

LORENZO MARCHESE

*Senza rinunciare a nulla.*  
*Sul Romanzo italiano contemporaneo*  
*di Carlo Tirinanzi De Medici*

Ci sono libri che si rivelano diversi da ciò che sembrano a uno sguardo superficiale, e che disattendono, nel bene e nel male, molte delle aspettative che riponiamo in essi. Se affermarlo per i romanzi è fin troppo banale, più raro è riscontrarlo nei saggi, soprattutto in quelli specialistici destinati a un bacino di lettori “forti” nel campo della prosa italiana contemporanea. Ne è esempio *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi* di Carlo Tirinanzi De Medici (2018)<sup>1</sup>, che segue al suo notevole studio comparatistico d’esordio *Il vero e il convenzionale. Rappresentazioni della realtà nel romanzo contemporaneo* (2012). Il testo mostra un’evidente comunanza di prospettive, metodi e intenti con altre ricostruzioni della letteratura contemporanea che hanno segnato gli studi critici di questi anni in Italia: da quelle più militanti e incentrate su costanti specifiche (*Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, 2014, di Raffaele Donnarumma; *Senza trauma. Scritture dell’estremo e narrativa*

*del nuovo millennio*, 2011, di Daniele Giglioli) a quelle più vaste e descrittive (*La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, 2018, di Gianluigi Simonetti), senza dimenticare gli studi sull'evoluzione storica dei macro-generi (su tutti *Teoria del romanzo*, 2011, di Guido Mazzoni) o quelli meno strutturati, ma comunque tenuti bene a mente, di letteratura comparata (come le numerose letture sul romanzo contemporaneo mondiale di Massimo Rizzante). Tenendo a mente tutti questi approcci, e anche altri modelli sul fronte dei manuali (su tutti, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, 1985, di Claudio Guillén; *Theory of Literature*, 1956, di René Wellek e Austin Warren), Tirinanzi se ne smarca quasi subito. Si tratta di un libro ammirevole per il ventaglio di testi esposto (la *Bibliografia* finale supera le quaranta pagine e diventerà, credo, un riferimento essenziale per chiunque voglia "fare il punto" sulla produzione recente o intraprendere una nuova rassegna), in cui l'autore dà prova decisiva di un bagaglio critico-teorico e di una sottigliezza interpretativa che spiccano nella generazione nata negli anni Ottanta. Ma, appunto, è anche un testo, proprio in virtù della sua ricchezza e densità, dalla natura contraddittoria, dal fondo più sconnesso di quello di un semplice manuale (a cui lo si potrebbe ascrivere all'inizio), dalle idee, fortunatamente, discutibili, notevole anche per alcuni interessanti "vuoti" teorici entro un discorso che ambisce a esaurire il suo campo d'indagine. Perché *Il romanzo italiano contemporaneo* non è ciò che sembra – cioè appunto un manuale sul romanzo italiano contemporaneo – ma al tempo stesso qualcosa di più e qualcosa di meno?

Il testo è strutturato per cinque capitoli. A un'Introduzione metodologica in cui si spiega anzitutto l'esigenza di mantenere l'equilibrio fra una panoramica asettica e prese di posizione troppo ristrette e parziali (la "fallacia militante" e la "fallacia panoramica": 9 e *passim*) segue una sorta di antefatto intitolato

*Il romanzo nello spazio letterario* (17-50), che prepara la “storia puntiforme” (18) del romanzo italiano. Sprovvisto di una lingua comune, a differenza di grandi letterature europee come quella inglese o francese, il romanzo italiano trova una sua *koinè* solo fra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento, quando si rompe l’equilibrio fra la tendenza narrativa sperimentale e quella del cosiddetto “romanzo medio” di consumo (*ivi*). A questo punto, con l’intersezione dei piani, verrebbe a formarsi una *koiné* romanzesca vasta, capace di accogliere testi eterogenei. Il concetto è centrale nel corso dell’intera trattazione: designa, come precisa Tirinanzi, una lingua comune “fatta non solo di stile e linguaggio, ma anche di forme e generi, maestri ecc.”, (*ivi*), e viene elaborato su un campione di testi talmente ampio e diversificato che, a volte, sfugge dalle mani. Sin dalla prima comparsa della *koinè*, una sua precisa messa a fuoco teorica sembra mancare: iperletterarietà e ipersingolarità, due tratti definiti costitutivi, sono indicati come “in contrasto” fra loro nella narrativa contemporanea (con l’esempio del romanzo *La delfina bizantina*, 1986, di Aldo Busi), ma non è chiarito esattamente come, e i due termini non ritorneranno nel resto della trattazione. Agli esordi della periodizzazione dell’autore sono posti *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco e *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino, accomunati sotto il segno di un cauto ottimismo autocritico. Al di là delle riscritture ironiche e dei palinsesti labirintici dispiegati da entrambi gli autori, il loro postmodernismo non è disimpegnato né distante, ma invita al contrario a rifiutare lo “smarrimento più o meno ilare nella selva dei segni letterari” (37). Sul versante opposto, un esordiente come Tondelli con *Altri libertini* (1980) apre una strada per i narratori degli anni Novanta, grazie all’insistenza sulla componente emozionale della scrittura e alla scelta della cultura giovanile più *pop* come quadro e tema del racconto (39); nel frattempo un altro esordiente, Daniele Del Giudice, propone una scrittura

