

Declino e fine della letteratura "di una volta". Alcune tendenze del romanzo italiano contemporaneo

[Nel corso delle prossime settimane Ricomporre l'infranto pubblicherà le trascrizioni e le relative registrazioni audio degli interventi del ciclo di seminari "Mappature del presente letterario italiano", tenutosi a Padova tra marzo e maggio 2014. Pubblichiamo oggi il quarto intervento, di Gianluigi Simonetti, tenutosi a Padova il 9 aprile di quest'anno 2014]

di **Gianluigi Simonetti**

1. Innanzitutto due parole sul titolo scelto per questo incontro, cioè *Declino e fine della letteratura "di una volta"*. Vorrei chiarire che cosa intendo per letteratura "di una volta", dato che pensavo di incentrare il mio discorso sulla narrativa – come mi era stato chiesto –, però magari provando anche qualche sortita sulla poesia. Questo perché, in effetti, la situazione è simile, o meglio: nelle differenze ci sono anche delle analogie. Quindi alcuni dei fenomeni della narrativa di cui vi voglio parlare hanno un corrispettivo anche in poesia, perché in realtà riguardano più in generale il campo letterario italiano degli ultimi decenni e, più da vicino, quello degli ultimi quindici o vent'anni.

La definizione «letteratura "di una volta"» è anche un po' ironica, perché allude a un rimpianto molto diffuso, soprattutto nelle università o nei licei, per quella società letteraria all'ingrosso moderna e in particolare post romantica e otto-novecentesca che conferisce all'arte un ruolo di rilievo assoluto nell'educazione sentimentale dei cittadini, alla letteratura un posto chiave all'interno del sistema delle arti, e che quindi promuove e si basa su un'idea forte e nobile della letteratura: un'idea di origine rinascimentale e poi soprattutto hegeliana e schilleriana, per cui la letteratura è il linguaggio artistico per eccellenza e nel linguaggio letterario si sedimentano i valori per vivere bene in società.

Accanto a questa idea nobile e forte di letteratura, naturalmente c'è sempre stato uno spazio grande per la letteratura di consumo. Ma in realtà le due cose non si contraddicevano, e anzi si legittimavano a vicenda poiché i due campi erano separati e si riferivano a due tipi di lettore molto diverso:

1. la grande letteratura forma le coscienze, interpreta il mondo e insegna a vivere e attraverso una forma, uno stile e una determinata lingua, e nondimeno attraverso la dialettica di tradizione e avanguardie ;
2. la letteratura di consumo è intrattenimento.

La prima distinzione ad essere venuta meno negli ultimi decenni è proprio questa rigida ripartizione e naturalmente le conseguenze sono state molto importanti, soprattutto perché è la cultura umanistica a uscirne contaminata. L'impatto più forte è stato quello con la comunicazione di massa, soprattutto perché dagli anni Cinquanta e Sessanta quest'idea forte e nobile della letteratura si è dovuta confrontare con i linguaggi della comunicazione di massa e con le conseguenze artistiche di questa novità culturale. In particolare la letteratura ha dovuto fare i conti con il cinema prima, con la televisione poi, con linguaggi estetici, a volte artistici, che però non avevano niente di pedagogico (come è invece pedagogica questa idea di letteratura tipica della modernità). Linguaggi narrativi potentissimi che entravano in concorrenza con la

letteratura e in particolare con il romanzo perché immettono in circolo nella società un numero grandissimo di storie: le storie del cinema, della televisione, dei mass media in generale, adesso anche di internet.

Su questa pressione gli scrittori del Novecento hanno reagito prima elaborando un complesso di superiorità; poi, con il passare degli anni, si sono sentiti sempre meno saldi sulle loro posizioni. Diciamo che il campo letterario italiano e occidentale in genere, è passato dunque da un senso di superiorità ad un senso di inferiorità. Cioè, dall'impressione di avere un primato culturale ed estetico sui linguaggi artistici ed estetici concorrenti, alla impressione che abbiamo oggi per la quale sono i linguaggi audio-visuali ad essere egemoni, ed è il campo letterario a sentirsi sempre meno "sicuro" di sé socialmente.

Questo non vuol dire che la letteratura stia morendo, semmai quello che è in forte difficoltà è un certo tipo di letteratura ed un certo tipo di scrittore, che definirei "stile novecento", riciclando una categoria del disegno d'interni e dell'arredamento. La letteratura sta dunque cambiando sotto i nostri occhi ed è particolarmente interessante parlarne all'interno dell'Università perché è proprio questo il luogo in cui si tende a negare questa evidenza.

Non avremo modo di soffermarci su tutti i risvolti formali di questo cambiamento, ma vorrei dividere in due parti il tempo che ho a disposizione: da un lato provare a condurre una descrizione sommaria delle caratteristiche antropologiche e culturali del campo letterario italiano, e poi verificare gli esiti formali e il perimetro stilistico di questa mutazione soffermandomi su un aspetto decisivo: quello del tempo del racconto, collegandolo magari poi con altri aspetti stilistici.

2. La letteratura sta dunque cambiando, e vorrei soffermarmi su due tipi particolari di cambiamento: la posizione e l'uso della letteratura nella società attuale. Per quanto riguarda la posizione, cambia nel senso che la letteratura diventa sempre più un prodotto di nicchia, in senso merceologico. È sempre più destinata ad una parte specifica della popolazione, ad un tipo specifico di lettore. La letteratura di una volta come mezzo privilegiato di conoscenza di un senso assoluto ha perso la sua centralità nel sistema delle arti e la maggior parte dei cittadini in occidente – di fatto – non lo considera più il linguaggio artistico per eccellenza, ma uno dei tanti, e comunque non necessariamente il più importante.

E poi, come secondo cambiamento importante, sta mutando l'uso che si fa della letteratura, che si sta frantumando o polverizzando socialmente. Se è vero, infatti, che la letteratura in senso forte è sempre stata una miscela di piacere e conoscenza, è anche vero che la letteratura è sempre meno socialmente intesa come conoscenza e sempre più come divertimento ed evasione. Questo vuol dire, tra l'altro, che la letteratura è sempre di più qualcosa che fa parte di un messaggio estetico contenente elementi che vengono dalla comunicazione di massa, che non sono letterari [1. Alessandro Baricco, nei *Barbari* (Feltrinelli, Milano, 2008), uscito qualche anno fa, faceva un interessante parallelo tra letteratura e fisica, dicendo che la letteratura è sempre più un "sistema passante", ovvero intendendo che è sempre meno un ambito autonomo e sempre più qualcosa che si elabora già tenendo ben presente le relazioni che quest'ultima può avere con altri ambiti che non sono letterari (e che generalmente coincidono con gli ambiti interessati dalla comunicazione di massa)-come ad esempio *Gomorra*, che ha avuto un enorme successo ed è un romanzo che ha un forte aggancio con l'attualità, con la politica e con la cronaca.].

Questi due sconvolgimenti, che avvengono all'interno della narrativa in particolare, implicano un forte cambiamento rispetto la distinzione otto-novecentesca di cui sopra: da una parte vi è infatti

la letteratura cosiddetta 'alta' (i classici antichi e moderni) e dall'altra la letteratura d'intrattenimento. Se prima c'era dunque una forte distinzione fra alto e basso, una volta persa tale distinzione si allarga sempre di più uno spazio medio, che una volta non c'era, e che sembra ora occupare tutto lo spazio *sociale* del romanzo; è lo spazio di una narrativa "mediocre" o media, che è d'altronde destinata ad un soggetto sociale in espansione vertiginosa, cioè appunto il cetto medio, un gruppo di lettori di media cultura, mediamente informato.

