscitivo. Si tratta, in fondo, di utilizzare per fini artistici una proprietà costitutiva e ineludibile del linguaggio, cioè quella proprietà che l'analisi del discorso chiama «*autoréférence*», ossia l'inevitabile riflessività del discorso letterario.³ La lingua non si pone mai come filtro trasparente rispetto alla realtà e la poesia moderna, consapevole delle possibilità e dei limiti dell'espressione verbale, sfrutta queste impurità, deformazioni e concrezioni del diaframma linguistico per costruire la propria rappresentazione artistica del reale.

Da queste premesse potremo avviare la nostra riflessione su un libro di poesia che sfrutta ampiamente i meccanismi di opacità del filtro linguistico proprio per inserirsi con originalità in un'intramontabile tradizione letteraria, l'elegia funebre, e riflettere su un tema fondamentale della poesia occidentale, l'accettazione e la dicibilità del tutto. Si tratta della raccolta *Une petite fille silencieuse* del poeta francese James Sacré,⁴ libro edito nel 2001 che raccoglie i vari testi che affrontano la perdita della figlia piccola dell'autore,

¹ «Pensavo, niente di peggio di una cosa | scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale, | e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione. | Non c'è indizio più chiaro di prossima vergogna: | uno osservante sé mentre si scrive | e poi scrivente di questo suo osservarsi. | Sempre l'ho detto e qualche volta scritto: | segno, mi domandavo, che la riserva è quasi a secco, | che non resta, o non c'era, proprio altro?» (VITTORIO SERENI, *Un posto di vacanza* [V, vv. 8-16], in ID., *Stella variabile*, Garzanti, Milano 1981, poi in ID., *Poesie*, a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 230).

² In ambito italiano, sull'argomento, escludendo poche tesi di dottorato (fra cui quella di chi scrive), si segnalano: GUGLIELMO GORNI, *Metafore del far poesia nel Novecento italiano*, «Italianistica», 28, 3, 1999, pp. 401-417 e PIERLUIGI PELLINI, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Vecchiarelli, Manziana 2004, pp. 51-107.

³ Numerosi sono i contributi sul discorso letterario nell'ambito della linguistica enunciativa francofona (l'*analyse du discours*); si rinvia, per il momento, solo al primo studio teorico sull'argomento (DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris 1993); sull'«*autoréférence*», cfr. DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Dunod, Paris 1997, p. 164; per quanto riguarda la poesia, è fondamentale monografia di MICHÈLE MONTE, *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Classiques Garnier, Paris 2022.

⁴ JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse. Poèmes pour Katia*, André Dimanche, Marseille 2001.

pubblicati fra gli anni ottanta e novanta del secolo scorso.⁵ Il poeta, ormai affermato nel panorama poetico contemporaneo francofono,⁶ si contraddistingue tanto nella scrittura artistica in versi quanto nella riflessione testimoniata dalla prosa⁷ per un costante slancio metadiscorsivo. Come vedremo, lo sviluppo di questa dimensione affida al racconto dell'evento luttuoso una più generale meditazione sul tempo e sul potere della scrittura, veicolata da interessanti procedimenti stilistici che osserveremo in legame ai temi principali della raccolta. Il libro si compone di tre sezioni: *Des pronoms mal transparents*, *À côté des iris sans fleurs* e *Le paysage aussi ressemble au temps*. Diverse istanze soggettive si alternano, come anche diverse forme di enunciazione: *poèmes* in versi e *poèmes en prose*, sempre senza titolo, raccolti in gruppi numerati solo nella seconda sezione; vi si dipana il racconto dell'infanzia, della malattia e della morte della bambina, senza mai, però, avviare un vero e proprio sviluppo diegetico. In primo luogo, quindi, osserveremo la costruzione di uno svolgimento temporale non lineare e le sue modalità di espressione. In seguito ci concentreremo sul rapporto fra silenzio, voce e scrittura, per poi indagare come la poesia crei uno spazio residuale di esistenza, grazie al gesto e al suo divenire parola scritta.

1. I VALORI CANGIANTI DEL TEMPO

La poesia di Sacré, erede forse di un meccanismo enunciativo proustiano e modernista, sin dalle sue prime prove rifiuta una narrazione lineare del passato e del vissuto del soggetto, prediligendo l'evocazione, l'allusione e l'intersecarsi dei piani. Questa peculiarità stilistica dell'autore presenta alcune declinazioni degne di nota anche in *Une petite fille silencieuse*. Come sottolineato opportunamente dalla critica,⁸ Sacré scardina alcuni capisaldi dell'elegia funebre, come l'importanza dell'identità del defunto compianto e la data della sua morte. In effetti, basti pensare al fatto che il nome della figlia e il suo legame di familiare con l'io lirico non appaiono in modo veramente esplicito in nessun testo. Il nome Katia è consegnato al paratesto come dedicataria (il sottotitolo *Poèmes pour Katia*) e non come protagonista. Il legame familiare è alluso dal titolo (*Une petite fille silencieuse*), ma occorre precisare che si parla di *una* bambina (si noti l'uso dell'articolo indetermina-

⁵ La storia editoriale è riassunta da DAVID GALAND, « *Peu de bruit nous reste dans l'oreille* ». *Lecture d'« Une petite fille silencieuse » de James Sacré*, « Cahiers ERTA », 26, 2021, pp. 9-32, cfr. ivi, p. 9.

⁶ Oltre ai vari studi sulla sua opera, che avremo modo di prendere in considerazione, ricordiamo che il poeta è stato inserito in alcune importanti antologie (cfr. JEAN-BAPTISTE PARA [ed.], *Anthologie de la poésie française du XX^e siècle*, t. 2, Gallimard, Paris, 2000, pp. 519-522) e incluso nel canone proposto da MICHEL JARRETY, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, PUF, Paris 2001 (la voce « James Sacré » è affidata a Jean-Claude Pinson, cfr. ivi, pp. 734-736), e che alla sua scrittura è stato consacrato il *colloque* del 2010 di Cerisy-la-Salle (si vedano gli atti raccolti nella rivista « *Étrangère* », 29-30, 2012).

⁷ Per quest'ultima, si pensi a JAMES SACRÉ, *Parler avec le poème (1979-2009)*, Éditions La Baconnière, Genève 2013.