volutamente anti-romanzesca con *Lo stadio di Wimbledon* (1983), che, nonostante punti nella sua opera sulla “riduzione del reale a modello” (47) e sullo studio del rapporto “tra esattezza della rappresentazione e autonomia dell’invenzione” (*ivi*), rifiuta una “concezione autoreferenziale della letteratura” (46). Emergono sin da qui, come si può intuire dalla velocissima sintesi, pregi e limiti del *Romanzo italiano contemporaneo*: da una parte, ci troviamo di fronte una volontà instancabile di riflettere su premesse teoriche e inconscio politico di opere anche ampiamente discusse, per proporre ogni volta un’interpretazione *propria*; dall’altra, la fatica dei concetti lega le gambe, a volte confonde il lettore – e, si sospetta, anche l’autore. Ne sono segnali alcuni impacci che tornano nel resto del saggio, come la considerazione sbrigativa di opere tutt’altro che secondarie. Ecco quindi che *La chiave a stella* (1978) di Primo Levi sarebbe di fatto la prima *fiction* lunga dell’autore dopo “i numerosi esperimenti con le forme brevi” (22): così si rimuove dal quadro la sua struttura a episodi staccati che, a dire il vero, è in continuità con le composizioni mobili dei racconti fantascientifici quanto del *Sistema periodico* (1975); ecco che Busi viene annesso con Del Giudice, Tabucchi, Duranti, Celati e Vassalli nel gruppo di scrittori “nati intorno agli anni Quaranta esordienti nei Settanta che acquistano reputazione letteraria e (spesso) successo di pubblico negli Ottanta” (40), salvo poi precisare correttamente che il suo esordio è nel 1984 con *Seminario della gioventù* (ma allora perché smentirsi?); o anche, *La storia* (1974) di Elsa Morante segnerebbe assieme a *Porci con le ali* (1976) di Rocco e Antonia e *Boccalone* (1979) di Enrico Palandri “un nuovo modo di fare romanzi” (21). Ma Morante è scrittrice troppo complessa per liquidarla in due righe, o per definirla, con il sostegno apparente di Pischedda, una postmoderna “di prima generazione” (40), addirittura nata “tra gli anni Venti e Trenta” insieme a Sciascia, Calvino ed Eco (dai quali la separano almeno dieci anni; cfr. Pi-

scheda 1997). *La storia*, per quanto si possa essere scettici sulla sua destinazione ampia e su certe affinità con la narrativa popolare, semplicemente non è un “romanzo medio “di qualità”” (25) né tanto meno un prodotto *midcult* (*ivi*)<sup>2</sup>. Non mancano, in una trattazione così densa, idee suggestive, ma non spiegate a sufficienza. Non basta dire, affrontando il Volponi delle *Mosche del capitale* (1989), che la forte spazializzazione, il predominio dell’immaginario urbano e l’interferenza tra fatti e *fiction* sono “tecniche postmoderniste, organiche al sistema criticato” (27): sostenere una tesi così impegnativa sul postmodernismo letterario nel suo insieme richiederebbe ulteriori ragioni. Quando si parla dei personaggi dei romanzi degli anni Ottanta, ci viene spiegato che essi “sembrano più ottocenteschi: più compatti, meno sfumati” e che ne viene minimizzata la psicologia “secondo una modalità tipica del melodramma” (30-1). Inoltre, essi “sono figure compatte, prive di sfumature”, fino a diventare in *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Calvino (libro che di ottocentesco ha davvero poco) “vere e proprie figure attanziali, puri dispositivi narrativi” (31). Il lettore, smarrito, a questo punto si chiede: di quale Ottocento si sta parlando esattamente? Quando si afferma che il Novecento ha cercato di sopprimere “scrittura e lingua “comunicativi” fino allo stile semplice” (31) e che negli anni Ottanta viene recuperata una serie di dispositivi narrativi direttamente dall’Ottocento, il dubbio è che si stia offrendo un’immagine forse troppo schematica e irrealistica non di due tecniche, due stili o due tipi di personaggi, ma di *due secoli* nella loro interezza. Seguendo per filo e per segno tutto il discorso, il rischio di incagliarsi nelle argomentazioni è alto: non solo per la difficoltà dei concetti, ma anche dello stile. In rari casi i periodi appaiono faticosi – per esempio, i personaggi di *Altri libertini* “gravitano intorno ai residui del movimento del Settantasette [...] del quale s’intravede la sconfitta nella diffusione dell’eroina, nel ribellismo da sbandati [...] che traduce un senso di vuo-

to e sconfitta" (38). Altre volte, si ha una percezione di sovraccarico più che di fatica. Nel paragrafo *La "Babele" e l'equilibrio punteggiato* Tirinanzi adotta la dinamica macroevolutiva della biologia definita da Niles Eldredge e Stephen Jay Gould "punteggiatura" come metafora per descrivere il percorso evolutivo del romanzo italiano dagli anni Ottanta a oggi (29). Questa complicata metafora viene menzionata per poi non ricomparire mai nel resto del libro, e forse è inevitabile che sia così: in primo luogo, è troppo obliqua e complessa da maneggiare per giungere a una comprensione efficace; in seconda battuta, a che pro uno studioso di letteratura (o uno studente universitario che voglia accostarsi alla materia) dovrebbe approfondire lo studio di "gruppi stelo", "emanazioni parafiletiche laterali" e "cladi", se è solo per apprendere che negli ultimi vent'anni c'è stata una "riduzione delle varianti formali" (*ivi*) del romanzo? Forse, il gioco non vale la candela.