Sarebbe ora il caso di fare alcuni nomi, per non essere troppo generici. Ricadono in questa letteratura mediocre quasi tutti i libri che fanno dibattito, fatalmente gli stessi libri che leggono i miei studenti che si interessano di letteratura contemporanea: Ammaniti, Veronesi, Baricco, Giordano, la Mazzantini sono esempi di questa che non è *solo* letteratura di consumo, ma non è neanche letteratura in senso forte.

Quasi un anno e mezzo fa mi capitò di parlare con Antonio Franchini[2. Responsabile della narrativa generale per Mondadori.]: lui la chiamava "letteratura di nobile intrattenimento". Questo tipo di letteratura e questo *format* editoriale di taglio medio sta dunque diventando maggioritario, ed ha da un lato lo scopo di divertire il lettore, dall'altro quello di istruirlo e più generalmente di rassicurarlo: si tratta per lo più di narrativa identitaria, che tende a rafforzare i valori e le identità sociali già presenti, a confermare ciò che già si sa. Si tratta di qualcosa di molto diverso da ciò che fa la letteratura in senso forte, che puntava - e punta - al disvelamento e allo smascheramento di alcuni aspetti della realtà prima ignoti o non considerati. Per cui, oggi, una letteratura che nasce nel laboratorio dello scrittore come "letteratura media", incontra una lettura e un tipo di lettore che cerca sempre più questa miscela di intrattenimento e conferma: la realtà vede dunque sempre meno disponibilità a farsi spiazzare, come invece il lettore forte sperava di riuscire a fare dopo un'esperienza di lettura.

Più in generale, parlando di esperienze maggiormente concrete, questa idea media di letteratura e questo tipo di prodotto editoriale sono alla base di veri e propri fenomeni editoriali degli ultimi anni. Va in questa direzione, per esempio, la fortuna che negli ultimi anni hanno avuto le scritture di genere - e la tendenza a promuoverle come letture di serie A. Tutte queste scritture di genere, che una volta erano intrattenimento puro (e dunque letture di serie B), non solo diventano molto vendute, ma acquisiscono una legittimità critica che prima non avevano - e questo è un fenomeno strettamente legato all'allargamento della letteratura mediana.

Allo stesso modo credo che siano legate a questa idea di "letteratura mediana" quelle scritture adesso molto di moda chiamate "ibride" o di frontiera, costruite proprio sull'intersezione fra generi diversi o addirittura su comunicazione letteraria e non letteraria (mi riferisco ad esempio a tutti quei romanzi di *non fiction*, come il già citato *Gomorra* o *Qualcosa di scritto* di Emanuele Trevi, molto apprezzato dalla critica). Sono libri che possono avere anche grande dignità letteraria, e che si muovono in un orizzonte di ricerca che è proprio il contrario del 'genere; però secondo me anche queste scritture ibride - come le scritture di genere - hanno qualcosa a che fare con un'idea "debole" di letteratura. Entrambe rifiutano quello che è invece caratteristica di un'idea "forte" di letteratura, ovvero l'idea che una grande opera letteraria abbia un'identità precisa, autonoma, individuale, che non ha niente a che fare con i "formati".

Qualcosa del genere avviene, contemporaneamente, nel campo della lirica, nel senso che da trent'anni a questa parte, all'interno del generale movimento della poesia italiana, come nel romanzo, c'è la stessa tendenza dei poeti a farsi "di genere", abbandonando l'idea della lirica moderna come "super genere" (legato ad un'idea ed esperienza unica e non ripetibile) dietro alla quale vi è un'idea di poeta come artigiano della parola e non come profeta, o santo, o capro

espiatorio.

Di certo, in poesia come in narrativa, questo tipo di concezione antropologica della letteratura ha delle immediate conseguenze stilistiche, proprio nel senso per cui lo *stile* è sempre meno importante. Per l'editoria italiana e la maggior parte dei lettori e – devo dire –, anche per molti scrittori italiani (soprattutto i più giovani), l'impressione è che l'opera letteraria abbia sempre meno a che fare con l'avventura stilistica, e sia invece qualcosa che ha valore nella misura in cui riesce a moltiplicare i suoi agganci con ciò che non è letterario: in altri termini, si può dire che le opere sono sempre più costruite come casi letterari[3. Per tornare a casi concreti, io non credo che siano in molti a leggere Paolo Giordano per avere un'esperienza di stile o per avere una visione del mondo originale e sconvolgente. Piuttosto, credo che si finisca con il leggerlo perché ci parla dell'adolescenza, dell'anoressia o dell'autismo: sempre più, insomma, come opera che ci parla di alcuni aspetti della società.]

Questo significa che se nella letteratura di una volta lo scrittore si sentiva parte di una tradizione che doveva magari avversare o prendeva comunque parte ad un lavoro stilistico avanzato (che era proprio un "lavoro" e a volte un vero e proprio corpo a corpo con la lingua), l'impressione è che oggi ci troviamo davanti ad un'operazione complessiva di semplificazione e di annacquamento di quello che era il lavoro sullo stile e che la letteratura si conformi invece come una sfida alla spettacolarità e anche all'attualità. Il che significa, molto banalmente, che la lingua della narrativa come quella della poesia è sempre meno letteraria: questo è un dato di fatto che non si presta molto a giudizi di valore, o per lo meno non sarò io a darne, però è evidente che la lingua degli ultimi decenni ci mette davanti a opere che hanno sempre meno o che non hanno affatto un'idea di lingua letteraria, e dunque della tradizione della lingua, e sono invece scritte con un italiano parlato che è fuori dalla tradizione (anche se a volte risulta interessante).

Questo sentirsi fuori dall'idea tradizionale della lingua è anche legato, molto banalmente, alla comunicazione di massa, che arricchisce o impoverisce la cultura degli autori o certamente modifica i modelli d'influenza, che appartengono sempre meno alla tradizione letteraria italiana e sono ad esempio modelli di tradizioni letterarie non italiane (è evidente che per i giovani narratori italiani sono molto più importanti scrittori americani, piuttosto che Manzoni o Gadda). Ma c'è anche il caso molto significativo di modelli che non solo non sono italiani, ma a volte non appartengono nemmeno alla sfera letteraria. Si è molto arricchito l'atlante intellettuale dello scrittore di oggi - per cui ad esempio opere cinematografiche, serie televisive, fumetti possono costituire un modello anche più forte di quella che può essere la poesia e il romanzo italiano del passato. È dunque cambiato il serbatoio culturale degli scrittori ed è molto diverso il modello su cui la lingua si forma.