⁸ Cfr. DAVID GALAND, « *Peu de bruit nous reste dans l'oreille* », cit., pp. 10-12.

tivo) e che *filles* in francese, in un simile sintagma, potrebbe voler dire “ragazza”, “bambina”, prima che “figlia”. Parimenti, la data della scomparsa (1980) si perde nei va’ e vieni fra diversi piani temporali, per apparire quasi per caso, senza una rilevanza particolare, in uno dei testi centrali della raccolta:

- Dans la Toussaint grise ton visage est quelque part
Parmi les couleurs (douceur et violence) des chrysanthèmes
Que j’imagine dans les stands, montés pour l’occasion,
D’un marché aux fleurs ; tout à l’heure
5 J’irai faire un tour en cet endroit qui t’a été familier
Le boulevard Edgar-Quinet, les allées du cimetière Montparnasse.
Tu n’es plus que de la poussière d’os
Dispersée dans l’herbe et les parterres d’une ferme en Vendée,
Qu’un peu de fumée perdue dans l’année 1980
10 Entre d’anciennes manufactures et les érables de la Nouvelle-Angleterre ;
Dans Paris que tu aimais, le calendrier
A des mouvements de la grande cape qui t’emportait tous les jours à l’école.
Tout ça que voilà dit, décousu, comme au loin
Ta vie sourire et colère, ton cœur bouleversé, ton calme.
15 Et rien dans la vaine musique des poèmes !⁹

In questa poesia l’uso dei tempi verbali esprime l’intersezione dei livelli della stratificazione cronologica.¹⁰ Si noti al primo verso l’uso del *présent* riferito al tu, nelle sue vesti di presenza-assenza («ton visage est quelque part»). Al *présent* anche l’azione del soggetto («j’imagine»), che sembra essere legata al tempo della narrazione, cioè al giorno di Ognissanti rievocato. In seguito, l’uso della locuzione avverbiale «tout à l’heure», per altro evidenziata dall’inarcatura, nonché il successivo *futur* («J’irai faire un tour») sembrano davvero situare l’enunciazione in quel giorno di Ognissanti, in contrapposizione all’anteriorità del *passé composé* della vita passata («qui t’a été familier»). Ancora il *présent* («Tu n’es plus que de la poussière d’os») per parlare delle ceneri della bambina e un *imparfait* per rievocare la sua esistenza («Paris que tu aimais»). Il tu diventa così una destinataria evanescente, divisa fra ricordo, assenza e presenza fantasmatica. Torna, infine, un ambiguo *présent* (poiché omofono al *passé simple*) in una chiusa metadiscorsiva che mescola le carte, poiché dal presente della narrazione si passa a un presente del momento della scrittura («la vaine musique des poèmes») che non riesce a riportare, come

⁹ JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse*, cit., p. 44 (poiché i testi non hanno titolo, sono brevi e talvolta in prosa, forniremo solo l’indicazione della pagina).

¹⁰ Quest’*usus* autoriale è stato messo in luce con finezza soprattutto dagli studi di Monte, si veda MICHÈLE MONTE, *L’émotion à distance dans “Une petite fille silencieuse” de James Sacré*, in BERNADETTE HIDALGO-BACHS, CATHERINE MILKOVITCH-RIOUX (dir.) *Écrire le deuil dans les littératures des XX^e et XXI^e siècles*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2014, pp. 257-279, poi confluito in EAD., *La Parole du poème*, cit., pp. 309-314; si veda anche EAD., *Pour une approche linguistique de la poésie contemporaine : à la rencontre de James Sacré et d’Ariane Dreyfus*, «Pratiques», 179-180, 2018 <doi.org/10.4000/pratiques.5047> (u.c. 30.03.2024).

sperato, veramente in vita il ricordo. Non è anodina tale riflessione metapoetica giacché, oltre alla valutazione sui limiti della scrittura, questa meditazione testimonia anche una presa di coscienza della strategia enunciativa dell'autore. Il suo dire è «décousu», “scucito”, “sconnesso”, “sfilacciato”, come abbiamo potuto vedere osservando la mescolanza dei piani temporali.

In alcuni testi una simile confusione è ancora più accentuata:

Quelqu'un dort dans le blanc des draps la couleur pas trop
Du jour bleu et froid. On voit une ville et de la lumière brille
Sur la brique des maisons dehors et jusque près du lit.
On a comme une impression d'éternité, pourtant
5 Ça va passer très vite sans qu'on s'aperçoive
Comment le doré du temps dans le jour comme un sourire
C'est déjà le soir et déjà
La lenteur d'un visage dans la nuit qui vient. Il respire encore demain.¹¹

L'identità della bambina è del tutto cancellata dal pronome indefinito («Quelqu'un»), come anche l'identità del soggetto, riparatosi dietro il pronome impersonale *on*.¹² Quel che sembra essere il ricovero ospedaliero della *petite fille* è alluso da alcuni elementi sparsi (il biancore delle lenzuola, il letto, la freddezza del luogo). L'uso del *présent* veicola la sensazione fuori del tempo che la poesia vuole suscitare («On a comme une impression d'éternité»), ma l'irruzione del domani («il respire encore demain»), sottolineato da una rottura sintattica,¹³ incrina l'enunciazione, soprattutto con la consapevolezza, extradiegética, della morte della bambina.

La consapevolezza cronologica, insomma, sembra accomodarsi al punto di vista che l'enunciatore vuole proporre per ogni scena determinata, mescolando anche più punti di vista in un solo testo. Tuttavia, a un tale sfasamento temporale corrisponde invece una certa regolarità, lungo tutto il libro, nella rappresentazione del tempo stagionale. In effetti, facendo caso al periodo dell'anno evocato dai testi che descrivono la malattia della bambina noteremo la prevalenza di elementi invernali. Se nella poesia poc'anzi analizzata abbiamo incontrato il «jour bleu et froid», in molti altri testi analoghi troveremo esplicite menzioni dell'«hiver».¹⁴ Per converso, le poesie che richiamano i momenti precedenti e successivi alla malattia e alla scomparsa della bambina evocano, invece, tutte le

¹¹ JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse*, cit., p. 12.

¹² Per l'uso di *on* per produrre un *effacement énonciatif* del soggetto, cfr. MICHÈLE MONTE, *L'éthos en poésie contemporaine: le cas de James Sacré et d'Antoine Émaz*, «Babel», 34, 2016 <doi.org/10.4000/babel.4691> (u.c. 21/06/2024).

¹³ Rilevata da Monte, che nota che grammaticalmente sarebbe stato opportuno *le lendemain* o un'interrogativa diretta, cfr. MICHÈLE MONTE, *La Parole du poème*, cit., p. 311.