Il secondo capitolo 1979-1990 approfondisce la trattazione, abbozzata nel capitolo precedente, del segmento cronologico degli anni Ottanta. La sensazione è che, libero dall'impaccio di confrontarsi con la storia letteraria del Novecento e con una concettualizzazione eccessiva, il discorso proceda meglio. Sono qui accolte riflessioni centrate, innovative e convincenti: su tutte, quella su Gianni Celati e sulla sua appartenenza distante al postmodernismo<sup>3</sup>, nonché su testi meno studiati come quelli di Guccini e Antonaros (stupisce un po', ma siamo nel territorio dei gusti, che ai due vengano dedicate analisi notevoli per poi definire *en passant* la prosa di Aldo Busi a rischio di "stucchevole esercizio di stile": 63), o anche il paragrafo teorico di approfondimento sul postmodernismo, sottilmente distinto dal postmoderno (65-70). La definizione di una *koinè* passa anche per la ricostruzione, notevole per apertura e numero di esempi, della genealogia del romanzo storico italiano (75-86), che vede negli anni Ottanta un momento di grande ripresa in

testi sia di consumo sia di ricerca (da Gianfranco Manfredi a Sergio Atzeni, senza trascurare le "inquisizioni" di Sciascia, su cui Tirinanzi si è soffermato in precedenti studi specialistici). In un certo senso, una prima *koinè* del romanzo italiano moderno coincide con la forma del romanzo storico, se fissiamo la nascita del primo, secondo il giudizio corrente, ai *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni. Negli anni Ottanta, questa forma letteraria viene declinata con vari esiti, finendo per lo più col ribadire la tensione antinomica e anti-dialettica della letteratura post-moderna. Parlando di *Apologo del giudice bandito* (1986) di Atzeni, Tirinanzi rimarca opportunamente: "Tempo e Storia sembra non comunichino: la seconda è solo un movimento apparente, il primo un movimento circolare; tra i due non s'instaura una dialettica ma una semplice opposizione, un rapporto d'antitesi irresolubile" (82). La tendenza a riassumere filoni narrativi e macro-generi sotto formule sintetiche si attenua, fatto salvo per la distinzione, in verità ben funzionante, fra romanzi "a corto raggio" e a "lungo raggio", che restituisce la dicotomia fra minimalismo e massimalismo. Alla prima area appartengono *Treno di panna* (1981) di Andrea De Carlo, *Camere separate* (1989) di Tondelli e *Il polacco lavatore di vetri* (1989) di Edoardo Albinati – di quest'ultimo però si sottolineano le contaminazioni di stile iperletterario e poeticizzante, a contatto con una materia di cronaca volutamente degradata. La seconda area include racconti retti dal principio del romanzesco, elemento che "rivela un mondo molteplice e infinitamente vario, ma lo rende leggibile in un quadro complessivo" (104), e presenta autori come Stefano Benni e Umberto Eco (con *Il pendolo di Foucault*, 1988) – anche se autori "a corto raggio" passano negli anni Ottanta con disinvoltura a forme più massimaliste, mostrando la porosità dei confini (cfr. 103). Riaffiorano, nel momento in cui una teorizzazione ampia subentra alle letture puntuali, anche alcune contraddizioni: se il romanzesco genera coesione e, parlando

di Eco, si mostra che “la struttura narrativa [...] riproduce la dispersività cui va incontro l’individuo contemporaneo e i suoi tentativi per quanto artificiali e arbitrari, di opporre una qualche coerenza” (106), dove sta di preciso tale coesione? Tornano pure alcuni eccessi già anticipati, come un tecnicismo talvolta gratuito (una descrizione di Tabucchi, nel capitolo dedicato, è “patognomica dell’ambiguità che governa il romanzo”: 73; l’*autofiction* italiana segue una tradizione “extravagante” rispetto a quella “esagonale” di Annie Ernaux: 91) e una disinvoltura di linguaggio intrigante ma leggermente fuori contesto in un testo sospeso fra il manuale e il saggio, fino a scivolare quasi nel *pamphlet* (per esempio, con l’occasionale uso del turpiloquio o con certe considerazioni sopra le righe su singoli autori, come quando si definisce Eco “alfiere dei livelli di lettura”: 95).