3. Se questo è il quadro generale, ci sono dei risvolti piuttosto stimolanti:

1. Da un lato credo sia vero che questa situazione particolare della letteratura permetta anche delle scoperte. Ad esempio oggi è possibile trovare dei frammenti di grande arte letteraria anche in opere che non si presentano come letterarie. E allora, come spesso ha fatto la critica intelligente, si può provare a recuperare la forza della letteratura anche in scritture che non consideriamo letterarie: in opere storiche, antropologiche, scientifiche, nei casi clinici o in memorie giudiziarie. Questo può essere considerato un elemento di ricchezza del quadro attuale.
2. Un altro elemento di ricchezza, che può essere anche liberatorio dal punto di vista del

lettore, è il poter dire che la forza della letteratura che si scrive oggi non ha più niente a che fare con il suo blasone. Cioè, se nell'Ottocento e Novecento l'appartenenza di un'opera alla sfera della cultura 'alta' poteva essere una garanzia di qualità (e quindi anche un fattore di pregiudizio per il lettore), ora possiamo definitivamente dire che questo non vuol dire più niente, e invece bisogna stare molto attenti a vedere cosa resta dell'etichetta della letteratura. La collana "bianca" Einaudi di poesia è stata per molti decenni una collana di prestigio; oggi il fatto che un poeta oggi pubblicati in questa collana non significa più nulla. Crollano cioè le vidimazioni culturali e le mediazioni 'alla fonte' che avevano retto ancora nel secondo Novecento. Questo ci consente anche di essere dei lettori più liberi, perché in effetti nessuno verifica per noi quello che leggiamo. La fine della letteratura di una volta significa anche la fine della critica, è crollato anche quel mondo insieme a quel tipo di garanzie. Allo stesso modo, infine, neanche i premi letterari vogliono più dire niente, o le recensioni nei maggiori quotidiani, eccetera.

Finisco questa sezione introduttiva con una nota ottimista: non è in pericolo la letteratura, e soprattutto quella di qualità. La letteratura in senso forte, infatti, è in crisi solo socialmente. I capolavori di narrativa, di poesia, di saggistica e di critica letteraria continuano a venire pubblicati come è sempre stato. Bisogna cercarli con strumenti adeguati e con presupposti che non sono più quelli di prima. Naturalmente, sarebbe sbagliato chiudersi in un'ottica epigonale, nel culto dei classici, considerando la letteratura di oggi come la pallida eco della buona letteratura di una volta. Esiste sempre la letteratura buona, ma è una letteratura diversa, che non si trova più nei luoghi che il Novecento aveva costruito per noi.

4. Io credo che si possa parlare innanzitutto di un periodo di incubazione della crisi dello "stile Novecento" che coincide con il decennio Sessanta e Settanta del secolo passato e si manifesta negli anni Ottanta sul piano materiale della storia degli intellettuali e dell'editoria. È sostanzialmente dagli anni Ottanta che vengono espulsi dall'editoria gli scrittori e gli intellettuali del Novecento e cominciano ad entrarvi i manager.

Distingueri dunque una prima fase di incubazione della crisi, con elementi anche molto contraddittori dal punto di vista culturale, e una successiva fase di trasformazione della struttura editoriale italiana negli anni Ottanta, per poi individuare un cambiamento compiuto, anche dal punto di vista del ricambio generazionale, negli anni Novanta.

Questa periodizzazione regge – secondo me – ad una doppia verifica, nel senso che è verificabile sia sul piano della narrativa che su quello della poesia, poiché *grossomodo* le date corrispondono.

In narrativa, come in poesia, gli anni Settanta sono anni di fermento e di contraddizione, intanto perché è in questi anni che si inizia a parlare in Italia di crisi del romanzo (poi i decenni successivi smentiranno questa crisi - nel senso che il romanzo andrà sempre più forte come genere - ma la confermeranno anche - nel senso che i romanzi che si scriveranno dopo saranno sempre meno simili a quelli del Novecento). Uno scrittore italiano che è un po' uno degli ultimi romanzieri novecenteschi (più o meno nel senso in cui Sereni, Zanzotto, Luzi, Fortini sono gli ultimi poeti del secolo scorso), Goffredo Parise, parlava della sua come di una generazione di passaggio, sostenendo che venisse dopo l'ultima generazione "fortunata" (anche lui metteva insieme poeti e narratori, guardando a Montale, Gadda, Moravia, Morante, Pasolini, Sciascia ecc.) in grado di godere della grande bellezza stilistica della parola scritta in lingua italiana.

Emerge ed esplode, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, una generazione di narratori a metà tra due mondi: hanno ancora una forte base umanistica, e quindi un senso forte della tradizione letteraria, ma la mescolano con un'idea già pop della letteratura- E' il caso di Eco, Arbasino, Busi.

Su Busi in particolare vorrei soffermarmi, perché la sua è una figura molto scissa. È interessante che esordisca nell'84 con un libro molto venduto e molto apprezzato dalla critica[4. A. Busi, *Seminario sulla gioventù*, Adelphi, Milano, 1984.], ma lo è anche per motivi sociologici: Busi è infatti il primo scrittore italiano compiutamente mediatico. Già a metà degli anni Ottanta, infatti, pur avendo un'ottima reputazione di scrittore, Busi andava in TV fedele a un'ottica "spettacolare" – ci andava da intrattenitore, non da scrittore (al contrario di Pasolini che ha saputo indubbiamente sfruttare i media, ma che si poneva volutamente e tenacemente come oggetto estraneo e anzi opposto ai mass media). Busi è stato il primo ad andare in TV come scrittore in senso forte e insieme elemento organico allo spettacolo televisivo. Inoltre, mentre la cultura di Pasolini è decisamente umanistica, quella di Busi è una cultura di tipo *camp*: simile in questo ad Arbasino, che però socialmente è molto meno 'strano' di Busi e in televisione ha sempre censurato i suoi aspetti più pop e stravaganti.

Busi è stato insomma il primo letterato di vasta cultura umanistica implicato in un confronto non antagonista ma in qualche modo solidale con i mass media: è insieme dentro e fuori dal Novecento, dentro e fuori la letteratura 'di una volta'.

La cosa di cui forse vado più fiero, una cosa ovviamente extraletteraria, è che i miei libri sono antifilmabili, anticinematografici, la letteratura in me è sempre primaria, occupa il proscenio della mia vita e non ha mai avuto bisogno della stampella del bel film. Mi vergognerei un po' se dovessi la mia fama di scrittore al fatto che qualcuno ha filmato *Seminario sulla gioventù*, perché, come dire, è sempre una elementarizzazione, comunque, di un'opera che, innanzitutto, ha avuto altri modi, e poi ha un altro mezzo sostanziale. (...) Sono arrivato a un giusto disprezzo verso questo bisogno di trasformare tutto in immagini. Dell'immagine non ci importa nulla. Una persona perbene mediamente colta, sì, magari ascolta anche la musica, dà uno sguardo anche alla pittura, va anche al cinema, guarda anche la televisione, va a una mostra di fotografie, perché no, ma non considera ciò una fonte di libertà. (...) L'opera d'arte, di scrittura, immette in una verità che è soltanto tua, sulla quale tu sei il padrone unico, ed è questa la differenza [5. A. Busi, *Aldo Busi: Dannazione e libertà*, in Aa. Vv., *Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, a cura di A. Dolfi e M. C. Papini, Bulzoni, Roma 1998, pp. 20-21.].

Cioè, mentre Busi va al Maurizio Costanzo Show e si comporta sostanzialmente da pagliaccio, sa perfettamente che la letteratura non ha niente a che fare con la moda, la fotografia e la televisione; che ha un sapere organico specifico, una funzione conoscitiva superiore e irriducibile ad altri linguaggi e altre tecniche.

Negli anni Novanta, invece, mentre Busi rilascia queste dichiarazioni, abbiamo un vero e proprio *narrative turn* nella letteratura italiana: iniziano ad imporsi degli scrittori che non pensano alla narrativa come qualcosa capace di immettere una verità superiore, ma come ad una cosa "come le altre", in comunicazione con le altre e senza più quel primato su cui prima ci si cullava. Aldo Nove era uno di questi narratori, che non a caso piacciono subito a ciò che resta della neoavanguardia. Il suo *Woobinda*[6. A. Nove, *Woobinda e altre storie senza lieto fine*, Castelvechi, Roma, 1996.], non un gran libro a rileggerlo adesso, rappresenta però un ottimo

esempio, forse il primo e il più chiaro, di una narrativa organicamente televisiva, non solo nel senso che parla di televisione, ma anche nel senso che si fa mimetica dello *zapping*.