¹⁴ Si pensi al verso «Le mot guérir c'était comme une longue soirée avec un feu l'hiver» (JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse*, cit., p. 15), oppure a «Si après le gris s'installe encore, un soir de plus, l'hiver | continue» (ivi, p. 23).

altre tre stagioni tranne l'inverno. Questa scelta, più che meramente autobiografica, sembra volutamente simbolica, in modo da conferire una coerenza temporale al racconto, in contrasto con la diffrazione dei punti di vista portata dall'uso dei pronomi – «mal transparents», come denunciato dal titolo della prima sezione – e dei tempi verbali. Tale legame fra cronologia, tempo grammaticale e tempo atmosferico è senz'altro favorito dalla polisemia della parola *temps* che in francese, come in italiano, indica tutte e tre le cose. Il poeta appare pienamente consapevole di questa scelta inserendo in alcuni testi dei passaggi metadiscorsivi. Riflette, infatti, sull'uso dei tempi verbali per esprimere il proprio rapporto al tempo cronologico e del vissuto: «on ne saurait pas dire quand la ville a surgi dans la disparition malenchantée des près, ni comment l'imparfait du temps s'est conjugué en un passé que les grammaires décrivent avec le mot simple». ¹⁵ Tempo (atmosferico e cronologico) e paesaggio si fondono, ¹⁶ come denunciato d'altronde dal titolo della terza sezione (*Le paysage aussi ressemble au temps*), grazie alla scrittura poetica: «quelquefois le printemps est comme un livre de grammaire parcouru dans l'allégresse et l'impression que la langue est sans secret comme un agencement musiqué de volumes et de motifs gentiment compliqués». ¹⁷ L'analogia fra questi elementi porta a una contaminazione reciproca, come in questo passaggio in cui l'autore riflette sulle proprie scelte sintattiche:

Ah, je voudrais que tu coures maintenant dans ma phrase à travers les mots buissons pelouse tu t'en irais vers les arbres voilà l'automne dans tes cheveux ton regard la terre a des couleurs douces qu'elle mélange à celle des feuilles mortes. [...] Le plaisir d'avoir écrit vite, et sans ponctuation, fait-il que les mots respirent plus fort ? ¹⁸

Questi incisi non sono affatto un banale compiacimento autoreferenziale, ma permettono tanto di comprendere il valore polisemico e simbolico del tempo nelle sue tre accezioni, quanto di problematizzare il filtro della scrittura davanti al racconto del vissuto, deformato ma allo stesso tempo ricreato e dunque pienamente restituito dalla poesia.

2. ASCOLTARE I SILENZI, I RUMORI E LE VOCI

Come abbiamo potuto vedere, la scrittura interroga il tempo nell'ambito di una più generale riflessione sulla narrazione in versi dell'esperienza. Tuttavia, non è solo con la percezione del tempo che la scrittura deve dialogare, ma anche con una dimensione fon-

¹⁵ Ivi, p. 22.

¹⁶ Sull'attraversamento (anche metapoetico) del paesaggio in *Sacré*, cfr. EMMA CURTY, *Voyages, visages et mémoires : les traversées de James Sacré*, «Loxias-Colloques», 15, 2019, <revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1375> (u.c. 30.03.2024).

¹⁷ JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse*, cit., p. 19.

¹⁸ Ivi, p. 79.

damentale per la poesia, cioè la percezione auditiva. Questa è da intendersi in senso ampio: dai suoni del vivere quotidiano, alle voci umane e al suono stesso della parola, anche poetica. La prima percezione con cui il soggetto deve interagire è, curiosamente, quella del silenzio. Anche in questo caso, la valenza figurativa è fondamentale, poiché che cosa, più del silenzio, può esprimere l'esperienza della morte e dell'assenza? D'altronde, già il titolo della raccolta creava questo legame costitutivo fra assenza e silenzio: la bambina è *silencieuse*, chiaramente, perché morta. Questo verrà ribadito anche in una delle ultime poesie della seconda sezione: «As-tu pensé, silencieuse, au silence? | Il est toujours là dans la fête bruyante du temps». ¹⁹ Eppure, se è vero che la bambina è *silencieuse*, il silenzio, per chi resta, non è la totale mancanza di suoni, anzi, esso è continuamente popolato da rumori; il silenzio si rivela, in realtà, un «presque silence». ²⁰ Fra questi suoni vi è, naturalmente, la voce umana, la voce della *petite fille*. Non è un caso, del resto, che il libro, dopo un testo metapoetico proemiale che associa la poesia alla musica, ²¹ si apra proprio con il ricordo di una voce distante:

Un jour on entend sa voix au téléphone.
C'est déjà la nuit et presque du silence qui est très loin dans
L'exiguïté de la solitude entre un lit d'hôpital et une chaise vide,
Pendant que la lumière est partout courant dans la ville, parmi
5 Des maisons dans les suburbs comme des gros cœurs cossus
Si quelqu'un pleure à l'intérieur d'une, à côté
Du téléphone et du silence, tout continue pareil. Quelque chose
Bat tout près jusqu'à très loin, ça s'entend pas beaucoup. ²²

La voce è lontana e mediata dallo strumento tecnologico che la separa dal corpo, il telefono, nonché immersa in un rumore di fondo. Ciononostante, il soggetto la insegue e, soprattutto, tenta di mettersi al suo ascolto.

Tutto il resto del libro, quindi, è percorso dalla ricerca di questa voce distante, flebile accento nel brusio confuso del mondo («Pourquoi moi ? demandait la voix, encore. | Ça a résonné jusqu'à on sait pas où dans le fond mal arrangé du monde. | On n'entendait plus rien.»). ²³ A mano a mano, diventa chiaro che la voce che parla vada identificata con il ricordo della voce della figlia:

A des moments une voix disait des mots
Qui ressemblaient beaucoup à un bruit familial qu'on entend
En même temps qui bat comme en désordre ;
Est-ce qu'à travers des souvenirs de paroles

¹⁹ Ivi, p. 60.

²⁰ «S'il est seul dans la maison et quelques bruits | (La rumeur du chauffage, un robinet qui goutte, le presque silence), | Le livre qu'il a ouvert n'a plus ni commencement ni fin» (ivi, p. 20).

²¹ «Poème te voilà, si peu de mots, des phrases comme | Une musique» (ivi, p. 9).

²² Ivi, p. 11.

²³ Ivi, p. 14.

- 5 Quelque chose est davantage comme de la transparence ?
 Un peu après la voix devient un sourire. Le silence.
 Le cœur continue comme.²⁴

Il contrasto fra voce e silenzio diventa esplicito: il ricordo fa riaffiorare in superficie una voce che però non è parola, e diventa, poco dopo, silenziosa confondendosi col rumore di fondo del tempo. Nel suo parlare il tempo è quindi muto («une rumeur persiste ; pas facile de répondre au sourire muet du temps»)²⁵ come è muta anche la parola scritta della poesia, che non riesce a restituire quella voce:

On finit par être au fur et à mesure des pages tournées
Comme dans la tranquillité sans raison d'un cimetière.
Les poèmes comme des tombes. Le temps muet. Des allées qui ne vont nulle part.²⁶

Il paragone fra poesia e tombe sembra quindi condannare la poesia al mutismo, come sepolcri incapaci di una vera e propria parola. La sola voce che risuona nel vuoto è quella del padre («Je t'appelai par ton nom / Dans le volume de la maison vide»)²⁷

Tuttavia, proprio nel momento in cui l'io riesce finalmente a pronunciare l'impronunciabile, a menzionare la perdita («maintenant que la petite fille est morte»)²⁸ il silenzio si spezza e la voce giunge finalmente alle orecchie del padre. Questo avviene nell'ultima poesia della seconda sezione, posta in stretto dialogo con la prima poesia della prima sezione. Se il libro si apriva con uno vago tentativo di ricezione di una voce lontana, persa nel ricordo e confusa nel rumore, questa sezione, invece, si chiude con l'ascolto:

- On entend ta voix dans un appareil à cassettes.
Quelqu'un te pose des questions pour une enquête, de temps en temps
Un chien jappe assez furieusement contre vous. Une autre voix
Le calme. Une autre voix qu'à un moment
5 La voilà qui chante. Tu dis des choses
 D'une façon un peu rapide et comme avec
 Un sentiment de certitude qui m'étonne,
 Parce que bien sûr c'est tellement évident
 Que la seule réalité vraiment vécue,
10 Derrière tout ce bruit domestique et scolaire,
 C'est ce qui vient peut-être avec ta maladie.