Chiudendo il panorama degli anni Ottanta, Tirinanzi sottolinea quanto il romanzo “a lungo raggio” insista sulla “fascina per il potere della finzionalità” (109). Su questo aspetto che il terzo capitolo 1992-2000 si concentra con ottimi risultati. Il brevissimo preambolo storico, che si chiude sull’esperienza mediata e irrealistica della Guerra del Golfo da parte degli spettatori occidentali, introduce lo scacco di un’angoscia di derealizzazione dei nuovi scrittori, controbilanciato da un bisogno di rinnovata fiducia nell’impegno etico della letteratura. La narrativa italiana negli anni Novanta reagisce all’*impasse* “attraverso forme che tendono all’iperfinzionalità (come il romanzo di genere) o all’iperrealismo del documentario” (113)<sup>4</sup>, riunendo scritture anche molto diverse fra loro grazie ad aspetti formali comuni: ricorso ai generi, immaginazione intermediale, ironia, uso di *brand* e documenti a supporto espressivo (114). La riflessione sui generi parte proprio dalla constatazione di un mutamento nei rapporti di forza fra letteratura di consumo e letteratura “di ricerca” – anche se non parlerei di distinzioni “cadute” fra *highbrow* e *lowbrow* (*ivi*). In parallelo alle premesse

della *Letteratura circostante* di Simonetti (2018: 9-36), Tirinanzi mostra che i generi commerciali passano da semplici contenitori di “usato sicuro” all’essere veri e propri “quadri concettuali” (115), che possono coesistere anche all’interno di una singola opera, fino a veicolare contenuti per nulla consustanziali a quegli stessi generi di consumo (cfr. 147-52, su Loriano Macchiavelli e Carlo Lucarelli). Con questa dinamica vedono la luce, al volgere del millennio, opere che mescolano il *noir* all’inchiesta politica, il giallo all’indagine sui buchi neri della Storia italiana (come in Giuseppe Genna e in Giancarlo De Cataldo), il romanzo d’avventura e il *feuilleton* alla letteratura fantastica o persino alla metafisica (è il caso, in parte, dei Wu Ming, ma soprattutto degli “oggetti narrativi non identificati” segnalati nel saggio-manifesto sul romanzo *New Italian Epic* (2009: 41-44), di cui proprio Tirinanzi fra i primi ha segnalato la natura di manifesto post-avanguardistico: Tirinanzi De Medici 2010). È così, in modo analogo, che fiorisce la *non-fiction*, “il luogo in cui l’intersezione di codici si fa più evidente” (166) e in cui lo studio dei miti d’oggi della cronaca viene inquadrato in strutture di senso rapide e veloci come quelle dei generi commerciali. Infatti, nota giustamente Tirinanzi, raccontare la cronaca in presa diretta filtrandola con il giallo, il *noir* e il poliziesco “è un modo di rispondere a un sistema in cui l’eccesso di informazioni e la velocità con cui entrano nel, ed escono dal, flusso mediatico, complica l’estrazione di un senso degli eventi” (167). A questo sconfinamento di livelli, dalle ambizioni notevoli ma dai risultati, spesso, compromissori e vagamente *midcult* nel non voler rinunciare a nulla, fa da contraltare la perdita di una letterarietà alta “come strumento di legittimazione”, trasformata invece in un “codice tra i codici, privata del diritto di prelazione” (121). Letture sociologiche e affondi testuali si combinano bene nella rassegna sulla giovane narrativa anni Novanta (di cui viene sottolineata la spuntata tensione ribellistica), sugli autori

contenuti nell'antologia del 1996 *Gioventù cannibale* e sulla loro trasgressione pienamente commerciale e standardizzata – a ragione, Tirinanzi rileva che “i Cannibali non costruiscono una lingua radicalmente alternativa a quella del mercato” (135). Dai Cannibali discendono anche alcune costanti adottate dalla narrativa del decennio successivo, quali la narrazione sincopata e veloce, il linguaggio plasmato dalla comunicazione massmediatica, la designazione della realtà attraverso i *brand* di consumo (136; un influsso decisivo viene però dalla narrativa statunitense tradotta, in particolare da Bret Easton Ellis e David Foster Wallace). Notevole anche il capitolo su Michele Mari, imperniato sulla centralità della contrapposizione frontale, nell'opera dell'autore, “tra corporeo-mostruoso e intellettuale apollineo” (158), che orienta anche scelte narratologiche come la manipolazione dell'autobiografia. Più controverso parlare di *autofiction* in Mari sin da *Rondini sul filo* (1999): la definizione classica di autofinzione non è *sic et simpliciter* “un autore-narratore-personaggio che racconta la propria vita, e l'indicazione generica “romanzo” espressa in copertina” (159), perché così si finisce per ignorare la complessa violazione del patto autobiografico che l'*autofiction* sottende. Il passaggio racchiude una visione probabilmente troppo elastica dell'*autofiction*, in cui tutte le scritture di aspetto autobiografico finiscono per esserlo (comprese quelle che di autofinzionale, cioè di apparentemente autobiografico ma in realtà inventato, non hanno nulla: Annie Ernaux). Questo inquadramento disinvolto fa il paio con le singole letture di testi come *Maggio selvaggio* (1997) di Edoardo Albinati, *Campo del sangue* (1997) di Eraldo Affinati e *Com'è grande la città* (1996) di Bruno Pischedda. Sono testi in cui, secondo una tendenza che diverrà centrale nel decennio successivo, la complessità e la profondità sono garantite dal filtro di un soggetto narrante che tende a strabordare e diviene “collettore di eventi” (176), in una prima forzatura del saggio verso un più marcato *storytelling*.