Il mio scopo dichiarato era quello di riportare il ritmo dello *zapping* in letteratura, scrivere televisivamente ciò che è breve, veloce e spezzato. È stato un misto di scelta letteraria e... come dire... di gratificante comodità, perché così si vive e così si parla. Non dovevo fare il finale e questo anziché diventare uno svantaggio ha finito per conferire coerenza interna al discorso. La scelta del microracconto è stata quasi obbligata: è la forma più congeniale al genere, quella letteratura televisiva di cui si diceva prima. (...) Mi è capitato durante la lavorazione del libro di mettermi davanti alla televisione e segnarmi le frasi e i modi di dire tipici, particolarmente vuoti. Vuoti però significativi, drammaticamente efficaci[7. Nove in L. Gervasutti, *Dannati & Sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*, Campanotto, Pasian di Prato, 1998, pp. 41-42.]..

(In questo frammento Aldo Nove si riferisce ad una tecnica di *Woobinda* che vedremo meglio più avanti e che applica al montaggio letterario le suggestioni formali dello *zapping*).

Oltre a questo riferimento televisivo, è interessante anche l'altra spia mimetica, quella ritmica: in Nove, e in altri, si afferma l'idea di una narrazione che vada veloce e abolisca i tempi morti – idea quanto più possibile lontana dalla letteratura 'di una volta' e ai suoi giochi con il tempo. Raccontare in modo veloce è diventata una dominante formale, una tra le più significative della letteratura italiana degli ultimi decenni, e questo aspetto è figlio di una nostra antropologia mentale, a sua volta derivante della comunicazione e cultura di massa. Per cui si scrive in un modo più veloce, perché si legge in un modo più veloce, allo stesso modo anche l'editoria è diventata molto più veloce, e tutto l'indotto si è velocizzato.

5. Naturalmente, non esiste un solo modo di scrivere veloce. Il primo e più banale è quello mimetico di Nove quando concepisce la scrittura come *zapping*, adeguamento mimetico alla velocità dei *mass media*. Questo comporta che si trovano casi, come quello del brano che segue, dove al tipo di montaggio veloce si abbina uno shock dei contenuti, figlio di un modello non letterario ma cinematografico (le cui fonti sono molto evidenti):

La testa di mio padre mi sembrava più molle oppure avevo semplicemente dato il colpo giusto. Misi i cervelli dentro il lavandino e pulii bene l'interno delle loro teste con lo scottex. Ci versai dentro il Pure & Vegetale, dovevano capire che t.

Si può poi cercare la velocità organizzando e strutturando il libro in modo veloce: *Woobinda* non solo ha questo montaggio della frase, ma organizza anche i racconti in serie che si chiamano lotti (come nelle televendite, significativamente). Le scansioni si riducono tutte, da quelle brevi della frase a quelle più ampie che separano un racconto dall'altro.

Quello del micro-racconto è un fenomeno interessante perché questa struttura micrologica (a scapito delle grandi campate spesso frequentate dalla narrativa 'di una volta') non viene usata solo da scrittori al tempo giovani come Nove: negli stessi anni Novanta, e ancora adesso, ad obbedire a questa dominante sono anche scrittori anziani – il che vuol dire che non ci troviamo di fronte ad un fenomeno generazionale, ma ad una costante letterario-antropologica. Il giovane Vanni Santoni ha recentemente pubblicato un libro intitolato *Personaggi Precari*[8. Vanni Santoni, *Personaggi precari*, Voland, Roma, 2013.], strutturato secondo "schede", in cui compaiono dei micro-romanzi (a volte di tre o quattro righe) costruiti attorno ad un carattere

appena abbozzato. Ma non era affatto giovane Pontiggia, quando nei primi anni Novanta pubblicava *Vite di uomini non illustri*, il romanzo dal quale è stato tratto il brano seguente:

Muore il 12 febbraio 1982 in un incidente sull'automobile, guidando a velocità troppo bassa, sulla terza corsia, la Porsche di suo padre e traendo in inganno la Lamborghini sopraggiunta alle sue spalle

Il 30 marzo 1953 muore suo padre di cirrosi epatica. Senso di liberazione e di felicità quale non proverà più nella vita. Orgoglio finalmente meritato di essere un orfano. Scende per le strade di Viterbo nella mattina di sole, il selciato luccicante, il Palazzo dei Papi in alto[9. Pontiggia, *Vite di uomini non illustri*, in Id. *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di D. Marcheschi, Mondadori, Milano 2004, pp. 1181-1182 e 1199.].

Anche questo romanzo è costruito attraverso schede molto brevi, che hanno per oggetto delle vicende fittizie, in un formato che da un lato ricorda anche alcuni modelli novecenteschi: non tanto quello del frammento di inizio secolo (anche se Bontempelli aveva fatto una cosa del genere, con *La vita intensa*)[10. Massimo Bontempelli, *La vita intensa*, Isbn edizioni, Milano, 2009.], quanto la scia dei *Sillabari*[11. Goffredo Parise, *Sillabari*, Adelphi, Milano, 2011.] di Parise, di *Centuria*[12. Giorgio Manganelli, *Centuria. Cento piccoli romanzi di fiume*, Adelphi, Milano, 1995.] di Manganelli: micro-romanzi che preparano l'ideale di una narrazione puntiforme, e che potrà poi essere piegata a un ideale di letteratura veloce.

Narrare velocemente non vuol dire, è ovvio, "narrare male". Prima parlavamo di Walter Siti, che queste cose le ha studiate da vicino. Siti non scrive affatto dei micro-romanzi, semmai dei "romanzoni" in odore di grande stile modernista o di sofisticato postmoderno. Tuttavia, se si osserva l'evoluzione della sua narrativa, da *Scuola di Nudo*[13. W. Siti, *Scuola di nudo*, Einaudi, Torino, 2009.] alle opere più recenti, che hanno evidentemente un impianto da *novel*, si nota che lo stile ha un ingrediente di velocità in grado di raggiungere, se usato in modo appropriato, risultati molto buoni di illuminazione 'breve' del quotidiano. In questo brano tratto dal *Contagio* la velocità è intesa e praticata non solo come montaggio veloce, ma anche come densità, come capacità stilistica di passare molto velocemente da un piano all'altro del reale:

Nella piazzetta triangolare in cui confluiscono via dell'Acqua Bullicante e via della Maranella gli immigrati bengalesi hanno eretto un altare alla dea Kali; c'è un canaletto collegato alla fogna per far defluire il sangue degli agnelli sgozzati. Un lieve tanfo di macelleria tra fiori gialli e arancione, nell'ironia benevola dei romani ("la dea Kalì, che magna riso e caca suppli"). E lei, la dea dalle carni azzurre, regge col pugno sinistro un uomo decapitato, mentre l'altra mano è sollevata in segno di pace. Regina della gloria, padrona inconcussa. Ascolta il fruscio delle galassie nelle marane inquinate, nelle cave di tufo dove si alternano laghetti sportivi e veleni: "come sta il mondo?"; "il vostro pianeta è un servizio, dove sono le pietanze?". Ascolta se arriva il respiro degli altri dèi, anche loro insonni, molti che raspano nella spazzatura[14. W. Siti, *Il contagio*, Mondadori, Milano, 2008, p. 335].