²⁴ Ivi, p. 18.

²⁵ Ivi, p. 78.

²⁶ Ivi, p. 37.

²⁷ Ivi, p. 53; questo contrasto fra voce del padre e silenzio della figlia è discusso da DAVID GALAND, «*Peu de bruit nous reste dans l'oreille*», cit., pp. 25-26.

²⁸ JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse*, cit., p. 61.

Ce qui est venu. L'appareil à cassettes
Fait maintenant un bruit sans conséquence
Et mal branché pareil sur la réalité. Qu'est-ce que j'entends ?²⁹

Il collegamento intratestuale mette in luce due elementi interessanti. Il primo è il cambiamento dell'aggettivo possessivo, dalla terza alla seconda persona (da «on entend sa voix» si passa a «On entend ta voix»). Benché il soggetto si nasconda ancora dietro a un pronome impersonale, non è irrilevante notare che questi riesca finalmente a rivolgersi alla figlia, quasi le parlasse e non più rievocasse un'assenza distante. In secondo luogo, è opportuno sottolineare che l'ascolto è anche questa volta mediato da uno strumento disincarnante, non più il telefono ma, in questo caso, il nastro magnetico di una cassetta. Contrariamente all'apparecchio telefonico, il registratore conserva una traccia materiale. L'ascolto della registrazione dà infine forma concreta alla voce e ai rumori, e presenta, in definitiva, un modello positivo cui tendere. È difficile, infatti, non vedere, in una raccolta così metapoetica, un *second degré* metadiscorsivo nel testo, che propone l'immagine di una parola che registra fedelmente le voci del quotidiano, trasfigurate dal filtro del tempo e della memoria.³⁰ Se la parola è muta, che cosa può fare, dunque, la poesia per tendere verso questo modello?

3. IL GESTO NEL TEATRO DI PAROLE

La chiave per comprendere come la parola poetica da muta possa restituire quella voce tanto ricercata si situa nel concetto di gesto, una nozione centrale nella poetica dell'autore.³¹ Ricordiamo, innanzitutto, che anche la parola *geste* presenta una polisemia interessante, trattandosi di un *faux couple* che può indicare al maschile il "gesto", inteso come movimento del corpo ed espressione di una comunicazione non verbale, e al femminile la prodezza, ossia le "gesta", cantate proprio dalla poesia, dalle *chansons de geste* che inaugurano la letteratura romanza. Al di là dell'ambivalenza del termine, Sacré crea nella propria scrittura, un legame stretto fra enunciazione poetica e prossemica.³² Infatti, se è arduo ricostruire la voce della figlia scomparsa, l'io si sforza di ricordarne i gesti, veicolo di una certa concretezza. Certo, si tratta di qualcosa di ambiguo («C'est difficile de croire

²⁹ Ivi, p. 66.

³⁰ Questo è, in effetti, uno dei capisaldi della poetica dell'autore: cfr. BÉATRICE BONHOMME, *La Présence du poème de James Sacré*, «Irish Journal of French Studies», 18, 2018, pp. 93-108.

³¹ Sul gesto nella poesia di Sacré si rinvia ancora agli studi di Bonhomme, che hanno il pregio di porsi in continuo dialogo con le parole del poeta, rilasciate nel corso di diverse interviste, cfr. BÉATRICE BONHOMME, *Les Gestes de langue dans l'œuvre de James Sacré*, «Autre Sud», 27, 2004, pp. 29-44 e EAD., *James Sacré: des gestes et des mots*, «CÉRÉDI», 17, 2016 <ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?james-sacre-des-gestes-et-des-mots.html> (u.c. 30.03.2024).

³² Si legga l'intervista trascritta da SERGE MARTIN, *Chronique de poésie. James Sacré ou le décentrement par la relation poétique*, «Le français aujourd'hui», 161, 2, 2008, pp. 113-120.

[...] | A une réalité de tes gestes»³³ poiché si rischia la confusione fra immaginazione e ricordo («Juste un peu de couleur douce | A des rêves secrets qui n'auront | Jamais été des gestes vrais»)³⁴ eppure, per quanto fragile, il gesto sembra la strada privilegiata per giungere a un incontro con l'assente.

Così, nella scrittura, il gesto della figlia e quello del padre diventano insieme un unico gesto in grado di creare le condizioni per un impossibile riavvicinamento. È ancora un passaggio metadiscorsivo a testimoniare:

Au moment que s'est affirmé
A la place d'un ensemble de gestes connus depuis longtemps
Le noir effarant de la mort,
Il m'a semblé qu'une tentative d'écrire
5 Avec les phrases les plus mêlées à la niaiserie quotidienne de vivre
Ça pourrait être comme une caresse [...].³⁵

Mentre il mondo si svuota dei gesti della bambina, la scrittura diventa essa stessa un gesto, tra i più amorevoli di un padre alla figlia, una carezza, per ricostituire quel legame. In primo luogo, questo legame si crea attraverso una specularità fra io, vivo, e tu, assente. Il padre, scrittore, ricerca tattilmente, infatti, la figlia proprio nelle sue tracce, non solo vocali, come abbiamo visto, ma anche scritte:

Je voudrais que les souvenirs continuent de sourire, je disais cela
En passant les doigts sur un peu de son écriture :
Elle s'est appliquée à tracer les lettres de son nom,
Le nom de quelqu'un qui était vivant.³⁶

Anche il gesto più tremendo, la morte, unisce padre e figlia, nel momento in cui il primo decide di consegnarlo, ancora metadiscorsivamente, al racconto: «Sans aucune solide raison je voudrais parler de la mort en la fin de ce livre, comme si | Elle était un dernier geste qu'on pourrait imaginer».³⁷ Morte e conclusione del libro, silenzio di una voce umana e silenzio della parola poetica: realtà e rappresentazione fanno eco l'una all'altra, rimano, ed è proprio la metapoesia a porre un discrimine fra le due, fornendo al lettore gli essenziali strumenti esegetici.