Ma non basta la sovrapposibilità autore-narratore-personaggio in testi distanti come questi, per parlare di *autofiction*: se tutto è autofinzione, a seguire il discorso, alla fine per ragioni altrettanto valide niente lo è. L'opposizione realtà-finzione menzionata nella bella lettura di un testo anomalo come *La guerra in casa* (1997) di Luca Rastello è, sono d'accordo, poco precisa: andrebbe rimpiazzata con un più circoscritto binomio verità empirica-finzione, perché è tale dualismo a essere continuamente messo alla prova in autofinzioni e cronache ingannevoli degli anni Zero. Ma ciò non significa che l'opposizione sia "inutile" (179) e basta. Non è irrilevante che, in un racconto di apparenza veridica, un evento venga alterato in uno o più dettagli riconoscibili: si tratta di un segnale preciso che il romanziere lascia per orientare in modo decisivo la cooperazione interpretativa del lettore. Estendendo il ragionamento, Tirinanzi conclude che ogni *autofiction* "rientra nelle forme a bassa finzionalità, caratterizzate da un realismo veridico" (190). Così facendo si trascurano due aspetti centrali: da una parte, le evidenti incongruenze disseminate a bella posta da autori di autofinzioni di apparenza realistica, come Walter Siti, Giulio Mozzi e Mauro Covacich, che non sono dettagli esornativi ma elementi portanti delle architetture "alla Escher" concepite; dall'altra, è come se le autofinzioni tendenzialmente veridiche, cioè quelle in cui un patto narrativo fondato sulla totale veridicità si accompagna a una storia autobiografica piena di elementi fantastici o inverosimili che la sconfessano all'istante, non esistessero proprio. Ma parlare di *autofiction* e rimuoverne una buona metà di campioni (non esattamente secondari: Philip Roth, Bret Easton Ellis e, in Italia, Giuseppe Genna, Tiziano Scarpa; persino qualcosa di Antonio Moresco) invalida il ragionamento. Una definizione precisa della categoria lascia quindi spazio all'uso del termine *autofiction* come semplice suggestione: tendenza invalsa presso la critica francofona, a cui Tirinanzi finisce per riallinearsi.

L'elasticità delle categorie salta all'occhio anche nel capitolo 4 *2001-2012*, che finisce per apparire il vero banco di prova del testo. Probabilmente è inevitabile che, in un libro che segue la linea del tempo senza procedere per temi, per autori o per opere, i capitoli incentrati sul passato più lontano preparino il terreno per le letture dell'oggi. L'inflessione storicistica del *Romanzo italiano contemporaneo* si vede insomma nel momento in cui le ricostruzioni sulla narrativa degli anni Ottanta e Novanta si rivelano funzionali a ciò che viene detto sulla prosa degli ultimi vent'anni. Il presente è il compimento non solo cronologico della riflessione di Tirinanzi. Non stupisce perciò che qui si mostrino con più evidenza, oltre alla consueta capacità di sintesi saggistica e all'acume critico, anche le contraddizioni e i limiti dell'approccio del suo autore. È particolarmente riuscita la stratificata lettura della *koinè* romanzesca, affrontata per nuclei di senso e posture discorsive (187-206) con l'individuazione sotto traccia di un *leitmotiv* effettivo di molti autori: l'autenticità. Tuttavia, senza fare rilievi puntuali sui singoli paragrafi, vorrei quindi concentrarmi in breve sui tre punti critici del capitolo e, di riflesso, dell'intero *Romanzo italiano contemporaneo*. La *koinè* di cui si è accennato viene affrontata per esteso in questo capitolo. Ne vengono individuate tecniche (*storytelling*, effetti di vero, espressivismo ed enfasi corporale, immediatezza) e *topoi* (invenzione della Storia, asistematicità, vocazione anti-filologica, manipolazione di estetiche desunte dai *mass media* – su tutti la televisione –, logica espressivista e unicità di massa come in *Troppi paradisi*, 2006, di Siti, revisione di immaginari e ideologie del passato prossimo, come nel *Tempo materiale*, 2008, di Giorgio Vasta). Tutti questi elementi si colgono con fatica, perché la *koinè* introdotta nel saggio è talmente articolata da presentare tratti nebulosi e a volte pretestuosi. È il caso del "mito Pasolini" in azione sulla narrativa odierna (201-3): Tirinanzi mutua la formula da un breve articolo del 2005 di Walter Siti, ma la

forza troppo rispetto al discorso sitiano; e al tempo stesso, non la spiega abbastanza. Una funzione-Pasolini, mi sentirei di dire, esiste sicuramente, ma è talmente pervasiva, sfaccettata e diversa da autore ad autore, da non poter essere soltanto gettata lì come spunto o marca manualistica.