Non mancano esempi narrativi recenti in cui la velocità è soprattutto un argomento del testo: la velocità diventa sempre più non solo una dominante formale, ma anche tematica. Qui bisogna risalire ad un libro molto importante per la sociologia letteraria degli anni Novanta, e cioè a *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, un romanzo di Enrico Brizzi in cui il protagonista è un

adolescente che passa quasi tutto il suo tempo correndo in bicicletta sulle strade di Bologna:

Mangiava in fretta spaghetti cotoletta mela, migliorava il record di tetris e via giù a precipizio per la Saragozza avenue (...) il vecchio Alex l'amava il pavé di via Collegio di Spagna l'asfalto veloce dei viali la distesa di porfido di via Rizzoli.

Schizzava via come una revolverata dai viali, svoltava a destra per via San Mamolo, quindi, se non c'era traffico, all'altezza del baracchino dei gelati infilava, saettando come nessuno, la via Codivilla. Sul tratto in pianura accelerava al massimo, poi attaccata la salita di potenza sotto gli occhi sorprendentemente indifferenti dei rari passanti e automobilisti che scendevano anestetizzati incontro alla città. Cercava di tenere il rapporto di pianura, che ha il passo lungo e ti fa fare più strada, fin dove gli era possibile; poi si alzava a pedalare in piedi con tutta la bici che gli ballava sotto; quando sentiva che la pendenza diventava troppo forte, quando capiva che dopo altre due o tre pedalate avrebbe dovuto poggiare un piede a terra, lungo la curva di solito al primo cartello di divieto di sosta permanente, si piegava sul cannone e col pollice faceva scattare il cambio: la catena saltava sulla corona più piccola, le gambe ricominciavano a macinare; lui si spostava sul cordolo, al limite dell'asfalto, per evitare ogni palmo di strada superfluo: all'uscita della curva, poteva riprendere a pedalare stando seduto[15. Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Baldini & Castoldi, Milano 1994, p.11 e 98.].

In questi due brani è interessante vedere come la forma "veloce", che sposa anche il tema della velocità e si configura come suo elogio globale. Con modelli che in parte non sono letterari, o che comunque pescano da una zona specifica, e 'pop', della letteratura. Il romanzo di Brizzi è significativamente dedicato ad Andrea Paziienza e Pier Vittorio Tondelli: un vero e proprio manifesto di poetica per una scrittura legata ai fumetti come modello formale e linguistico, con Tondelli che in questo caso riveste un vero e proprio ruolo di cerniera tra due epoche della nostra cultura (e controcultura). L'idea tondelliana, molto imitata negli anni Novanta, di una narrativa di tipo "emozionale", che non si basa sulla riflessione e sulla densità formale ma che cerca un effetto "rock" - elaborata da un autore che però aveva imparato molto dalla Neoavanguardia, da Tagliaferri, da Umberto Eco e soprattutto da Arbasino.

Qui giungiamo appunto ad un altro autore che è interessante per noi, perché in Arbasino c'è un rapporto ben preciso tra la velocità un po' *naive* di Brizzi, l'effetto rock che era stato già di Tondelli, e l'inaugurazione di un tipo di scrittura dottissima e molto densa stilisticamente, ma che fa breccia e immette una prima crepa sui tempi lenti dello stile novecentesco, ed inserisce un bacillo pop nel corpo della lingua del romanzi italiano del secolo scorso. Anche in Arbasino non mancano esempi di ritmicità serrata che è anche densità stilistica e che prende corpo nel tema della velocità:

Siamo qui da un'ora all'aeroporto senza colazione aspettando due amici di Antonio che arrivano adesso in ritardo da Parigi; si mangerà un pesce se si farà in tempo sul molo, in un bel posto degli anni scorsi che forse però quest'anno già non va più tanto bene; e non abbiamo ancora avuto un momento per parlare della nostra estate, che ormai è qui. Appena arrivato a casa sua a Roma (ha questo appartamento nuovo in via Giulia foderato di finto legno "come una scatola di sigari!", e starò lì in una stanza dell'Elefante con tappezzeria tropicale tutta-uccelli), ho appena fatto in tempo a lasciar giù le mie robe. Una doccia svelta. A dormire: erano le quattro della mattina, lungo l'Aurelia m'ero fermato a far delle piogge nei pineti neri tra Viareggio e Pisa.

Fratte, ginepri, mirti, giochi molto sportivi. (...)Un'altra doccia e un coffee rapido; e subito, prima di mezzogiorno, ancora in strada per venire a prendere questi qui. In due macchine separate, poi, dato che tutt'e due le abbiamo a due posti; e siccome già a Napoli direttamente senza ripassare per Roma, con le valigie pronte dietro sul rack. Ma ho paura che anche questa estate finirà improvvisata e insensata, come già le altre[16. A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Adelphi, Milano 1993 – prima edizione Feltrinelli, Milano 1963.].

Un altro nodo importante per la valorizzazione della velocità non riguarda né contenuti né montaggio, ma un aspetto ancora più strutturale, cioè il concentrarsi sullo *story-telling*. Soprattutto nella letteratura mediocre o mediana di cui abbiamo detto, la tendenza è quella a narrare e basta, senza introspezione e riflessione, senza analisi e senza contraddizioni. Si tratta di romanzi costruiti con una sequenza di scene madri, in cui domina l'azione e si evitano e elementi di pausa (che diventano così appannaggio di quel che resta della narrativa in senso forte).

Ammaniti, nel frammento che segue, è un esempio di questa narrativa tutta storytelling, tutta cose:

Ingrana la marcia. Il motore fa "strok". Parte su una strada e per poco non rotolo giù. Usciamo rombando dalle stradine del centro facendo diversi morti. (...) Mila corre come una furia, muta, attaccata al manubrio. Ho paura e nello stesso tempo, quando si piega, curva, si raddrizza, sento l'ebbrezza, la precarietà e soprattutto l'inutilità di questa corsa a pochi centimetri da terra. Rischiamo un paio di volte di stamparci contro i camion che arrivano nell'altro senso, ma ogni volta riusciamo miracolosamente a salvarci[17. N. Ammaniti, *Branche*, Torino, Einaudi 1997, pp. 90-91.].

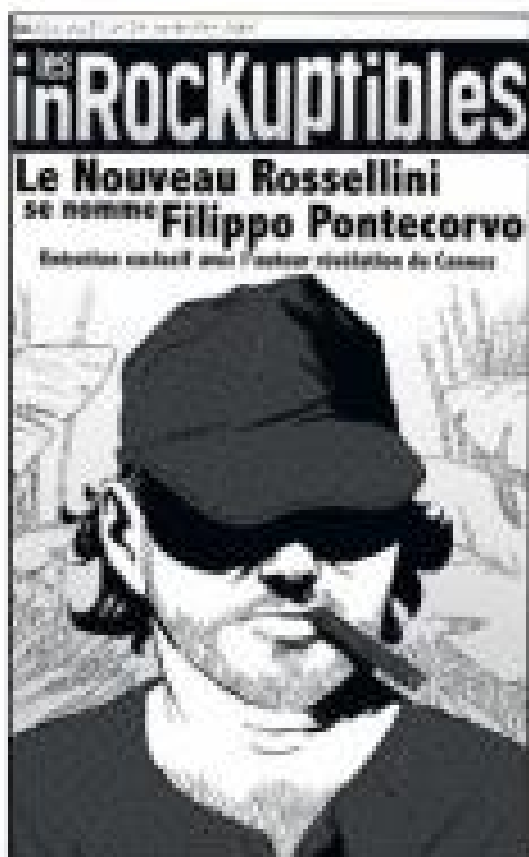
Un modo per andare veloce consiste nell'evitare di approfondire, concentrandosi sull'azione. In alcuni scrittori che producono opere apertamente di consumo, e che appartengono palesemente ad un piano più esplicitamente basso, che non hanno ambizioni stilistiche, questa tendenza ad evadere le pause si colora di una sfumatura ulteriore. Non solo in questi libri predomina l'azione, ma tutto deve essere affermativo. C'è solo l'euforico - il disforico e il depressivo vengo espulsi come elementi di rallentamento del pathos:

C'è stato un periodo, circa due settimane, in cui è mancata. (...) Non riesco a darmi pace. Quella separazione mi angosciava, mi angosciava il senso di impotenza : non potevo rivederla o rintracciarla, non sapevo nulla di lei. Di quelle tristi mattine non voglio parlare[18. F. Volo, *Il giorno in più*, Milano, Mondadori 2007, pp. 24-25.].

Un altro modo per andare veloce, in parte figlio dell'impatto tra letteratura e cultura di massa, e tra letteratura e cultura visuale, è quello di integrare figuramente il testo con degli inserti: invece di descrivere letterariamente degli oggetti poetici si ricorre direttamente a delle integrazioni figurali, come le seguenti:

RICOMPORRE L'INFRANTO

Indagine sulle forme nello spazio letterario contemporaneo
<http://ricomporreinfranto.com>



Il romanzo come iconotesto: anche in questo caso il fenomeno è trasversale, e non generazionale: Piperno viaggia sui quaranta, Siti è del '47 quindi altrettanto giovane non è, Pecoraro è intermedio rispetto a questi primi due - e altri esempi si potrebbero fare, pescando in generazioni e in 'piani' di scrittura molto lontani tra loro.

Icone a parte, è il ricorso all'inserito, anche verbale, a emergere in primo piano. Prima parlavo dei romanzi di Franchini, e il frammento che segue, tratto da *L'abusivo*, è l'esempio del caso di un frammento di realtà inserito in un romanzo di fiction:

Potrebbe cambiare la geografia della camorra dopo l'arresto del super latitante Valentino Giunta. Già da tempo, negli ambienti della mala organizzata e nello stesso clan dei Valentini di Torre Annunziata si temeva che il boss venisse "scaricato", ucciso o arrestato. Il boss della Nuova famiglia che era riuscito a creare un vero e proprio impero della camorra nell'area vesuviana, è stato trasferito al carcere di Poggioreale subito dopo la cattura a Marano l'altro pomeriggio. Verrà interrogato da più magistrati in relazione ai diversi ordini e mandati di cattura che ha accumulato in questi anni. I maggiori interrogativi dovranno essere chiariti, però, dal giudice Guglielmo Palmeri, che si sta occupando dei retroscena della strage di Sant'Alessandro. Dopo il 26 agosto dell'anno scorso il boss di Torre Annunziata era diventato un personaggio scomodo. La sua cattura potrebbe essere il prezzo pagato dagli stessi Nuvoletta per mettere fine alla guerra con l'altro clan di "Nuova famiglia", i Bardellino[19. G. Siani, da «Il Mattino», 10 giugno 1985; in A. Franchini, *L'abusivo*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 176-177.].

Quasi tutto il libro di Franchini è costruito per sovrapposizione di materiali bruti, veri e propri pezzi di realtà. Compiono interviste con politici e poliziotti (molto prima di *Gomorra*), frammenti di atti giudiziari e alcuni articoli, come il brano riportato sopra.

Un altro autore a muoversi in un campo molto ibrido di *non-fiction* è Pascale, il quale scrive libri che hanno la forma di reportage autobiografici o di saggi lirici o di riflessioni artistiche, e che spesso sono costruiti con materiali saggistici, narrativi o cronachistici a volte disposti strato su strato:

I nuovi dirigenti dirigono il settore nonostante il ricorso, e quegli impiegati restano allo stesso posto di sempre. Diventano tristi e alcuni smettono di lavorare, non sopportando che un ignorante diriga il settore non riuscendo, poi, nemmeno a tollerare che con i soldi del nuovo incarico,

I dirigenti della regione Campania ricevono uno stipendio che in alcuni casi, extra compresi, arriva a sfiorare gli otto milioni al mese.

si costruisca una casa fuori città, con i pavimenti di marmo, i cancelli di ferro, il garage grande quanto un salone[20. A. Pascale, *La città distratta*, Einaudi, Torino 2001, p. 87].

Quello di Pascale è un altro esempio di una scrittura modulare, aperta all'inserito e al frammento di realtà, che cerca una disarticolazione del testo narrativo classico attraverso spunti un modo tutt'altro che irrealistici ed emotivi nel senso di Tondelli o Ammaniti o Nove.

6. Abbiamo identificato una dominante che interroga i tempi e i modi del racconto, capace di

coinvolgere tutto il campo della narrativa italiana a tutti i livelli qualitativi e anagrafici; sarebbe interessante provare a storicizzarla, verificando come alcune forme prendano il sopravvento su altre o come medesime dominanti vengano utilizzate in modi diversi e, talvolta, opposti. Ciò che negli anni Novanta era declinato soprattutto in un senso anti-realistico, spettacolare e pop diventa negli ultimi dieci anni piegato in un uso con un accento e scopi stilistici diversi e opposti. Per alcuni questa è una rinascita dell'idea tradizionale di romanzo, identificata con una ripresa dei presupposti del *novel* (un racconto autentico che sostanzialmente “inganna” il lettore con i suoi effetti di realtà), per altri invece questo è il segno della definitiva resa della letteratura a quella condizione spettacolare della società di massa, per cui si abolisce il confine fra fittizio e non fittizio. La questione è aperta, le risposte sono non solo nei libri di ieri ma già in quelli di oggi e di domani.

DISCUSSIONE

Intervento 1 : “Mi sembra che lei abbia parlato molto dei rapporti con gli scrittori, ma non ho trovato altrettanto a riguardo dei rapporti con la tradizione prima e dopo gli anni Ottanta. Mi interessa sapere se c'è davvero una rottura, come riferisce Eco, dopo la quale la letteratura viene trattata in un certo modo o se i narratori degli anni Settanta (esclusa l'avanguardia) mantenevano ancora il rapporto con essa?”

Simonetti: è difficile tracciare dei confini netti, perché tutte le epoche letterarie, soprattutto quelle brevi, sono ricche di contraddizioni. Io mi riferivo ad un aspetto diverso della questione, in realtà. Si parla infatti di Eco e di Arbasino quando si vuole riferirsi ad un primo manifestarsi italiano del postmodernismo - io però non volevo fare riferimento a questo, anzitutto perché non credo che le due cose coincidano e inoltre perché il concetto di “postmoderno” è troppo grande per il mio discorso. Ciò a cui mi riferisco è meno legato ad epoche letterarie “grandi” e più legato alla storia breve della nostra narrativa recente vista però *iuxta propria principia*. Di Eco si parla, come ho detto, quando si vuole menzionare via italiana al postmodernismo. Se però dobbiamo parlare della presenza di un periodo di incubazione per quello che sarebbe diventato il centro formale della narrativa italiana di oggi, allora, a mio parere, Calvino diventa meno importante: non mi sembra infatti un autore realmente significativo per le trasformazioni che ho provato a descrivere. Mi sembra ancora uno ‘scrittore di una volta’. Invece autori come Busi e Arbasino sono interessanti e centrali per il discorso che volevo fare io: ci conducono infatti nel cuore della narrativa italiana di oggi.

Si può poi ricordare Pasolini, di cui pure abbiamo accennato, che mi sembra, al contrario di Calvino, un autore molto presente nella narrativa italiana oggi, forse anche per motivi che non gli sarebbero piaciuti. Ad esempio, per quanto riguarda l'iconotesto e l'integrazione figurale in Siti, si tratta di debito con Pasolini, non solo perché Pasolini ne ha dato alcuni esempi precoci (cfr. *La Divina Mimesis*).

Intervento 2: Io ho un dubbio: lei parlava di letteratura mediocre, ad esempio costituita da una scarsa caratterizzazione stilistica. Ma come avviene la valutazione di uno stile, se questo sta fuori dal rapporto con la tradizione alta?

Simonetti: Io ho parlato di letteratura mediocre senza fare riferimento alla presenza di uno stile, perché l'individuazione di questa categoria si rifà non tanto ad una caratterizzazione stilistica

quanto piuttosto ad un'idea di letteratura che non è quella tradizionalmente postromantica ma è invece fondata sull'intrattenimento "alto" (come dice Franchini). L'idea è quella, la vernice stilista può essere diversa. Il problema semmai è che questa concezione tende a svalutare totalmente lo stile, proprio per i presupposti da cui nasce, perché è in qualche modo costretta a disinvestire sulla forma come sforzo, provocazione, ferita. Lo stile, o gli stili, tendono in quest'ambito a contribuire a un processo generale di decorazione che non ha molto a che fare con i le ambizioni più profonde della cultura letterarie.

Intervento 2[21. Stessa persona dell'intervento 1.]: Più che una categoria letteraria, questo modo di scrivere mi sembra una categoria di mercato.

Simonetti: Io su questo ho qualche dubbio: è un'idea legittima e plausibile, ma piuttosto rassicurante, perché si basa sul presupposto che questi scrittori siano molto consapevoli di quello che fanno; che dolosamente scrivano libri destinati a vendere per un pubblico che vuole quello. Io credo invece che sia proprio un'idea sociale della letteratura a diffondersi e poi a produrre scrittori e lettori che condividono un orizzonte di valori omogenei.

Le operazioni di mercato propriamente dette appartengono invece all'ambito specifico della letteratura triviale e di consumo. In quest'ambito ci sono di sicuro alcune responsabilità dell'editoria: mentre non sono in molti gli scrittori in quest'aria media che dolosamente scrivono con in mente un pubblico, e dunque uniformandosi consapevolmente al gusto dei lettori, credo invece che ci sia una parte dell'editoria che fa questo tipo di operazioni. E lo si può facilmente dimostrare nel senso che effettivamente, parlando delle trasformazioni a partire dagli anni Ottanta, è evidente che l'editoria oggi tenda sempre più a modellare lo scrittore, a surrogarlo in modo tendenziosamente commerciale, non solo nel settore della narrativa di consumo ma anche in quella di "nobile intrattenimento". E tuttavia l'editoria non potrebbe agire così se non ci fosse una *forma mentis* e un'idea di romanzo in particolare che sono nell'aria e che condizionano i lettori non meno degli scrittori stessi, e che quindi fanno sì che ci sia una netta convergenza fra un certo tipo di scrittore e un certo tipo di lettore. Questo è un discorso che non vale solo per la narrativa e la letteratura, ma per l'estetica in generale e se portato alle estreme conseguenze credo che interroghi i nostri gusti, e i nostri consumi quotidiani letterari e culturali.

Emanuele Zinato: Per quanto riguarda il campo da lei delineato, non voglio uscirne, ma vorrei proporre la possibilità di una lettura che non sia inclusiva e orizzontale come quella da lei proposta, basata di fatto sulla metafora utilizzata della velocità; che è formale e contenutistica, quasi una sorta di paradigma. Io vedo invece la possibilità di creare un'altra lettura, contrastiva. Sempre rimanendo in questo campo, vorrei fare un solo esempio.

Pascale ne *La città distratta*, utilizza il metodo del montaggio (come anche Franchini). Il montaggio dei materiali rallenta più che velocizzare, e la differenza è visibile nel confronto con lo stile di Ammaniti, che è invece immediato e che punta alla velocità. L'inclusione di diversi materiali costringe il lettore a dei salti concettuali, e del resto il montaggio protocollare è un fenomeno proprio dell'avanguardia, che ha a che vedere con la modernità (e il gruppo 47, ad esempio, in Germania, utilizzava ampiamente, e non è ancora postmoderno). Quindi, forse, questo paradigma della velocità potrebbe essere al servizio, secondo questa prospettiva, dei processi editoriali e di descrizione, ma non al servizio di un paradigma critico, che a me interessa più per formazione e che punta più alla crepa e alla contraddizione o comunque a dei conflitti interni al campo.

Simonetti: quello che dici è molto interessante, ma io non sono molto d'accordo con le conclusioni che tiri. Perché, se sicuramente il montaggio è una tecnica neutra, credo che poi si debba vedere di quale opera e di quale montaggio parliamo, cioè credo che si debbano analizzare i singoli casi.

In realtà, opere come quelle di Franchini e di Pascale, che sono anche interessanti, e non liquidabili come opere facili e di consumo, hanno un uso tutto diverso del montaggio. Credo che a riguardo due cose vadano dette. Anzitutto l'avanguardia stessa è stata ampiamente attraversata e storicizzata: il montaggio agli inizi del Novecento e ancora nel '47 poteva essere una tecnica spiazzante per il lettore, che gli imponeva una difficoltà di decifrazione, perché abituato al paradigma ottocentesco, lineare, naturalistico. Quello che è successo nel frattempo, è che l'avanguardia è diventata di massa, e lo stesso Nove (non solo Franchini, dunque) è figlio di questo processo. Quella che era una tecnica che imponeva una decifrazione difficoltosa, è diventata un linguaggio comune dei nostri giorni: il montaggio è il linguaggio della televisione, di internet, dello zapping.

Quindi, quello che era un linguaggio d'*elite* e di difficile decifrazione è diventato un linguaggio di massa, ovvero il più spontaneo e il più assimilabile dei linguaggi. Semmai adesso, a risultare indigeribile, o poco digeribile, è diventato il linguaggio del romanzo ottocentesco. Io credo che un lettore oggi abbia molta più facilità a leggere *L'Abusivo* che *Le benevole*, un romanzo costruito su un paradigma apparentemente tradizionale. Quindi da un lato l'avanguardia diventa di massa, e una tecnica che prima era difficile diventa facile. Dall'altro però, è vero che in Franchini e in Pascale, c'è il tentativo di immettere delle contraddizioni, infatti la stessa narrativa italiana in alcuni suoi esponenti si interroga sulla necessità di articolare questo quadro che si presenta.

Quindi credo che la velocità resti una dominante formale e credo ci siano diversi modi di interpretarla: alcuni anche contraddittori rispetto ai presupposti culturali stessi in cui questa dominante si è imposta.

Andrea Afriso: io sono un non lettore di narrativa italiana, ma con molti sensi di colpa. Tutte le volte rimango però deluso e penso che rispetto la narrativa la situazione della poesia italiana, come è sempre stata nella storia italiana, sia migliore di quella della narrativa. Ad esempio, poiché vorrei leggere, mi sono comprato *La vita in tempo di pace* e lo sto leggendo ma con grande fatica, questo perché a volte ci sono pagine bellissime, altre vorrebbero essere bellissime ma sono solo pietose, in alcune altre si sente la forte influenza e la volontà di rifarsi mimeticamente a De Lillo. Faccia un elenco di autori italiani di oggi da salvare.

Simonetti: Su Pecoraro sono d'accordo, è un romanzo su cui forse si è esagerato un po' con gli elogi (anche se a mio avviso bisogna comunque riconoscere che ha dignità ed ambizioni che meritano rispetto). Quello su cui non sono d'accordo è la valutazione generale, perché secondo me in realtà le difficoltà della narrativa sono analoghe a quelle della lirica italiana di questo momento, da un lato; dall'altro, non vedo tutti questi capolavori di poesia.

Non voglio venir meno all'elenco, per cui mi butto e dico che alcuni romanzi di Busi non penso siano inferiori a quelli che Moravia o a Parise scrivevano venti o trent'anni prima. Allo stesso modo penso che ci siano un paio di romanzi di Siti non inferiori a quelli di Elsa Morante. Tra i giovani Lagioia ha scritto almeno un bel romanzo; mi è piaciuto anche *Elizabeth* di Sortino, sebbene abbia la sensazione che potrebbe restare un caso isolato.

Il problema, comunque, è cosa c'è sotto a questa fascia di eccellenza, in quella sfera in cui la

letteratura circola. Lì, secondo me, come ho provato a dire, le cose stanno radicalmente cambiando. Come cittadini, come lettori, noi punteremo sempre meno sulla letteratura come esperienza che travalica esperienze di altro tipo. Credo piuttosto che ci stiamo abituando ad aspettarci dalla letteratura sano piacere e un'istruzione generale, e questo penso sia vero anche per la poesia. Quindi pur condividendo nel merito i tuoi giudizi credo che il problema stia più nell'uso sociale che si fa oggi della letteratura, che nella presenza o meno di alcuni capolavori. Ce ne sono – pochi, come sempre.

Andrea Acribo: mi sembra invece che in questa società, la narrativa sia in un certo senso molto più visibile di altri generi culturali, in fondo: di narrativa si parla tantissimo, ci sono scaffali pieni di traduzioni. E quindi a parità di fenomeno resta che, e parlo personalmente, un autore americano forte, anche Franzen secondo me, mi dà un senso della storia interna al testo immediatamente e mi fa capire che quella storia si armonizza e si intreccia con la Storia vera. Mi sembra, in altre parole, che quest'ultima entri nella storia finzionale in un modo più naturale che non quello che succede da noi. È un giudizio di dettaglio che però è una cosa che non mi fa amare la letteratura italiana.

Simonetti: indubbiamente la narrativa statunitense ha avuto una sensibilità più spiccata per quanto riguarda il rapporto fra letteratura e storia. Però io credo che anche nella narrativa italiana, con una sensibilità meno forte per questo aspetto, per quanto riguarda le opere di valore, vi siano delle opere in cui trapela molto del nostro passato di nazione - *Vita Standard* oppure anche *Casanova di se stessi*, o ancora *Scuola di nudo* hanno raccontato bene l'Italia degli anni Ottanta. Con un approccio diverso credo che quando la narrativa italiana "fa le cose per bene", sappia fare il suo lavoro, ovvero un lavoro di conoscenza storica e anche metastorica del mondo, quindi da questo punto di vista mi sento meno pessimista.

Intervento 7: io vorrei capire una cosa. Lei all'inizio ha detto che la letteratura diventa sempre più di nicchia, ma la letteratura più colta, che si rifà a un'idea Novecentesca o tutta la letteratura in generale?

Simonetti: quella che definivo la letteratura 'in senso forte', ovvero quella che crede che la letteratura sia un linguaggio rivelatore, assoluto, che condensi nella forma e nello stile i valori fondamentali della vita e ne illumini aspetti invisibili o inattesi.

Intervento 8[22. Stessa persona dell'intervento 2.]: lei ha descritto un panorama che apre alcuni problemi. Tra questi mi chiedo, se da un lato la critica è in dovere di osservare la letteratura di consumo, d'altra parte sarà anche alla ricerca della letteratura "alta". Però con tutto quello che si produce, come fa la critica ad individuare la letteratura alta?

Simonetti: beh, la critica ha molte cose da fare, non solo questa - soprattutto a livello universitario: non dimentichiamo che il romanzo contemporaneo è solo una delle cose che vale la pena di approfondire e studiare. Però se il nostro problema è quello del romanzo contemporaneo, e ci mettiamo nell'ottica di chi si occupa specificatamente di quello, io credo che la critica sia coinvolta in questo processo. Cioè, i fenomeni che ho descritto per la narrativa e per la poesia degli ultimi anni sono anche i problemi della critica, che non osserva olimpicamente distante questo fenomeno di mediocrizzazione ma ne è direttamente coinvolta:

la critica stessa è implicata in questo processo, non solo nell'arena della critica militante, ma anche all'università.

Dobbiamo chiederci cosa ci aspettiamo oggi dalla cultura. il Novecento si aspettava molto dalla letteratura, mentre credo che oggi il rischio sia quello di aspettarsi e di chiedere sempre di meno.

Intervento 9: Secondo lei, dal punto di vista editoriale, è più difficile pubblicare un grande romanzo o un grande libro di poesia senza che venga "intaccato" il testo da altre mani?

Simonetti: la differenza nasce dal fatto che il romanzo può rendere molto, e invece la poesia non renderà mai molto, e questo è un limite ma anche uno scudo per i poeti, in realtà. Sono due ambiti da questo punto di vista molto distanti. Fino a un paio di anni fa – adesso la situazione è più fluida - era sempre più facile pubblicare un romanzo, soprattutto se si esordiva, perché era un'operazione a bassissimo costo, a bassissimo rischio e potenzialmente molto redditizia. Quindi l'editoria media o anche grande aveva tutto l'interesse a pubblicare romanzi, manipolandoli o non manipolandoli, nella speranza che si verificasse il colpaccio. Naturalmente l'altra faccia della medaglia è che se questi romanzi non vendevano, nel giro di un mese sparivano e non se ne sarebbe mai più parlato.

Se nella narrativa l'editoria rischia un eccesso di presenza, in poesia il rischio è opposto: ci sono pochissime grandi collane e una galassia sterminata di editoria piccola o piccolissima. Con un collasso di credibilità, poi. Dal mio punto di vista non c'è nessun parametro per cui la grande casa editrice pubblica un grande poeta e la piccola ne pubblichi uno modesto, come non c'è nessuna garanzia del contrario.

Il problema è che mentre è relativamente facile per un poeta accedere alla piccola o piccolissima editoria poetica, è quasi impossibile accedere alla grande, per la semplice ragione che ci sono tre o quattro grandi editori, che pubblicano un paio di titoli all'anno o poco più tra italiani e stranieri. Quindi semplicemente c'è una lista di attesa decennale. Nella piccola editoria si sarà pubblicati ma difficilmente si sarà letti – senza dimenticare che è possibile accedere alla grande e non essere letti ugualmente...

Come citare questo articolo

Simonetti, Gianluigi, *Declino e fine della letteratura "di una volta". Alcune tendenze del romanzo italiano contemporaneo*, <http://ricomporreinfranto.com>