In secondo luogo, oltre alla simmetria fra io e tu, la ricostituzione del legame avviene attraverso alla riproduzione scenica del gesto di unione. È nel teatro composto dalle parole che metapoesia e metateatro, come anticipato, si avvicinano. La locuzione «théâtre des mots» ha un posto di rilievo nella raccolta, e appare una prima volta nella

³³ JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse*, cit., p. 46.

³⁴ Ivi, p. 51.

³⁵ Ivi, p. 62.

³⁶ Ivi, p. 71.

³⁷ Ivi, p. 81

seconda sezione («Installer le théâtre des mots qui conviendrait»)³⁸ per poi svilupparsi compiutamente in uno dei testi forse più significativi del libro:

Au moment de penser à toi le poème
T'oublie en cet endroit de mots
Que c'est peut-être encore mourir.

5 Quelqu'un
Comprend que dire ou pleurer ce n'est
Rien qui soit l'animation de ton visage silencieux.

Te nommer pourtant dans ce théâtre des mots
C'est peut-être toucher à ton dernier geste. Donne-moi la main.³⁹

Con il «théâtre de mots» il verso presenta probabilmente anche un'allusione alle scelte di poetica dell'autore nel campo letterario (un *lyrisme critique*, via mediana fra poeti *lyriques* e *littéralistes*),⁴⁰ ma quel che ci interessa, in questa sede, è il suo valore all'interno del libro. La prima terzina espone il dubbio che nella scrittura, un «endroit de mots», la vera identità della bambina si disperda, conducendo, paradossalmente, a una sua seconda morte. Il soggetto, ancora nascosto dietro l'indeterminatezza («quelqu'un») comprende che la parola elegiaca («dire ou pleurer») non scalfisce il silenzio funebre del volto della bambina. Eppure, nel momento in cui in questo «endroit» si inseriscono i gesti, questo diviene un «théâtre». I gesti del poeta sono le sue parole, il nominare la figlia e la sua morte – si noti, tra l'altro l'antitesi fra i pronomi a inizio verso, indefinito per il soggetto, personale per la destinataria – permette di insufflare nuovamente in essa un effimero respiro di vita. Come la creazione annienta la vita, parimenti la ricrea attraverso il teatro dei gesti verbali. In questa maniera il testo può chiudersi con il tenero gesto che sancisce il legame di unione fra padre e figlia: il darsi ancora una volta la mano. Non a caso, la richiesta all'imperativo tradisce il ritorno dell'io che riappare nel pronome personale («donne-moi»). Il teatro è uno spazio illusorio, finzionale, ma grazie a questo spazio verbale la richiesta del padre può forse esaudirsi, e le due mani provare a ricongiungersi.

Il soffio vitale del gesto instillato dalla scrittura che trasforma la pagina in un teatro di parole, permette quindi alla poesia di diventare essa stessa un corpo, un corpo che inganna i sensi («Quelqu'un a l'impression | Que toute l'activité de la pluie lui rend | Les façons d'être d'un corps (une jambe, un visage disparus) comme à nouveau sensibles»),⁴¹ un corpo che ha uno suo spazio nella poesia, mentre il corpo reale scompare dal paesaggio («il y a des lieux où tu ne seras plus jamais»)⁴² Vale la pena leggere il testo

³⁸ Ivi, p. 29.

³⁹ Ivi, p. 35.

⁴⁰ Cfr. DAVID GALAND, «*Peu de bruit nous reste dans l'oreille*», cit., p. 26.

⁴¹ JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse*, cit., p. 28.

⁴² Ivi, p. 84.

conclusivo, che fa incontrare il corpo scomparso dal mondo con il nuovo corpo, il personaggio poetico:

Je retrouve dans ce pays le ciel d'octobre en bleu, les érables.
Tu as connu ces feux de l'automne en Nouvelle-Angleterre, clichés qui reviennent,
La même rédaction réécrite à chaque rentrée d'école.
Tu n'éciras plus rien. Mais ne peut-on pas croire
5 A quelque chose de ton histoire mal continuée
Dans ce banal flamboiement du temps que tu as quitté ?
Ou bien le monde est-il vraiment comme un poème,
Une machine à respirer, mais silencieuse et pour mourir encore ?⁴³

Ormai anche l'io ha potuto ritrovare nel teatro verbale un'identità, manifestandosi finalmente con il pronome personale soggetto – si noti nuovamente il parallelismo, questa volta perfettamente simmetrico, fra *je* e *tu* nei primi due versi. Gli ultimi due versi, invece, ripresentano un interrogativo metadiscorsivo, questa volta finale, destinato a chiudere con una domanda la raccolta. Qual è la natura vitale del teatro di parole? Al contrario del *topos* tradizionale, il verso non è *aere perennius*, anzi, l'esistenza nel teatro delle parole oscilla anch'essa tra vita e morte. Ma è proprio questa la sua forza, sembra suggerire l'autore, che risiede nell'intercambiabilità fra poesia e mondo, poiché entrambi animati da un soffio effimero, silenzioso, impermanente, ma vitale.

CONCLUSIONI

La lettura della raccolta alla luce della sua costruzione temporale, enunciativa e meta-poetica ha permesso di comprenderne alcuni aspetti che svelano che questo libro, in apparenza occasionale, quasi intimo e privato, è in realtà molto ricco e complesso. Si è potuto osservare, infatti, che pur nascendo dall'unione di diverse *plaquettes*, la silloge è ben coerente e coesa e presenta vari percorsi macrotestuali essenziali alla comprensione del senso dell'operazione poetica dell'autore. Questi percorsi riflettono un cammino che non porta solo nell'accettazione del lutto, ma anche alla progressiva presa di coscienza del significato assunto dalla scrittura lungo tutta la strada. Il viaggio del padre nei tempi e nei luoghi della memoria porta, infine, a un'equivalenza fra io, vivente, e tu, scomparsa. Anche se attraverso il concetto di gesto, inteso come movimento del corpo e come azione teatrale, il mondo dei referenti e il mondo di carta della creazione poetica certo non coincidono, possono tuttavia coincidere, in un certo senso, le leggi biologiche ed essenziali che regolano questi universi.

Da una parte, una simile concezione del rapporto fra realtà e scrittura può essere proficua per ulteriori letture dell'opera di Sacré, purtroppo ancora poco conosciuta e studiata in Italia. Dall'altra, tale sguardo sulla poesia non può non risvegliare, nei lettori

⁴³ Ivi, p. 85.

e nelle lettrici di poesia italiana, una indubbia sensazione di familiarità. Innanzitutto, l'idea di una lirica critica, egualmente distante dall'orfismo e dall'avanguardia richiama inevitabilmente l'esperienza poetica della terza generazione e le sfide e questioni che questi autori hanno affrontato nella seconda metà del Novecento. Fra loro, una menzione speciale merita Vittorio Sereni, già ricordato, non casualmente, nell'introduzione, la cui opera, soprattutto *Gli strumenti umani* e *Stella variabile*, presenta alcuni punti di contatto molto interessanti con la scrittura di Sacré. Entrambi, infatti, si servono di una lingua poetica del quotidiano che non rinuncia a comprendere il mistero delle cose e a interrogarle. Se alcune tangenze sembrano e sono probabilmente fortuite,⁴⁴ altre connessioni si rivelano più profonde. Interrogare la poesia sereniana alla luce dell'*endroit de mots* di Sacré potrà permettere di comprendere come il filtro critico metadiscorsivo aiuti anche lo scrittore lombardo a costruire uno spazio di parole capace di rivolgersi e interpellare l'assenza e gli assenti.⁴⁵ Anche il «*tu* | falsovero dei poeti»⁴⁶ è un pronome *mal transparent*, in questo «specchio ora uniforme e immemore»,⁴⁷ ora *variabile*, della poesia.

BIBLIOGRAFIA

- BÉATRICE BONHOMME, *Les Gestes de langue dans l'œuvre de James Sacré*, «Autre Sud», 27, 2004, pp. 29-44.
EAD., *La Présence du poème de James Sacré*, «Irish Journal of French Studies», 18, 2018, pp. 93-108.
DAVID GALAND, «*Peu de bruit nous reste dans l'oreille*». *Lecture d'«Une petite fille silencieuse de James Sacré»*, «Cahiers ERTA», 26, 2021, pp. 9-32.
GUGLIELMO GORNI, *Metafore del far poesia nel Novecento italiano*, «Italianistica», 28, 3, 1999, pp. 401-417.
MICHEL JARRETY, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, PUF, Paris 2001.
DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris 1993.
ID., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Dunod, Paris 1997.
SERGE MARTIN, *Chronique de poésie. James Sacré ou le décentrement par la relation poétique*, «Le français aujourd'hui», 161, 2, 2008, pp. 113-120.
MICHÈLE MONTE, *L'émotion à distance dans «Une petite fille silencieuse» de James Sacré*, in BERNADETTE HIDALGO-BACHS, CATHERINE MILKOVITCH-RIOX (éd.) *Écrire le deuil dans*

⁴⁴ Pensiamo al notevole testo metapoetico sereniano *La malattia dell'olmo* (in *Stella variabile*, cit., pp. 254-255), il cui albero morente appare nella poesia di Sacré («depuis quelque temps les ormes qui tenaient le ciel cousu au bord des prés, | on les voit qui meurent») (JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse*, cit., p. 46); non vi sono, a nostro avviso, elementi per determinare se si tratta di una fortuita poligenesi, di una citazione da Sereni o della rielaborazione di una stessa fonte (come, ad esempio *A un olmo secco*, diciannovesima poesia dei *Campos de Castilla* [1912] di Antonio Machado).

⁴⁵ Si tratta di un lavoro in preparazione da parte di chi scrive, destinato agli atti del Convegno nazionale della MOD 2023.

⁴⁶ VITTORIO SERENI, *Niccolò* (vv. 16-17), in ID., *Stella variabile*, cit., p. 234.

⁴⁷ ID., *Un posto di vacanza* (VII, v. 29), in ID., *Stella variabile*, cit., p. 233.

- les littératures des XX^e et XXI^e siècles*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2014, pp. 257-279.
- EAD., *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Classiques Garnier, Paris 2022.
- JEAN-BAPTISTE PARA (éd.), *Anthologie de la poésie française du XX^e siècle*, t. 2, Gallimard, Paris 2000.
- PIERLUIGI PELLINI, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli, Vecchiarelli*, Manziiana 2004.
- JAMES SACRÉ, *Une petite fille silencieuse. Poèmes pour Katia*, André Dimanche, Marseille 2001.
- ID., *Parler avec le poème (1979-2009)*, Éditions La Baconnière, Genève 2013.
- VITTORIO SERENI, *Stella variabile*, Garzanti, Milano 1981, poi in ID., *Poesie*, a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, pp. 185-266.
- PIERRE-YVES SOUCY *et alii*, «Étrangère», 29-30, 2012.

SITOGRAFIA

- BÉATRICE BONHOMME, *James Sacré: des gestes et des mots*, «CÉRÉdI», 17, 2016 <ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?james-sacre-des-gestes-et-des-mots.html> (u.c. 30.03.2024).
- EMMA CURTY, *Voyages, visages et mémoires: les traversées de James Sacré*, «Loxias-Colloques», 15, 2019 <revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1375> (u.c. 30.03.2024).
- MICHÈLE MONTE, *L'éthos en poésie contemporaine: le cas de James Sacré et d'Antoine Émaz*, «Babel», 34, 2016 <doi.org/10.4000/babel.4691> (u.c. 30.03.2024).
- EAD., *Pour une approche linguistique de la poésie contemporaine: à la rencontre de James Sacré et d'Ariane Dreyfus*, «Pratiques», 179-180, 2018 <doi.org/10.4000/pratiques.5047> (u.c. 30.03.2024).



Share alike 4.0 International License

INDIALOGO

Fabio Magro

Università degli Studi di Padova

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2087-1308>

Fabio Moliterni

Università del Salento

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6112-9276>

A proposito di

David Greenham, *Close reading. Il piacere della lettura*, a cura di Christian Delorenzo, Torino, Einaudi 2023 (ed. or. London, Routledge 2018).

FMa: Fabio, chiuso il volume, a lettura ultimata, ho pensato al *Dialogo della moda e della morte* di Leopardi, là dove la Moda dice «che la nostra natura e usanza comune è di rinnovare continuamente il mondo, ma tu fino da principio ti gittasti alle persone e al sangue; io mi contento per lo più delle barbe, dei capelli, degli abiti, delle masserizie, dei palazzi e di cose tali». Mi sembra che in questo libro ci sia il tentativo di ridurre il difficile, complesso e articolato esercizio di lettura e interpretazione del testo letterario entro le dinamiche a volte troppo semplicistiche degli *studies*. Che sono una cosa seria quando sono seri, ossia quando non si dimenticano del testo e riescono ad attivare e mettere in relazione elementi diversi dello spazio sociale e culturale, ma che molto spesso vengono assunti e proposti solo perché godono di maggiore visibilità.