Che la *koinè* dispiegata nel capitolo, dopo tanto sforzo teorico, rischi di girare a vuoto, lo mostra in effetti la chiusa del capitolo *Tre romanzi*, che affronta *Resistere non serve a niente* (2012) di Walter Siti, *L'ubicazione del bene* (2009) di Giorgio Falco e *Piove all'insù* (2006) di Luca Rastello. Nell'illusione ottica del compimento, ci si aspetta che questi tre libri comprovino la validità della *koinè* tratteggiata. Ma, con una certa sorpresa, essi sono analizzati per ragioni tematiche e di contenuto, per la capacità (notevole) che mostrano nel descrivere e rivelare aspetti della nostra epoca storica. *Resistere non serve a niente* è quindi una riflessione sulla finanza e sull'impossibilità di opporsi a uno stato di cose a cui non sembra esserci alternativa, un romanzo che "parla anche di noi" (237). Solo in subordine, viene inquadrato come una rivisitazione del realismo ottocentesco, che guarda a *American Pastoral* (1997) di Roth – non direi per il tema osceno, però (*ivi*)<sup>5</sup>; piuttosto, per l'uso di un narratore interno di secondo grado che racconta la vita di un altro personaggio, in un meccanismo di onnicoscienza simulata. *L'ubicazione del bene* tratteggia la società di controllo e competizione riassunta nell'*hinterland-zoo* della provincia di Milano e il decentramento di un soggetto alienato, che tende a compenetrarsi con gli animali e i parassiti che abitano l'immaginaria Cortesforza. *Piove all'insù* è un racconto multifocale che esaspera la tendenza del romanzo storico (perché "il Settantasette richiama continuamente la contemporaneità e ingloba eventi del passato", 244) e segna la fine dell'utopia immaginata negli anni della contestazione dei tardi anni Settanta, sottolineando al tempo stesso la consapevolezza estrema di un atto intellettuale: nell'intrecciare piani temporali

e storie diverse, Rastello connette “eventi distanti che parrebbero privi di logica” (252) e ribadisce la fiducia nel romanzo come strumento di conoscenza totale del mondo e scandaglio di senso dell’irrelevante nel quotidiano. Se queste letture appaiono decisamente ispirate, non si capisce di preciso in che modo i tre testi assimilino la *koinè* del capitolo. Il curioso effetto è di uno scollamento fra le letture puntuali e il ponderoso bagaglio teorico fin qui dispiegato. Ma se la chiusa non ha un rapporto con il discorso che la precede, e tre romanzi particolarmente interessanti per qualità e studio del “legame tra destini individuali e generali” (233) non sembrano mostrare particolare interesse per tecniche e *topoi* comuni al romanzo del decennio, delle due l’una: o i collegamenti dell’analisi sono poco chiari, o la *koinè* non è poi così importante per capire tre dei libri più importanti del periodo.

La seconda contraddizione del *Romanzo italiano contemporaneo* trapela in filigrana in alcuni punti del capitolo, come quando si definisce, a ragione, *L’ubicazione del bene* “una raccolta di nove racconti” (237), per poi annoverarla fra i romanzi “per omogeneità stilistica, tematica e figurale e per struttura” (*ivi*), a torto. Troppo diverso da *Resistere non serve a niente* e *Piove all’insù*, il libro di Falco è una raccolta di storie indipendenti e può essere definito “romanzo” solo a patto di molte più circostanziazioni. Su un piano generale, è vero che il romanzo è il genere onnivoro per definizione, e sappiamo che esso può raccontare qualunque cosa in qualunque modo. Ma partendo da questo apriori Tirinanzi sembra cadere nell’errore prospettico per cui, all’inverso, tutte le narrazioni contemporanee sono *pour cause* romanzi. Non è così: l’autenticità, l’esasperazione autobiografica, l’uso di documenti e tanti altri elementi della *koinè* non sempre rafforzano la meccanica del romanzo; a volte, ne negano alla radice le ragioni. Prendiamo la *non-fiction*: spesso non coincide affatto col romanzo, anzi nasce in opposi-

zione a una forma sentita come commerciale, falsa, massificata. Tirinanzi non pone però l'accento sulla questione: proprio per questo, va notato, avviene che i rapporti fra romanzo, *autofiction* e *non-fiction* siano sempre accennati in modo impreciso e mutevole, con la presenza di un quarto ospite sgradito e mai davvero individuato, cioè la narrativa. Troppe domande sullo statuto di generi e forme restano inevase: l'*autofiction* è una forma del romanzo? La *non-fiction* è anti-romanzesca, una variante anomala della scrittura di cronaca o una costola del romanzo? E se tutto è romanzo – come il titolo e l'approccio del saggio suggerirebbero, cosa, esattamente, non lo è? La contraddizione, del resto, si fonda su una premessa dell'*Introduzione*, in cui viene suggerito che il genere del romanzo ha confini e contorni, ma ci si rifiuta di dire quali siano: "si dovrebbe inoltre definire narrativa e romanzo: farlo richiederebbe scrivere un altro libro, dunque mi limito a osservare che il secondo è iponimo della prima. Il titolo nomina il solo romanzo, ma il libro parla di narrativa *letteraria*, prodotta o recepita come appartenente allo spazio letterario" (12). L'osservazione di Tirinanzi è comprensibile, ma nel momento in cui *Il romanzo italiano contemporaneo* vuole proporsi come una riflessione teorica su come la forma-romanzo sia diventata ciò che è (cfr. la chiusa di p. 260), se ne ricavano due considerazioni: che l'autore tende a passare in cavalleria qualcosa che invece non andrebbe evaso, a costo di incrinare parzialmente tutto il discorso sui generi successivo; e che il miglior teorico della letteratura della nostra generazione (almeno a mio parere) pone a base del suo saggio un rifiuto di fare teoria del romanzo, appoggiandosi di volta in volta ad altre architetture teoriche (come il già citato *Teoria del romanzo* di Mazzoni, o *The Lives of the Novel*, 2013, di Thomas Pavel, da lui tradotto insieme a Daria Biagi).