A me sembra che ci sia qui il tentativo di portare anche in un territorio così connotato, e direi vivificato, dagli studi filologici e linguistici della grande tradizione della romanistica quella prospettiva “for dummies” che non può che produrre il rischio di incorrere in confusione, banalità, pressapochismo. Possibile che a questa altezza non sia penetrato anche in territorio anglosassone qualcosa di quella tradizione? Devo dire che in un primo momento non trovare né in bibliografia (una bibliografia peraltro poverissima) né nell’indice analitico nessun riferimento ad autori come Spitzer o Auerbach mi aveva incuriosito (diciamo perplesso e incuriosito insieme). Vediamo, mi sono detto, come si affronta questo genere critico senza quegli autori fondamentali, magari si aprono prospettive nuove e interessanti. Pare proprio di no. Mi sembra che al di là del tentativo di rimettere in campo una terminologia tecnica piuttosto vaga (contesto semantico, contesto sintattico e tematico, e forse ancor peggio la riproposta del «tenore», del «veicolo»,

Fabio Magro, Fabio Moliterni, *inDialogo*, a proposito di David Greenham, *Close reading. Il piacere della lettura*, a cura di Christian Delorenzo, Torino, Einaudi 2023, «inOpera», II, 2, luglio 2024, pp. 356-360.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/24185>

del «terreno comune» per descrivere la metafora ecc.) le analisi si risolvano spesso in notazioni di buon senso che valgono appena come una sorta di riflessione non ingenua sul testo. Insomma una riduzione dettata dalla moda di affrontare tutto come se fosse un gioco. Certo, anche lo strutturalismo nostrano era sensibile al concetto della letteratura come gioco, ma ad un altro livello direi. Il punto è a mio avviso che se il piacere è indubbiamente un valore di riferimento anche per la critica letteraria, ciò non significa che il piacere risieda nelle capacità del lettore di essere, come dire, intuitivamente creativo, lasciando in secondo piano lo spessore storico del testo, a cui sostanzialmente puntava il retroterra teorico a cui si riferisce il nostro autore.

FMo: Hai già parlato della retorica presente nel libro, della ridondanza intonata ai termini del «piacere», della «magia», del «gioco» o del «godimento della lettura», nelle loro varie declinazioni. Ciò che mi ha colpito è la sostanziale ambivalenza o ambiguità che sul piano teorico e metodologico sorregge questo lavoro. Greenham si presenta nella postura e nell'andamento ragionativo come uno studioso (sin troppo) ecumenico e affabile, e ciò è forse all'origine delle molte sbavature del suo discorso. Prendiamo i brani che più ricorrono nelle sue analisi testuali. Si tratta per lo più di testi narrativi, che aboliscono in partenza le barriere tra alto e basso, o come si diceva una volta tra *highbrow* e *lowbrow*, *masscult* o *midcult*. Ciò non è necessariamente un male, soprattutto in vista di una (discutibile) proposta di analisi del testo che dichiara dal principio di escludere il (necessario) giudizio di valore. Il fatto è che questi testi, dall'*Hobbit* di Tolkien al *Grande Gatsby* al Fitzgerald, passando per *Cime tempestose*, *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet*, rischiano di apparire come oggetti culturali tra gli altri, svuotati di senso storico, depositari di un semplice, ripetitivo repertorio di temi, miti, archetipi e immagini culturali buone per una fruizione e un *divertissement* superficiali e «fru fru».

È il sintomo di quella svolta culturalista, di quella tendenza critica ispirata alla «tematologia dell'effimero» della quale ha scritto di recente Pierluigi Pellini. Certo, siamo lontani dalle superfetazioni dei metodi scientifici o pseudo-scientifici ormai passati al giudizio della storia, applicati fuori tempo massimo ai testi letterari, dello strutturalismo e dintorni. Ma al rischio di riportare la concreta materialità dei testi a una supposta universalità o all'oggettività di categorie precostituite (la «letterarietà», lo «scarto», lo «straniamento», con i corollari del caso: tutti termini volutamente assenti in questo libro), qui si risponde troppo spesso con certe analisi testuali ispirate a un inerte e tenace contenutismo di ritorno. E come se non bastasse, sono analisi testuali che sarebbero legittimate, scrive Greenham, dal «buonsenso» o da un generico senso comune: «L'importante è che il testo studiato ne esca arricchito e vivificato: che se ne tragga piacere con maggiore lucidità e prontezza. Qualsiasi metodo deve basarsi sul buonsenso...» (p. 72). È una criticità di questo libro, mi pare non secondaria: un'idea di letteratura o di testualità che produce una indistinzione esiziale tra cultura letteraria e intrattenimento culturale, tra buon uso e cattivo uso dell'immaginario letterario.

FMa: Sì, hai ragione, mi sembra che tocchi un punto importante, quello della mancanza di indicazioni relative al registro testuale. Ciò rende impraticabile l'adozione di un metodo (metodo?) come quello proposto da Greenham nel contesto non dico italiano (per limitarci al nostro caso), in cui le differenze se non sfumature a livello di registro linguistico e stilistico sono fondamentali per collocare il testo in una prospettiva ermeneutica minimamente affidabile.

In ogni caso, io al piacere ci tengo (del resto non vorrei ricordare qui il famoso aneddoto spitzeriano sul lavoro), ma lo considero come la conquista ulteriore e successiva di un livello di conoscenza del testo e del suo contesto che parte dalla consapevolezza che ci sono più livelli di lettura, più, come dire, "schemi di gioco" da attraversare per arrivare non ad una interpretazione ma ad una tra le possibili interpretazioni o se si vuole soggettivazioni del testo. In questo libro, nella sua parte iniziale e propositiva, diciamo pure di appello al lettore, si individuano ben 7 piaceri della lettura. Alla fine si tratta di poco più di una bella trovata: questi piaceri infatti sarebbero 1. *Gli inizi*; 2. *Fare nuovi incontri*; 3. *Creare mondi di parole*; 4. *Sentire le voci*; 5. *Scoprire sé stessi*; 6. *Prevedere le trame*; 7. *Lezioni di vita*, a cui si aggiunge il piacere di *rileggere*. Lo sviluppo dei singoli paragrafi non è lontano da quanto suggerisce il titolo di ciascuno di essi, e rivela un approccio fondamentalmente contenutistico, tematico, rivolto al senso o al piacere appunto che il testo può avere per il suo lettore d'oggi. Solo così è possibile mettere insieme e confrontare il "significato" dell'opera di Tolkien con quella di Shakespeare, *Lo hobbit* con *Romeo e Giulietta*, e pensare che tutto questo abbia a che fare con una lettura testuale.

Quello che mi chiedo è a che cosa serva questo libro, al di là della perorazione nei confronti di un ritorno al testo, di una lettura attenta e partecipe: dell'utilità di una lettura «lenta» ad esempio si parla a p. 67, dove si afferma che nell'analisi di una poesia «procedere riga per riga è un metodo efficace per consentire al significato di emergere». Non so, vorrei leggere l'originale, preferisco pensare che ci sia un problema di mediazione legato alla traduzione...

FMo: Qualche osservazione sulla terminologia adottata da Greenham, al di là di questioni nominalistiche che non avrebbero senso tanto più considerando che si tratta, in ogni caso, di un testo tradotto dall'inglese per i lettori italiani. La nota all'edizione italiana, firmata da Christian De Lorenzo, ci informa che i criteri della traduzione non sono stati conservativi, in particolare per quanto riguarda le versioni in lingua delle opere citate (gli inserimenti di poesie tratte da Leopardi, Saba e Fortini sono stati tra l'altro proposti per un pubblico italofono dal traduttore, in collaborazione con Lavinia Torti, e approvati dall'autore in un secondo momento rispetto all'edizione originale).

Ma la mia osservazione riguarda direttamente i termini impiegati da Greenham per la sua proposta di *close reading*, termini che punteggiano i capitoli del libro e che vengono illustrati già nella prima parte del libro (*I sette piaceri della lettura* che anche tu ricordi:

ancora il piacere, e con un omaggio pop, mi verrebbe da dire, al celebre *Sette tipi di ambiguità* di Empson). Si tratta dei «cinque contesti del close reading [...] progettati», scrive Greenham (p. 177), «per concentrare l'attenzione sulla lingua, in modo da trarne il massimo significato e godimento» (ancora il godimento!). Il testo è studiato insomma a partire dal contesto [sic] semantico, sintattico, tematico, iterativo e generico del linguaggio letterario, e dalle loro reciproche relazioni. Per un lettore italiano (ma forse per un lettore *tout court*) la scelta del termine «contesto», usato per definire i piani, i livelli, o gli strati di un testo, mi sembra ancora una volta ambigua, poco felice o centrata. Se si legge questo passaggio, ad esempio, è francamente difficile capire quale accezione di «contesto» si stia utilizzando: «Insomma, è sempre il contesto a determinare la gamma dei significati possibili nel close reading, anche se la prospettiva assunta nell'analisi è a sua volta influenzata dagli elementi iterativi» (p. 124).

Per il resto, i concetti di complessità inesauribile delle opere letterarie, che prendono vita proprio a partire dalle molteplici relazioni o tensioni tra le diverse componenti e i livelli del testo (fonologico, morfologico, lessicale, sintattico, eccetera) sono certificati, per fortuna, da una lunga tradizione di studi, con tutti gli aggiornamenti e le integrazioni necessarie – mi riferisco qui, per esempio, all'ottimo lavoro di Uberto Motta, dedicato alla lettura del testo poetico, *Lingua mortal non dice*, pubblicato da Carocci nel 2020. Ma già Spitzer scriveva nel 1963 del testo come di un «organismo totale», commentando proprio, di Leopardi, l'*Aspasia*; nella sua *Prima lezione di stilistica*, siamo nel 2001, Mengaldo indicava come «compito prioritario» di ogni analisi formale o stilistica quello di «mettere in rapporto buccia e polpa, interno ed esterno, testi e “mondo”». Verrebbe da dire, insomma, *nihil sub sole novi*.

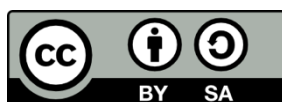
FMa: Niente di nuovo ma anche niente di antico mi verrebbe da dire con un po' di ironia. E comunque insisto sulla traduzione invitandoti a notare che nel timido glossario che si trova alla fine del libro la definizione di «contesto generico» («The generic context» nella versione originale), uno dei capisaldi di questo *close reading*, sarebbe «il genere di un'opera, che di solito determina le aspettative del lettore e influenza la gamma delle possibili interpretazioni». Mi sembra che il traduttore avrebbe potuto trovare una soluzione meno letterale e, giusto per conservare la nota ironica, meno generica.

FMo: Ecco, a questo si può aggiungere un'ultima osservazione sulla questione del destinatario e del pubblico ai quali si rivolge questo libro (a questo proposito bisognerebbe riflettere, lo scrivo tra le righe, sulle più recenti politiche editoriali della collana einaudiana dedicata alla Saggistica letteraria e linguistica, e più in generale sulle proposte dei grandi editori in tema di critica letteraria, e sulle loro politiche di collana – se ancora possono definirsi tali). Lo abbiamo visto: Greenham si dichiara erede della tradizione del *New Criticism*, professando il corpo a corpo io/tu con il testo secondo una discendenza, come ricordava Pietro Cataldi in un saggio dedicato proprio all'esercizio del commento,

che possiamo genericamente definire gadameriana o neoermeneutica, per la quale il presupposto teorico è «l'esistenza di un significato trascendente che il commentatore/interprete dovrà solo lasciar riattivare».

Si legga questo passaggio, tutto incentrato sul concetto di *disintermediazione* che informa per Greenham il rapporto tra il testo letterario e il suo lettore: «Leggere, in effetti, non equivale tanto a seguire passivamente le righe di un testo con lo sguardo; in realtà, è un atto creativo» (p. 199). Ma la critica, e in particolare l'analisi stilistica delle opere letterarie, andrebbe intesa, all'opposto, come *mediazione* tra il testo letterario e i suoi lettori, una mediazione tra passato e presente, tra l'opera e i tempi attuali: come lavoro sul testo in grado di enucleare quei significati che ne possono legittimare la sopravvivenza e tramandarla al futuro, al di qua di ogni mero descrittivismo e di un contenutismo a volte frivolo e inerte. È compito del critico letterario vivere il proprio lavoro in una dimensione allegorica e sociale: la materialità di un testo è dotata di un significato storico puntuale (il contesto che vive nel testo), ma significa anche altro: è il «significato per noi» delle opere letterarie. Il servizio di chi commenta non si rivolge al solo testo, scriveva Cataldi, ma «è figura di una triangolazione allargata al lettore che allude alla costruzione sociale del significato. Riconoscere nel commento il gesto di una mediazione necessaria al processo storico di attivazione del testo, secondo modalità capaci di onorare la datità storico-filologica e la ricreazione, necessariamente ogni volta attuale, del senso», è il vero banco di prova del nostro lavoro critico e di un *close reading* degno di questo nome. Niente di tutto questo è dato ravvisare nel libro di Greenham.

FMa: Possiamo salvare qualcosa? Forse qualche osservazione intelligente su questo o quel testo, o su questo o quel passo... ma come hai già sottolineato tu, e al di là di qualsiasi provincialismo, la scuola o le scuole italiane e francesi, che hanno saputo rileggere in chiave pragmatica e con maggiore attenzione storica – ossia lo strutturalismo corretto con e sorretto dalla filologia – qualcosa in più hanno saputo dare e si pongono anche oggi come imprescindibile punto di partenza per questo tipo di lavoro. Un lavoro che può essere fatto assumendo prospettive diverse, con approcci vari (come questa rivista vorrebbe dimostrare), ma che non può mancare di rigore. Sono sempre più convinto che l'esercizio della lettura testuale non abbia bisogno di un metodo da applicare senza giudizio, ma di competenze, e certo di sensibilità, che di volta in volta la relazione tra il testo e il lettore si incarica di sollecitare.



Share alike 4.0 International License