L'incertezza di definizione dell'oggetto d'analisi riproduce, in piccolo, un'esitazione globale che ci riporta allo smarrimen-

to da cui siamo partiti. Mentre per altri studi già menzionati sulla narrativa italiana contemporanea la categoria di “saggio” non pare controversa, *Il romanzo italiano contemporaneo* oscilla di continuo fra le due forme del saggio di teoria letteraria e del manuale, senza risolversi in nessuna di esse. Ciò garantisce un doppio vantaggio: l’intelaiatura è manualistica (principio cronologico, ampio bacino di testi esaminati, ricapitolazioni storiche brevi ad apertura di ogni segmento temporale, parole chiave), ma il discorso è denso, estremamente ricco, approfondito. In questo, il lavoro di Tirinanzi ricorda altri manuali anomali di coetanei, come *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni* (2015) di Claudia Crocco e *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000* (2017) di Maria Borio – e non è un caso che tutte queste ricostruzioni di ampio raggio, che forzano dall’interno la consultabilità facile del manuale con una profondità “verticale” niente affatto scontata, vengano da studiosi formati in una scuola di rigoroso storicismo e accentuata vocazione teorico-filosofica come quella di Siena. L’ubiquità di genere presenta però in Tirinanzi un conto salato. Come manuale, i numerosi tecnicismi e le formule non spiegate (si pensi agli “eventi žižekiani”, 228) intimidiscono l’*undergraduate* a cui potenzialmente un libro simile sarebbe destinato. Le cospicue note a fine libro (261-73) non sono semplici *addenda* ma veri approfondimenti, diffusi e ricchi di ulteriori spunti, come se un discorso troppo compresso cercasse di espandersi ancora. A ostacolare comprensibilità e memorabilità della ricostruzione, mancano alcuni accorgimenti tecnici del genere, come l’uso del grassetto per le parole chiave e l’uso di pochi concetti chiari e ripetuti – si preferisce una proliferazione di formule e idee, talvolta abbandonate nel giro di qualche pagina. Inoltre, non va tralasciata la postilla *Coda: tra il presente e il museo* (257-60). In un saggio che si propone di studiare il romanzo contemporaneo fino a oggi, il campione di testi esaminato si ferma di fatto

all'altezza del 2009, con l'eccezione di *Resistere non serve a niente* di tre anni successivo. Anche se ogni contemporaneista deve fare i conti con la fatica di Sisifo di rincorrere ogni ultima uscita in libreria per aggiustare di continuo le sue proposte critiche, dedicare quattro pagine riepilogative agli ultimi dieci anni di produzione<sup>6</sup> è un limite grave, qualora s'intenda proporre un discorso sull'*extrême contemporain*: parlare della letteratura di oggi elidendone, di fatto, l'ultimo decennio vuol dire rendere monco l'approccio, ed esaminare il passato prossimo credendo di mostrare il presente. Come saggio, simmetricamente, *Il romanzo italiano contemporaneo* soffre di uno strabismo manualistico. Vuole dar conto fino in fondo di ogni concetto, ogni riferimento storiografico, ogni parola chiave, ma per i limiti imposti dalla sua stessa forma lascia spesso le sue riflessioni sospese a metà. Non appena viene presentata un'idea interessante e si vorrebbe saperne di più, bisogna andare subito al paragrafo, al testo, al periodo successivo.

Ci sono libri che offrono più di quello che, a uno sguardo superficiale, promettono, e libri che promettono più di quello che offrono. Nei passaggi migliori, *Il romanzo italiano contemporaneo* appartiene al primo gruppo; più spesso, ricade nel secondo. Non voler rinunciare a nulla ha impedito al suo autore di prendere una direzione davvero precisa e, forse, ha impedito al lettore di capire appieno cosa sia stato il romanzo italiano degli ultimi quarant'anni – se pure è possibile capire appieno qualcosa di così difficile e vasto.

## NOTE

<sup>1</sup> D'ora in avanti le citazioni dall'opera sono seguite dal numero di pagina fra parentesi, senza ulteriori indicazioni.

<sup>2</sup> Tirinanzi compie qui una mossa elusiva ripetuta spesso nel libro: le definizioni citate sono ricondotte alle fonti di Gian Carlo Ferretti, *Il best seller*

all'italiana. *Fortune e formule del romanzo "di qualità"*, (1983), e di Alberto Cadioli, *La narrativa consumata* (1987); ma riportandole senza commento a sostegno della propria ricostruzione storiografica, Tirinanzi sembra condividerle senza discuterle.

<sup>3</sup> "La prosa di Celati è assai distante dagli splendori del postmodernismo: è volutamente dimessa, aggira le forme popolari di massa, predilige i silenzi e gli spazi vuoti; il suo scopo non è l'accumulo isterico ma la sottrazione. In questo senso le opere del "secondo tempo" celatiano sono *postmoderne, ma non postmoderniste*" (57-8).

<sup>4</sup> È anche la tesi di Donnarumma (2014: 61-97).

<sup>5</sup> Pure, affermare che "il gioco di specchi" narratologico di Siti sia "una modalità per instaurare il controllo sul lettore, così come la finanza internazionale controlla i destini generali" (235) è una definizione d'effetto, ma quanto meno scentrata.

<sup>6</sup> Tirinanzi si concentra su qualche titolo per poi ribadire intenti e obiettivi del libro – non senza una frecciata ingiusta all'*Amica geniale* (2011-14) di Elena Ferrante, che metterebbe in scena "il gossip delle vite individuali" e poco più (258).

## BIBLIOGRAFIA CITATA

AA.VV. (1996), *Gioventù cannibale*, Torino, Einaudi.

Affinati, Eraldo (1997), *Campo del sangue*, Milano, Mondadori.

Albinati, Edoardo (1989), *Il polacco lavatore di vetri*, Milano, Mondadori.

— (1997), *Maggio selvaggio*, Milano, Mondadori.

Atzeni, Sergio (1986), *Apologo del giudice bandito*, Palermo, Sellerio.

Borio, Maria (2017), *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio.

Busi, Aldo (1984), *Seminario della gioventù*, Milano, Adelphi.

— (1986), *La delfina bizantina*, Milano, Mondadori.

Cadioli, Alberto (1987), *La narrativa consumata*, Pesaro, Transeuropa.

Calvino, Italo (1979), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi.

- Crocco, Claudia (2015) *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci.
- De Carlo, Andrea (1981), *Treno di panna*, Torino, Einaudi.
- Del Giudice, Daniele (1983), *Lo stadio di Wimbledon*, Torino, Einaudi.
- Donnarumma, Raffaele (2014), *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino.
- Eco, Umberto (1980), *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani.
- (1988), *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani.
- Falco, Giorgio (2009), *L'ubicazione del bene*, Torino, Einaudi.
- Ferrante, Elena (2011-14), *L'Amica geniale*, Roma, e/o.
- Ferretti, Gian Carlo (1983), *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo "di qualità"*, Roma-Bari, Laterza.
- Giglioli, Daniele (2011), *Senza trauma. Scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
- Guillén, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy), L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, il Mulino, 1992.
- Levi, Primo (1975), *Sistema periodico*, Torino, Einaudi.
- (1978), *La chiave a stella*, Torino, Einaudi.
- Mari, Michele (1999), *Rondini sul filo*, Milano, Mondadori.
- Mazzoni, Guido (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino.
- Morante, Elsa (1974), *La storia*, Torino, Einaudi.
- Palandri, Enrico (1979), *Boccalone*, Milano, L'Erbavoglio.
- Pavel, Thomas (2013), *The Lives of the Novel. A History*, trad. it. *Le vite del romanzo. Una storia*, Milano, Mimesis, 2015.
- Pischedda, Bruno (1996), *Com'è grande la città*, Milano, Tropea.
- (1997), "Postmoderni di terza generazione", *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni Novanta*, ed. Vittorio Spinazzola. Milano, Il Saggiatore 1997: 41-45.
- Rastello, Luca (1997), *La guerra in casa*, Torino, Einaudi.
- (2006), *Piove all'insù*, Torino, Bollati Boringhieri.

- Rocco e Antonia (1976), *Porci con le ali. Diario sessuofobico di due adolescenti*, Roma, Savelli.
- Roth, Philip, *American Pastoral* (1997) trad. it. *Pastorale americana*, Torino, Einaudi, 1998.
- Simonetti, Gianluigi (2018), *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino.
- Siti, Walter (2006), *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi.
- (2012), *Resistere non serve a niente*, Milano, Rizzoli.
- Tirinzani De Medici, Carlo (2010), “*New Italian Epic, un altro manifesto*”, *Nazione indiana*, <<https://www.nazioneindiana.com/2010/03/21/new-italian-epic-un-altro-manifesto/>>[07/12/2018].
- (2012), *Il vero e il convenzionale. Rappresentazioni della realtà nel romanzo contemporaneo*, Roma, UTET.
- (2018), *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci.
- Tondelli, Pier Vittorio (1980), *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli.
- (1989), *Camere separate*, Milano, Bompiani.
- Vasta, Giorgio (2008), *Il tempo materiale*, Roma, Minimum Fax.
- Volponi, Paolo (1989), *Mosche del capitale*, Torino, Einaudi.
- Wellek, René; Warren, Austin Warren (1949), *Theory of Literature*, trad. it. *Teoria della letteratura*, Bologna, il Mulino, 1956.
- Wu Ming (2009), *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi.