

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Culture letterarie, filologiche, storiche

Ciclo XXVII

Settore Concorsuale di afferenza: 10/ F2 - Letteratura italiana contemporanea

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LETT/11 Letteratura italiana contemporanea

Narratori degli anni zero

Storia, critica, poetiche

Presentata da: CECILIA GHIDOTTI

Coordinatore Dottorato

Relatore

Prof. ssa LUISA AVELLINI

Prof. MARCO ANTONIO BAZZOCCHI

Esame finale anno 2015

INTRODUZIONE

1. Genesi del lavoro.....	2
2. Piano dell'opera.....	10

CAPITOLO PRIMO: NARRATORI DEGLI ANNI ZERO.....18

1.1 Anni zero: ipotesi di periodizzazione.....	18
1.2 <i>New Italian Epic</i> e <i>Ritorno al Reale</i> : il 2008.....	21
1.2.1 <i>Il memorandum</i>	25
1.2.2 « <i>Se questa è letteratura</i> ».....	30
1.2.3 <i>Il Ritorno al reale</i>	34
1.3 «Dieci cattive ragioni per non leggere la narrativa contemporanea».....	40
1.3.1 <i>Concentrazione editoriale</i>	42
1.3.2 <i>Crisi e cultura</i>	46

CAPITOLO SECONDO: LA MEMORIA BREVE DELLA NARRATIVA DEGLI ANNI ZERO.....51

2.1 1980: Una nuova stagione.....	51
2.2 Dopo il <i>parricidio</i>	53
2.3 <i>In principio fu Tondelli</i>	59
2.3.1 <i>Dallo scrittore giovane agli scrittori giovani: Under 25 e antologie</i>	65
2.4 <i>Postmodern impegno tra profondità e superficie</i>	72
2.4.1 <i>Scrivere sul fronte occidentale</i>	74
2.4.2 <i>TQ: una non avanguardia non novecentesca (in forma di manifesto)</i>	79

CAPITOLO TERZO: TRA EVASIONE E CONTROSTORIA. FORME DEL ROMANZO STORICO DALLE ORIGINI AGLI ANNI ZERO.....84

3.1 «Preistoria oggettiva del presente».....	87
3.2 «Riguardo all'effetto di far lume, era molto meno».....	90
3.3 La storia come <i>postmodern artifact</i>	99
3.4 La storia come <i>narrative prose discourse</i>	108
3.5 La storia come <i>complotto</i>	116
3.5.1 <i>Complotti, criminali e grandi vecchi</i>	123

CAPITOLO QUARTO: GLI ANNI SETTANTA NEGLI ANNI ZERO

Parte prima: Se la letteratura riscopre un decennio.....	137
4.1 Le ragioni della riscoperta di un decennio.....	141
4.2 Anni settanta/anni di piombo.....	145
4.3 Tra affollamento e rimosso.....	149
4.4 Modalità di trattazione.....	155
4.4.1 <i>Allegoria e omissione.....</i>	156
4.4.2 <i>Memorie e confessioni.....</i>	158
4.4.3 <i>Storia e memoria.....</i>	159
Parte seconda: prospettive d'analisi.....	160
4.5 Il passato davanti a noi, Bruno Arpaia. «Fare tradizione».....	160
4.5.1 <i>Il treno della Storia.....</i>	162
4.5.2 <i>Lama non l'ama nessuno (parte prima).....</i>	164
4.5.3 <i>Noi.....</i>	166
4.5.4 <i>Le “meglio gioventù”.....</i>	170
4.6 Giuseppe Culicchia, Il paese delle meraviglie. «Il settantasette, da un tot di giorni».....	172
4.6.1 <i>No future.....</i>	175
4.6.2 <i>Lama non l'ama nessuno (parte seconda).....</i>	180
4.6.3 <i>Dalla “resistenza tradita” alla “foto di famiglia”.....</i>	182
4.7 Piove all'insù, Luca Rastello. «Quella condizione (comunque sia, dannata) che non hai più».....	185
4.7.1 <i>Quattro libri.....</i>	186
4.7.2 <i>No future (parte seconda).....</i>	190
4.7.3 <i>Lama non l'ama nessuno (parte terza).....</i>	192
4.7.4 <i>Consumo di sé e di merci.....</i>	196
4.8 I giorni della Rotonda, Silvia Ballestra. «Un romanzo storico anche se di una storia recente».....	202
4.8.1 <i>Primo movimento: dal Rodi ai Peci.....</i>	204
4.8.2 <i>Secondo movimento: «questi vostri capri».....</i>	208
4.8.3 <i>Terzo movimento: «ci sono dei fantasmi».....</i>	211
4.8.4 <i>«Erano anni convulsi».....</i>	214
4.8.5 <i>Dall'affresco a Keith Haring.....</i>	218
4.8.6 <i>Non si esce vivi dagli anni ottanta.....</i>	221

4.9 Prima esecuzione, Domenico Starnone: una fantasia d'ambiguità.....	223
4.9.1 <i>Violenza e linguaggio.....</i>	227
4.9.2 <i>Prima esecuzione.....</i>	230
4.10 Il tempo materiale, Giorgio Vasta. Fare cose con le parole.....	234
4.10.1 <i>Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος.....</i>	236
4.10.2 <i>Alfamuto.....</i>	242
4.10.3 <i>Visioni.....</i>	245
4.10.4 <i>«Giace sul fondo del mio piatto».....</i>	251
CONCLUSIONE: «Gli anni settanta non sono il fine».....	260

BIBLIOGRAFIA

Romanzi sugli anni settanta: 2001-2015.....	267
Testimonianze autobiografiche di ex-membri di formazioni armate 1980-2015...269	269
Bibliografia generale.....	271
Filmografia.....	291

INTRODUZIONE

1. Genesi del lavoro

È notizia della seconda metà di febbraio 2015 l'offerta rivolta dal gruppo Mondadori a RCS - Libri¹ volta all'acquisizione del 99.9% delle quote della società per una cifra compresa tra i 120 e i 150 milioni di euro (l'ipotesi è che la proposta ammonti ad una cifra di circa 135 milioni di euro). Se l'operazione andasse a buon fine, il panorama editoriale italiano vedrebbe ulteriormente accentuata la dimensione oligopolista che già lo connota, con una manciata di grandi editori e distributori ad occupare i due terzi del mercato ed una riduzione sempre più decisa degli spazi per le sigle indipendenti. A strettissimo giro si sono levate le voci di quanti guardano con preoccupazione all'ipotesi di un conglomerato editoriale, controllato in maggioranza dalla famiglia Berlusconi, che andrebbe a coprire più del 40% del mercato italiano. «Un colosso del genere avrebbe enorme potere contrattuale nei confronti degli autori, dominerebbe le librerie, ucciderebbe a poco a poco le piccole case editrici e (risultato marginale ma non del tutto trascurabile) renderebbe ridicolmente prevedibili quelle competizioni che si chiamano premi letterari»,² denuncia il documento firmato da una cinquantina di autori - da Eco a Balestrini a Scurati a Veronesi - la maggior parte dei quali in forza a Bompiani, una delle controllate di RCS, che teme che la sua identità editoriale sia minacciata dai nuovi assetti. La necessità di un tale appello è messa in dubbio da Aldo Busi che si incarica provocatoriamente di ricordare ai firmatari che essi si illudono di rivestire un ruolo centrale nel panorama della cultura contemporanea, ma che, in realtà, il libro e la lettura sopravvivono ormai in un luogo periferico: «A me, a naso, sembra folle imprenditorialmente parlando che la Mondadori sborsi centoventi milioni per acquisire un catalogo d'altri che, in vendite e dati i tempi, vale quanto il suo, poco più di zero, e non vedo d'altronde alcuna possibilità di trasformarlo in moneta sonante di nuovo, perché di nuovo c'è qualsiasi altro passatempo commerciale libro e

¹ Rcs-Mediagroup è uno dei principali gruppi editoriali italiani attivi nel settore dell'informazione, della radio, della televisione e dell'editoria. Comprende al momento le seguenti sigle editoriali italiane: Adelphi, Archinto, Bompiani, Fabbri, Rizzoli, Bur, Lizard, Marsilio, Sonzogno e la spagnola Esfera de los Libros. Venerdì 6 marzo il consiglio di amministrazione di Rcs ha dato parere positivo a maggioranza sulla proposta di acquisizione e le ha concesso un'esclusiva sull'offerta fino al 29 maggio.

² *Gli autori: Mondadori-Rcs questo matrimonio non s'ha da fare*, Umberto Eco e altri 47 autori, Corriere della sera 21 febbraio 2015 http://www.corriere.it/cultura/15_febbraio_21/gli-autori-mondadori-rcs-questo-matrimonio-non-s-ha-fare-94f21a8e-b999-11e4-ab78-eaaa5a462975.shtml

carta stampata esclusi».³ Secondo il comunicato del comitato di redazione di RCS, la proposta d'acquisizione è la conseguenza di scelte compiute dai vertici di Rizzoli che, in seguito all'assorbimento del gruppo spagnolo Recoletos, si trovano ora a fare i conti con un "buco" di 400 milioni.⁴ Secondo altri analisti invece la creazione di super editori - si pensi alla fusione tra *Penguin e Random House*, che ha dato vita nel 2012 a quella che viene considerata la casa editrice più grande al mondo - si spiega come tentativo di contrastare le politiche editoriali di Amazon, che intende sempre più proporsi come editore e distributore globale. L'azienda di Jeff Bezos, sbarcata in Italia solo nel 2010, ma fondata all'inizio degli anni novanta, punta ad offrire un servizio incomparabilmente migliore rispetto a quello delle concorrenti (sia per quanto riguarda beni di consumo in generale, che di libri in particolare). Tale efficienza ha però anche dei risvolti negativi: se si guarda ad esempio al settore dell'editoria digitale, su cui si sono concentrati molti investimenti degli ultimi anni, è infatti impossibile non sottolineare che il colosso americano permette che gli *ebook* acquistati presso il suo *store* online siano letti solo sul *Kindle*, l'e-reader messo a punto dall'azienda stessa. Inoltre il *Kindle* supporta file in un solo formato (*.azw*, di proprietà di Amazon), non compatibile con *.epub*, lo standard aperto adottato dall' *International Digital Publishing Forum*. Nel caso degli acquisti digitali su Amazon, parlare di possesso è impreciso, dal momento che i lettori acquisiscono soltanto una licenza d'uso, che può essere revocata unilateralmente nel momento in cui l'azienda ritenga che un utente violi le condizioni del contratto, da cui consegue una possibilità di fruizione e di scambio profondamente diversa da quella che il libro in cartaceo garantisce. Nemmeno il versante del mercato librario tradizionale è immune dalle spinte di espansione del colosso di Seattle: la rapidità con cui Amazon è in grado di evadere gli ordini (che arrivano a 24 ore per gli utenti del servizio *Prime*), mette a rischio l'esistenza stessa delle librerie. I primi a risentire di questa situazione sono stati gli esercizi indipendenti, già provati dalla concorrenza delle catene, ma anche le grandi librerie vedono i propri margini di profitto progressivamente erosi. Per quale motivo infatti un cliente dovrebbe recarsi in un negozio quando ha a disposizione lo stesso servizio online? Certamente si può ipotizzare che i segmenti più avvertiti dei

³ Busi A., *Il fatto quotidiano*, 24 febbraio 2015
<http://cinquantamila.corriere.it/storyTellerArticolo.php?storyId=54ec68910e55f> [consultato il 25 febbraio 2015]

⁴ Comitato di reazione e delle rappresentanze sindacali unitarie *Rcs Libri e l'offerta della Mondadori comunicato sindacale dei Cdr e Rsu* http://www.corriere.it/economia/15_febbraio_19/rcs-libri-l-offerta-mondadori-comunicato-sindacale-cdr-rsu-1127d202-b872-11e4-8ec8-87480054a31d.shtml [consultato il 25 febbraio 2015]

lettori, più consapevoli dei rischi in termini di estinzione del luogo libreria, si adopereranno, entro certi limiti, per salvaguardarne la sopravvivenza, tuttavia non è detto che questo basti ad arrestare il fenomeno.

Secondo Massimo Roccaforte, fondatore *NDA press*, una sigla che nasce alla fine degli anni novanta proponendosi come distributore per gli editori indipendenti, le librerie di grande superficie, che erano appannaggio dei grandi editori, sono state le più danneggiate dall'arrivo di Amazon e dalla diffusione dell'abitudine agli acquisti online. Per i piccoli editori e le librerie indipendenti, invece, il problema più grosso di un'eventuale fusione tra Mondadori e Rizzoli è legato al fatto che dovrebbe avvenire a pochissima distanza da un'altra fusione per cui l'antitrust ha già dato parere positivo, quella tra Feltrinelli-Pde e Messaggerie che sono due tra i principali distributori italiani: «se queste due fusioni vanno in contemporanea siamo di fronte ad uno scenario preoccupante per le librerie. Avremo due distributori grossissimi [Mondadori e Giunti] e un altro distributore indipendente ma grossissimo [Pde-Feltrinelli e Messaggerie] con 700 piccoli editori sotto di lui, e quindi quasi l'80% del mercato in mano. Le librerie indipendenti a questo punto già falciate davvero rischiano tra la fine del 2015 e l'inizio del 2016 di soccombere o di dover cambiare forma».⁵ Di fronte a tale sconcertante panorama è tuttavia bene anche ricordare che il libro è passato, nella sua storia plurisecolare, attraverso innumerevoli forme e modalità di fruizione e, di conseguenza, le politiche di Amazon, le fusioni editoriali, il processo di mutazione delle librerie che si avviano a diventare luoghi in cui sempre più si trovano prodotti molto diversi dal libro, non segneranno di certo la fine dell'esperienza di lettura.

Il dibattito sull'acquisizione di RCS da parte di Mondadori è solo una delle numerose questioni che periodicamente investono l'ambiente culturale italiano e che portano intellettuali e scrittori a prendere posizione su problemi la cui posta in gioco, profonda o manifesta, è relativa al senso del fare letterario, al rapporto tra lo scrittore e la società con cui pretenderebbe di intrecciare un legame di scambio. Problemi che, se si guarda ai dati elaborati dell'Istat sulla lettura, sembrerebbero interessare una sparuta minoranza della popolazione. L'Italia è infatti un paese in cui si legge pochissimo (nel 2012 solo la metà degli italiani ha letto almeno un libro l'anno e tra questi soltanto il 14,5% legge più di 12 libri all'anno)⁶ e in cui si è segnalato, negli ultimi anni, a causa anche della

⁵ Roccaforte M., intervista a Radio Popolare, 6 Marzo 2015

⁶ Istat, *La produzione e la lettura dei libri in Italia, 2011-2012* <http://www.istat.it/it/archivio/90222>, [consultato il 25 febbraio 2015]

crisi economica, un calo costante del numero di lettori.⁷ Se nel 2013 il 43% degli intervistati dichiarava di aver letto almeno un libro, per ragioni non scolastiche o professionali, nel 2014 questa quota è scesa al 41,4 % (mentre la quota dei lettori forti, quelli che leggono più di un libro al mese si è mantenuta stabile negli anni ed ammonta a circa il 14% del campione).⁸ Dato questo scenario, descritto per sommi capi a partire da un esempio concreto, ha senso di esistere un progetto che intende occuparsi delle scritture contemporanee? È possibile ipotizzare dei percorsi di approfondimento a proposito della narrativa degli anni zero?

Quando, nel 2011, ho iniziato a immaginare il progetto di ricerca che trova spazio in queste pagine non esistevano molti studi sulla narrativa degli *anni zero* che non aveva, d'altro canto, nemmeno assunto questo nome. Inoltre lo sguardo rivolto ad un oggetto così prossimo poteva apparire come un azzardo, soprattutto in un campo in cui la distanza prospettica è uno degli strumenti attraverso cui viene misurato il valore di determinati fenomeni. Tuttavia, già nel 2008, si erano registrati alcuni momenti di discussione a proposito delle scritture contemporanee. Uno dei primi e più visibili nuclei su cui si era sviluppato un dibattito è rappresentato dal *memorandum* sul *New Italian Epic*, elaborato tra 2008 e 2009, dai Wu Ming. L'enorme mole di scambi a proposito del *memorandum*, che spesso assumeva toni aspri e stizziti non corrispondeva però ad un analogo approfondimento a proposito dei romanzi e degli autori che, secondo il collettivo, erano parte della *nebulosa* del *New Italian Epic*. Sembrava infatti che la maggior parte delle obiezioni rivolte ai Wu Ming non insistessero tanto sui contenuti della proposta, quanto sulla legittimità di tentare una ricognizione della narrativa italiana a cavallo del cambio di millennio.

Perché il *memorandum* era oggetto di così tante critiche? Quali corde erano andati a toccare i Wu Ming tentando di costruire un discorso sulle manifestazioni letterarie della contemporaneità? Erano sbagliate le risposte tentate dal collettivo o, al contrario, non era possibile occuparsi di scritture contemporanee perché troppo degradate e

⁷ Prudeniano A., *Buchmesse, i dati (negativi) dell'editoria italiana: "In due anni il fatturato è diminuito del 14%"* Affari Italiani, 9 ottobre 2013, <http://www.affaritaliani.it/culturaspettacoli/buchmesse-i-dati-dell-editoria-italiana-in-due-anni-il-fatturato-diminuito-del-14.html>; Ufficio Studi AIE (a cura di) *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2013* <http://www.affaritaliani.it/static/upload/sint/sintesi-rapporto-2013.pdf> [consultato il 25 febbraio 2015]; *Tutti i dati del Rapporto AIE sul mercato del libro in Italia nel 2013*, http://www.aie.it/SKVIS/News_PUB.aspx?IDUNI=k2crvfccad0hzw1i2st2o13021&MDId=6368&Skeda=MODIF102-1752-2013.10.8 [consultato il 25 febbraio 2015]

⁸ Istat, *La produzione e la lettura dei libri in Italia, 2013-2014*, <http://www.istat.it/it/archivio/145294> [consultato il 25 febbraio 2015]

condizionate dall'inseguimento di logiche mercantili? E ancora: la proposta dei Wu Ming era errata perché il collettivo era direttamente implicato nel panorama descritto e quindi qualsiasi presa di parola si configurava automaticamente come una mossa autolegittimante? Il primo nucleo di questo lavoro nasce proprio dalla volontà di comprendere le motivazioni di tale reazioni e dall'idea che affrontare lo studio dei romanzi ad una distanza ravvicinata avesse più senso che concentrarsi su un eventuale retaggio ideologico *zadnoviano* implicito nella posizione di chi sosteneva che alcuni autori italiani erano tornati, nel corso degli anni zero, ad avere fiducia nel portato etico delle loro scritture. Mano a mano che il progetto prendeva forma, e volgendomi quindi ad una ricognizione delle posizioni critiche sui romanzi degli anni zero, emergeva un fronte piuttosto netto di rifiuto nei confronti della letteratura italiana più recente, che non era rivolto soltanto alla narrativa degli anni zero, ma si estendeva spesso anche a quella dei decenni precedenti (già nel 1984 Goffredo Fofi sosteneva che ci sarebbero voluti almeno 25 anni perché la narrativa italiana potesse nuovamente dare vita ad opere di «una qualche dignità»). Dal confronto con prese di posizione simili è nata una linea di ricerca tesa ad indagare le motivazioni di tale opposizione da parte della critica. Nella mia ipotesi, essa è riconducibile al fatto che molti critici cercano nella letteratura contemporanea gli stilemi di una letterarietà di sempre più difficile definizione, mentre i romanzi degli anni zero sono produzioni ibride, poco adatte ad essere comprese all'interno di una definizione di cultura che si limita alla cultura alta. Tale aspetto è venuto chiarendosi notando che molti contributi a proposito della letteratura più recente arrivavano dall'estero, dall'ambito degli *Italian studies*. Questo termine comprende, in area anglosassone e americana, gli studi sulla cultura italiana caratterizzati da un'impostazione inclusiva e culturalista. Come ricordano Robert Forgacs e David Lumley, curatori dell'introduzione di una delle prime raccolte che si servono dei *cultural studies* per analizzare il contesto italiano,⁹ i *cultural studies* non sono tanto una disciplina a sé stante quanto una prospettiva comune che permette di guardare a diversi ambiti di studio - che vanno dalla letteratura, alla storia sociale, alla geografia umana, all'antropologia culturale, ai *media studies* - e di interpretare le manifestazioni culturali di ciascuno di questi campi non sulla base di categorie estetiche a priori, che segmentano la cultura in alta e bassa, ma guardando al loro significato sociale e simbolico. Tale prospettiva apre alla possibilità di uno studio della narrativa più recente

⁹ Forgacs D., Lumley R., *Italian cultural studies: an introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1996

perché l'enfasi non poggia tanto sulla necessità di determinarne il valore letterario, quanto sul suo significato culturale nel sistema della produzione e del consumo contemporaneo. Non si tratta di fare propri in maniera acritica gli strumenti forniti da questo campo di analisi, quanto di accordarsi su una precondizione preliminare: se cultura è termine polisemico che può essere inteso in senso stretto o ampio, indispensabile per affrontare lo studio della letteratura degli anni zero è assumere uno sguardo che comprenda sotto di sé un ampio numero di fenomeni letterari che potrebbero sembrare commerciali, di genere o degradati ad uno sguardo che consideri cultura soltanto la cultura alta.

Stabilita la legittimità preliminare dell'affrontare questo studio, rimanevano aperte due questioni di assoluto rilievo, la prima relativa ad un tentativo di storicizzare questa produzione e la seconda legata ad una delimitazione del campo. Il discorso della storicizzazione non va inteso come un ossimoro - non parrebbe infatti esserci nulla da storicizzare in una produzione tanto recente - quanto come il tentativo di verificare se la produzione letteraria degli anni zero presenta dei tratti di discontinuità che la differenziano quella dal periodo immediatamente precedente, come alcune proposte interpretative suggeriscono. L'ipotesi è che una discontinuità vada rintracciata a partire dagli anni ottanta, periodo in cui, sia dal punto di vista dell'organizzazione editoriale che del rapporto degli scrittori con la tradizione letteraria, iniziano a prendere forma i connotati del panorama degli anni zero, che pure si distingue da quello degli anni ottanta e novanta per l'insistenza, da parte di un certo numero di autori, sul valore etico della letteratura.

Si è posto poi il problema di come delimitare il campo d'analisi. Guardando ai saggi, agli articoli e ai testi di critica che nel frattempo iniziavano a venir pubblicati a proposito degli scrittori degli anni zero, e che ovviamente non ambivano ad una ricognizione esaustiva, dal momento che il numero di romanzi pubblicati in un anno è quantificabile in alcune migliaia, emergeva il ricorrere di due aree in particolare, quelle che Giglioli chiama, nella sua proposta interpretativa, genere e autofinzione. Maestro dell'autofinzione contemporanea è sicuramente Walter Siti che, fin dal celebre incipit «Mi chiamo Walter Siti, come tutti», è stato in grado di riassumere le ambiguità connaturate a questa forma e di declinarle nella direzione di un racconto del mondo contemporaneo che non si cede mai ad un resa didascalica, in un contesto in cui anche il "caso" degli anni zero, *Gomorra*, aveva posto una serie notevole di problemi relativi sia alla dimensione autobiografica dell'io narrante che al contenuto di verità del testo nel

suo complesso. Le scritture di genere, in particolare quelle storiche, sono invece divenute «una sorta di nord magnetico, di approdo ultimo per tutte le sperimentazioni col “genere” compiute negli ultimi anni»¹⁰ e vedono un gruppo composito ed eterogeneo misurarsi con esse. Oltre già citati Wu Ming vanno sicuramente ricordati Antonio Scurati, Valerio Evangelisti, Simone Sarasso, Alessandro Bertante, Massimo Carlotto, Giancarlo De Cataldo, Giuseppe Genna, Girolamo De Michele, Carlo Lucarelli, Niccolò Ammaniti: nessuno di loro è autore di un romanzo storico “puro”, anzi probabilmente nessuno di questi autori accetterebbe di essere definito autore di un romanzo storico: Evangelisti mescola, ad esempio, fantascienza e romanzo storico, Genna si muove nei territori dell’autofiction e della storia recente riletta secondo una prospettiva horror, De Cataldo e Sarasso riscrivono in chiave noir-complottista la storia italiana degli ultimi trent’anni, Scurati dà vita ad edificio romanzesco che mescola moti risorgimentali e citazioni dai testi di Franco Battiato.

Di fronte ad un panorama così ricco di esempi si trattava di restringere ulteriormente il campo: ad uno sguardo più approfondito si è fatta strada in maniera sempre più evidente la constatazione che una grande fetta della letteratura degli anni zero avesse tratto materia narrativa da quel grande calderone di storie, esperienze e *traumi*, reali o presunti, rappresentati dagli anni settanta italiani. Tentando di quantificare il fenomeno è emerso che, nel corso degli anni zero, sono stati ben più di trenta i romanzi che, secondo prospettive e stili differenti, hanno raccontato degli anni settanta e che ne vengono pubblicati tuttora. Da qui è nata l’idea che la presenza di sostanziali riferimenti al periodo che va dalla strage di piazza Fontana al periodo successivo al sequestro Moro potesse fungere da unità di analisi per i romanzi di cui mi sarei occupata. Di conseguenza tutta la seconda parte della tesi è dedicata all’analisi delle forme e dei significati di questo tipo di romanzo storico. L’uso dell’aggettivo storico, per riferirmi a tale produzione, ha ovviamente richiesto un lavoro che guardasse sia all’evoluzione del genere, che alle modalità in cui la storia è stata interpretata nei romanzi storici del postmoderno, di cui le scritture degli anni zero possono essere considerate, in un certo senso, un’evoluzione. Questo ha condotto all’approfondimento del pensiero di alcuni dei teorici che si sono concentrati su questi temi e, contemporaneamente, alla necessità di fare riferimento al modo in cui la concezione della storia è mutata in seguito alla svolta linguistica dell’inizio degli anni settanta, permettendo di giungere ad una

¹⁰ Giglioli, D., *Bologna, dicembre 1976* in Luzzatto S., Pedullà G., (a cura di) *Atlante della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2012, p.940

situazione nella quale i romanzi storici possono presentarsi come narrazioni concorrenziali rispetto alla storia degli storici, soprattutto quando ricorrono a versioni semplificate dei fatti o alle figure della cospirazione e del complotto. L'ampia analisi sulla produzione sugli anni settanta è animata quindi anche dalla volontà di verificare se questo tipo di romanzo, con le semplificazioni che opera sul materiale storico, restituisca una versione del passato opposta alla realtà dei fatti o palesemente falsa. La risposta è complessa e a tratti contraddittoria. Senza dubbio i romanzi sugli anni settanta offrono una ricostruzione del passato che semplifica determinati passaggi e spesso si prende delle libertà rispetto al reale svolgimento dei fatti, tuttavia non si può dire che propongano un racconto univoco o unitario, ma al contrario producono delle ricostruzioni plurali perché vari sono i punti di vista da cui affrontano il racconto del periodo. Gli autori che si sono misurati su questo terreno arrivano da percorsi letterari e anagrafici non omogenei che li portano a compiere differenti scelte di poetica e a restituire il passato secondo chiavi interpretative non univoche. Uno solo, dei sette romanzi su cui si concentra l'analisi, tenta una ricostruzione obiettiva e globale del periodo (e anche nel suo caso ci sono comunque voci narranti plurime), mentre tutti gli altri testi tendono a problematizzare esplicitamente o implicitamente l'attività di ricostruzione del passato. Inoltre tali scrittori, se interrogati direttamente, tendono frequentemente a non volersi definire autori di un romanzo storico quanto, semplicemente, di un romanzo. La posizione di Giorgio Vasta che sostiene, che il suo romanzo nasce dalla volontà di restituire un «grumo di vita sensoriale riconducibile agli anni settanta» che necessitava di una trama¹¹ è estremamente distante da quella di De Cataldo che dichiara di aver estratto, nei suoi romanzi, «dai nudi fatti una linea metaforica e mitologica e di puntare al cuore di una falsa storia: per ciò stesso più vera, e comunque più convincente, di quella “ufficiale”».¹²

Se il problema di tanto del rapporto tra storia e romanzo storico è da rintracciare nel fatto che le storie false siano prese per vere, nel caso delle scritture sugli anni settanta italiani affrontate in questo lavoro, abbiamo tante storie false che chiedono di essere prese come false, e che dicono invece qualcosa di vero su come si è costituito un rapporto con un passato controverso, su come lo si mette in forma di narrazione e sulle tante possibili differenti rappresentazioni che possono originare dal medesimo insieme

¹¹ Giorgio Vasta, intervista telefonica, 28 luglio 2014

¹² D'Attis N., *Intervista a Giancarlo De Cataldo* in *Blackmailmag*, http://www.blackmailmag.com/Intervista_a_Giancarlo_De_Cataldo.htm [L'ultima visita della pagina risale a gennaio 2014, in data 17 febbraio 2015 la pagina non è più disponibile]

di eventi nel momento cui questi diventano oggetto di interesse da parte dell'industria culturale.

2. Piano dell'opera

La tesi è articolata in due scansioni maggiori: la prima parte è divisa in tre capitoli, mentre la seconda parte consiste nell'analisi dei testi. Il primo capitolo, *Dieci cattive ragioni per non leggere la narrativa italiana contemporanea*, è dedicato alla discussione di alcuni problemi relativi allo studio della narrativa italiana del XXI secolo a partire dalla definizione utilizzata per riferirsi ad essa, quella di "anni zero". La locuzione "anni zero" inizia a circolare intorno alla metà del decennio e viene progressivamente autenticata grazie all'uso che ne fanno scrittori e critici (Ferroni, 2010; Cortellessa, 2011; Benvenuti, 2013). Una delle principali questioni che ci si trova ad affrontare rispetto a questo oggetto riguarda la legittimità del suo studio, visto che non sono rare le voci che esprimono delle riserve sulla qualità letteraria dei romanzi degli anni zero e, quand'anche ne approfondiscano alcune tendenze, tengono a sottolineare un certo distacco (Giglioli, 2011). Se si dovesse individuare un momento a partire dal quale le caratteristiche della letteratura degli anni zero iniziano ad essere discusse pubblicamente questo sarebbe il 2008, anno in cui vengono diffusi l'inchiesta sul *Ritorno al reale* della rivista *Allegoria* e il memorandum sul *New Italian Epic* elaborato dal collettivo Wu Ming. I due contributi, seppur divergenti sotto alcuni aspetti, sviluppano un'ipotesi che muove dalla comune percezione di un superamento della sensibilità postmoderna, che andrebbe rintracciata in romanzi caratterizzati da un forte portato etico e dalla spiccata attenzione alla realtà. Le proposte hanno avuto una ricezione assai controversa: un acceso dibattito si è sviluppato, negli anni seguenti, intorno alla nozione di realismo e al presupposto, secondo molti implicito in esse, per cui soltanto da opere realistiche potrebbe discendere una letteratura che rivendica un valore etico. Il fatto che nel 2014 l'Università di Paris-3 abbia dedicato un convegno a *Les nouveaux réalismes dans la culture italienne à l'aube du troisième millénaire. Définitions et mises en perspective* dimostra che le questioni sollevate da *Allegoria* e dal memorandum erano tutt'altro che marginali. Nella seconda parte del capitolo vengono invece passati in rassegna una serie di giudizi critici di taglio marcatamente negativo sulla produzione contemporanea e viene delineata un'ipotesi che possa aiutare a motivare tali prese di posizione. Il sistema dell'editoria italiana contemporanea è infatti

il risultato di una serie di processi che, negli ultimi trent'anni, hanno portato ad un calo drastico del numero delle case editrici e ad un'organizzazione tutta sbilanciata sulla promozione delle nuove uscite, a scapito della cura del catalogo. Ne risulta che i romanzi che sembrano godere di maggiore attenzione e riscontro sono spesso costruiti per soddisfare le attese di un pubblico di lettori massa e, per questa ragione, vanno considerati come materiali ibridi, destinati anche all'intrattenimento. Parte della critica, invece mantiene un'attitudine ancora legata ad una concezione di cultura che corrisponde soltanto alla cultura alta e pertanto dichiara la propria insoddisfazione di fronte ad oggetti non rispondono adeguatamente alle sollecitazioni cui vengono sottoposti. Molti dei romanzi degli anni zero si pongono, quantomeno, in una condizione liminare rispetto ai consumi pop (alcuni autori rivendicano esplicitamente un'origine popolare, mentre altri sembrano meno coscienti del proprio posizionamento) e questo può rendere piuttosto ardua la costruzione di un discorso che vada oltre la diagnosi sconsolata della decadenza della condizione presente. I blog letterari, come *Nazione Indiana*, *Carmilla*, *Wu Ming Foundation*, *Le parole e le cose* e molti altri, che ormai da più di quindici anni integrano i tradizionali luoghi della discussione critica, si sono spesso proposti come piattaforme di dibattito, sollecitando nuove forme di interazione ma anche aprendo nuovi interrogativi relativi al senso e al valore della critica in rete.

Il secondo capitolo, *La memoria breve della narrativa degli anni zero*, situa la narrativa degli anni zero nel contesto delle linee di sviluppo della letteratura italiana degli ultimi trent'anni a partire da un mutamento del rapporto dello scrittore con la tradizione umanistica che andrebbe collocato all'inizio degli anni ottanta. Una delle conseguenze del dibattito sul *Ritorno al reale* è stata infatti quella di mettere in luce caratteristiche, proprie della letteratura degli anni zero, che segnerebbero delle discontinuità rispetto al periodo precedente. Discontinuità che sarebbero da ritracciare in un rinnovato interesse nei confronti della realtà - che ha origini nello sviluppo del *noir* intorno alla seconda metà degli anni novanta - e in una ripresa di fiducia nei confronti della parola romanzesca, legata al recupero di istanze etiche. Se è vero che, negli anni zero, temi legati all'impegno civile tornano a circolare e ad essere discussi, anche a rischio di una riduzione a formula di mercato, è probabilmente scorretto far coincidere il cambio di passo con il nuovo millennio o con il clima post 11 settembre. Come in diversi notano (Casadei, 2007; Mondello, 2007) due opere in particolare, *Il nome della rosa* e *Altri libertini*, sembrano fungere da spartiacque. L'esordio di Eco porterebbe all'affermarsi di

un postmodernismo citatorio che guarda alla tradizione come ad un repertorio cui attingere, più che ad un modello e ad un polo di confronto; l'opera prima di Tondelli, insieme a *Boccalone* di Enrico Palandri, sancisce l'irrompere della cultura giovanile nella letteratura e coincide un rinnovamento linguistico. Tondelli si ispira alla musica rock, ai cantautori, a Kerouac e alla *Beat Generation*, non certo ai classici della letteratura italiana, con cui non sembra intrecciare alcun dialogo. Lo scrittore si muove nel vuoto di uno spazio senza padri senza avvertirne la mancanza - al contrario di quanto avverrà per gli autori degli anni zero - e diventa rapidamente un modello di riferimento per gli esordienti. Grazie al lavoro di scouting compiuto da Tondelli attraverso il progetto *Under 25*, l'editoria scopre gli scrittori giovani: da un lato è indubbio che lo scrittore abbia contribuito ad una democratizzazione del campo letterario, permettendo che il repertorio tematico legato alla condizione giovanile, ai suoi miti, ai suoi consumi e alle sue aspirazioni trovasse spazio in letteratura, d'altro canto l'invito al raccontarsi rivolto ai ventenni degli anni ottanta si è tradotto, nel corso del tempo, in un'indifferenziata caccia all'esordiente da trasformare nel fenomeno letterario dell'anno, secondo un meccanismo tutt'ora in atto.

Gioventù cannibale, antologia che nel 1996 inaugura la collana Stile Libero di Einaudi, è un esempio di ripresa dello spunto tondelliano e, a quasi vent'anni dalla pubblicazione, rappresenta uno dei più riusciti tentativi da parte di una casa editrice maggiore di avvicinarsi ad una nuova fascia di lettori, attraverso la creazione di un marchio fortemente riconoscibile. Confrontando le intenzioni dell'antologia einaudiana con quelle di alcune antologie pubblicate una decina d'anni dopo (*La qualità dell'aria*, Minimum Fax, 2004 e *Anteprima nazionale: nove visioni del nostro futuro invisibile*, Minimum Fax, 2009) e seguendo l'itinerario di alcuni degli esordienti di allora, come Aldo Nove o Silvia Ballestra, si può notare come, nel corso degli anni zero, al portato iconoclasta delle scritture degli anni novanta siano andati a sostituirsi temi carattere etico-politico. Da ciò esce confermata la tendenza della narrativa degli anni zero a dare forma ad istanze relative all'impegno civile, pur con delle profonde contraddizioni. Nel 2009, ad esempio, alcuni scrittori si sono aggregati intorno alle istanze elaborate attraverso il manifesto di *Generazione TQ*: non «un movimento artistico o letterario nel senso novecentesco del termine ma un gruppo di intellettuali e lavoratori della conoscenza che ha l'ambizione di intervenire nel cuore della società italiana». Cinque anni dopo, in assenza di qualsivoglia risultato evidente, il progetto può essere considerato più come una mossa attraverso la quale parte dei firmatari è riuscita a

ritagliarsi uno spazio nel complesso sistema dell'editoria e della cultura italiana, che un effettivo strumento di lotta.

Il terzo capitolo, *Tra evasione e controstoria, forme del romanzo storico dalle origini agli anni zero* è dedicato all'approfondimento di uno dei generi maggiormente praticato dagli autori degli anni zero: il romanzo storico. Sviluppatosi nella temperie romantico risorgimentale sulla scorta offerta dal modello anglosassone e poi a lungo rimasto sottotraccia, seppur con periodiche riemersioni caratterizzate da un grande interesse da parte dei lettori a cui non sempre è corrisposto un giudizio positivo in sede critica, il componimento misto di storia e invenzione attraversa, dal almeno trent'anni una fioritura. Se nel corso degli anni ottanta e novanta veniva considerato un genere d'evasione (Ganeri, 1999), negli anni zero sembrerebbe invece essere divenuto uno strumento atto a veicolare racconti e punti di vista critici nei confronti di narrazioni che vengono percepite come dominanti (Benvenuti, 2012), com'è particolarmente evidente nel caso delle scritture che possono essere ricondotte sotto l'ampio ombrello delle scritture postcoloniali. Numerosi sono gli studiosi ad essersi pronunciati sulla riemersione di questo genere, in particolare nel contesto del dibattito sul postmoderno. Guardando ad alcuni esempi di romanzo storico il filosofo neomarxista Fredric Jameson ha sostenuto che, in questo tipo di produzioni, il rapporto con il referente storico va progressivamente perdendosi e che, pertanto, i romanzi storici sono solo repliche di un rapporto con il passato che non è più realizzabile attraverso il romanzo. Altri, come Linda Hutcheon, sostengono invece il significato politico del ricorso a motivi storici nei romanzi del postmoderno. Parlare di storia e romanzo equivale poi a fare riferimento ad un mutamento che ha riguardato i paradigmi della disciplina storica, in seguito alle proposte che, a partire da una sistematica investigazione dei rapporti tra realtà e rappresentazione (a vantaggio di quest'ultima), sono arrivate a formulazioni radicali che, insistendo sull'aspetto linguistico della scrittura della storia, mettono in crisi l'accordo implicito sul contenuto di verità della storia con le conseguenti reazioni da parte di quegli storici che invece intendono ribadire il senso del proprio agire. In questo contesto mobile rimane quindi spazio per scritture che assumono posizioni esplicitamente concorrenziali nei confronti della storia degli storici. Questo accade di frequente nella letteratura *noir* genere che ha goduto, dagli anni novanta in poi, una grandissima fortuna in Italia che spesso si è spesso presentato nelle forme di una riscrittura *criminale* del passato recente. L'ultima parte del capitolo approfondisce il ricorso al tema del complotto in uno dei *noir* più noti degli ultimi anni, *Romanzo*

criminale di Giancarlo De Cataldo. Nella ricostruzione della storia italiana degli anni settanta De Cataldo accorda piena legittimità all'idea del complotto come chiave interpretativa degli avvenimenti del passato recente. Chi detiene il potere è una figura che ha nome di Grande Vecchio, capo fantasma «crocevia di tutti i misteri della storia recente». Il Vecchio che sembrerebbe, ad un primo livello, incarnazione della figura classica del complotto - paradossale spiegazione che spiega senza spiegare perché rinvia la ragione dei fatti ad un livello inatingibile per l'uomo comune - ad uno sguardo più ravvicinato sembra, al contrario, essere animato da una tensione anarcoide, aspetto che contribuirebbe ad una messa in crisi della concezione classica del complotto. Tale lettura rivela come anche un testo di ampio consumo che fa ricorso da uno schema abusato come quello del complotto, si presta ad essere letto secondo accezioni non univoche.

La seconda parte della tesi è dedicata all'approfondimento dei romanzi sugli anni settanta italiani. In bilico tra rimosso e iper-esposizione gli anni settanta, appaiono nella narrativa degli anni zero, con una frequenza decisamente maggiore che in passato: sono più di trenta i romanzi dedicati al periodo a venir pubblicati tra 2001 e 2015, memoriali degli ex-terroristi esclusi, e la tendenza, seppur rallentata, non accenna ad arrestarsi. Diverse sono le ipotesi che possono essere formulate per spiegare questo fenomeno, secondo alcuni (Paolin, 2006) esso può essere ricondotto al riaccendersi dell'attenzione sul tema della violenza politica in seguito agli omicidi Luigi D'Antona, nel 1999, e di Marco Biagi, nel 2002, oltre che alla centralità che assume il tema del terrorismo dopo gli attentati alle Torri Gemelle. Il buon riscontro ottenuto dal *noir* dalla metà degli anni novanta in avanti, insieme alla fascinazione che suscita l'ultimo periodo di agitazione sociale, in cui prospettive di palingenesi rivoluzionaria potevano apparire realizzabili, soprattutto se confrontate con il presente della scrittura dei romanzi, ha senza dubbio sollecitato il sorgere di racconti su un decennio le cui caratteristiche si prestano ad essere enfatizzate in chiave criminale e poliziesca (Dai Prà, 2005; Simonetti, 2011). La fioritura di romanzi sugli anni settanta può essere però interpretata anche in chiave di riproposizione nostalgica del passato, come si trattasse di una moda che ritorna ciclicamente, al pari delle scarpe con le zeppe o dei pantaloni a zampa d'elefante. (Donnarumma, 2008; Morreale, 2009).

Rispetto agli anni settanta sono venute precisandosi col tempo due vulgate: una secondo la quale un romanzo riuscito sul terrorismo non è mai stato scritto, gli anni settanta hanno subito un processo di *damnatio memoriae* e sono un argomento tabù, l'altra

secondo la quale esistere una proliferazione eccessiva di discorsi e narrazioni sul periodo. È possibile identificare tre differenti modalità di trattazione dei temi del terrorismo e della lotta armata in campo letterario, legate a differenti momenti storico-culturali e temperie stilistiche. Una prima fase, che coincide con gli eventi, è caratterizzata da un certo grado di omissione, per motivi che vanno dall'incomprensione del fenomeno alla distanza del romanzo dell'epoca da forme disposte ad accoglierne un racconto referenziale; nella seconda fase, dalla seconda metà degli anni ottanta in avanti, gli ex-rivoluzionari che si sono dissociati dalla lotta armata iniziano a raccontare le loro storie, mentre in una terza fase autori che non sempre sono stati testimoni diretti degli avvenimenti, non vengono da una storia di militanza politica e che sono estranei all'esperienza della lotta armata rielaborano temi e vicende che hanno caratterizzato gli anni settanta. Questi autori sono spesso mossi dal bisogno di ordinare a posteriori gli elementi di vicende di cui hanno una conoscenza soltanto parziale. In essi, all'allegoria, si sostituisce un racconto realistico che non può permettersi di lasciare in secondo piano l'aspetto della ricostruzione storica perché i fatti, ormai distanti dalla cronaca, sono quasi scomparsi dall'orizzonte di conoscenza dei lettori e spesso anche da quella degli autori stessi.

I romanzi di Bruno Arpaia, Giuseppe Culicchia, Silvia Ballestra, Luca Rastello, Domenico Starnone e Giorgio Vasta vengono analizzati secondo un ordinamento che va nella direzione dell'allontanamento dalla riproposizione del dato storico referenziale. Se infatti i primi tre sono mossi dal desiderio, abbastanza scoperto, di raccontare una porzione di storia a chi non l'ha vissuta che, nel caso del primo, corrisponde alla propria esperienza giovanile, mentre nel caso del secondo e della terza è ricostruita grazie a varie fonti, Rastello, Starnone e Vasta imboccano percorsi che, a partire da vaghi accenni al contesto storico, approdano ad una narrazione che non ha nella restituzione della storia l'obiettivo primario. Rastello, a partire dalla propria memoria, articolata in forma di brevi frammenti narrativi e organizzati secondo un montaggio non lineare, va alla ricerca del momento in cui le aspirazioni rivoluzionarie del movimento del Settantasette hanno trovato un paradico inveramento nel mondo del lavoro precario e dell'assenza di tutele sociali. Starnone porta avanti una riflessione sull'(im)possibilità di raccontare gli anni settanta, articolando una vicenda che prevede la presenza di un narratore che si mette in scena nel tentativo di comporre una storia incentrata sulla figura di un anziano professore che si trova a dover fare i conti con l'aver assunto, durante gli anni settanta, posizioni radicali. Vasta affida invece la sua lettura del periodo ad un

commando di undicenni che, affascinati dal linguaggio e dalle azioni delle Brigate rosse, decide di assumerle come modello e di imitarne le azioni. Ciascuno di questi autori, similmente a quanto era accaduto con gli scrittori chiamati in causa dall'inchiesta di *Allegoria* che avevano rifiutato di dichiararsi realisti, se interrogato direttamente, tende a non voler essere definito autore di un romanzo storico. Questo bisogno dipende sia dalla volontà di evitare il rischio di essere considerati degli autori di romanzi di consumo che dal bisogno di ritagliare, per sé stessi, una posizione autonoma rispetto alle tendenze che sembrano investire il campo editoriale. Questi autori, che pure possono essere considerati parte di un fenomeno di *revival* di temi e vicende legate agli anni settanta, conseguenza di politiche editoriali ad hoc, ad una lettura approfondita rivelano così un rapporto con il passato non standardizzato, la ricerca di punti di vista inediti ed lo sforzo di offrire dei racconti che non siano di pura maniera, pur nel contesto di scritture pensate per una fruizione anche popolare.

CAPITOLO PRIMO: NARRATORI DEGLI ANNI ZERO

Il presente lavoro si propone come un'indagine sulla letteratura italiana del primo decennio del XXI secolo, sui problemi relativi a condizioni produttive, ricezione e valutazione critica, con particolare attenzione alle opere di quanti si presentano come autori di romanzi storici. Lo studio della narrativa contemporanea impone di confrontarsi con una serie di problemi legati alla definizione dell'oggetto d'analisi, a senso e possibilità di approfondire un argomento così vicino nel tempo senza costruire un discorso impressionistico ed estemporaneo, alle modalità in cui la critica ha scelto di pronunciarsi. La fiducia nel fatto che questo itinerario possa essere percorso deriva dal fatto che, pur facendo riferimento ad un momento così prossimo, esiste ormai un filone di studi, arricchitosi nel corso del tempo, che si è proposto di indagare la narrativa degli "ultimi anni", ha scelto un nome con cui riferirsi ad essa, ha costruito dei percorsi di avvicinamento, ha dibattuto su questa produzione delineando ipotesi interpretative che hanno trovato spazio sia su riviste specializzate che sulla stampa generalista e dato vita ad un dibattito estremamente articolato che si è snodato tra pagine culturali dei quotidiani, blog, convegni e ha visto spesso circolare gli stessi nomi in veste di critici *militanti*, di curatori, di accademici e, non di rado, di autori. Se c'è un problema che la narrativa degli "anni zero" (questo è il nome su cui, quasi per esclusione, convergono critici ed operatori culturali) non lamenta è certamente quella dell'assenza di un discorso, sulla pregnanza dello stesso, sulla centralità nel sistema della cultura nazionale degli autori coinvolti, sullo spessore delle loro opere si dirà in seguito. Nel corso delle pagine che seguono si darà quindi conto di come è venuto costituendosi l'oggetto che, in questo momento, ha nome di narrativa *degli anni zero*, secondo quale cronologia si è affacciato alle cronache letterarie, in quali luoghi se ne è discusso, secondo quali posizionamenti reciproci. Infine si guarderà ai pareri espressi dai critici in merito alla produzione contemporanea arrivando ad ipotizzare alcune ragioni che spieghino perché è più frequente riscontrare atteggiamenti di biasimo che di approvazione per la letteratura italiana recente.

1. Anni zero: ipotesi di periodizzazione

Oggetto di questa indagine sono quindi le opere di alcuni autori italiani degli *anni zero*. L'utilizzo della locuzione *anni zero* in riferimento ad una serie di romanzi è

venuta attestandosi in tempi molto recenti, intorno al termine del primo decennio del XXI secolo, ed è il risultato di una serie di scambi che hanno interessato autori e critici. Se si osserva come questa categoria viene utilizzata appare chiaro che essa non assume un significato soltanto cronologico. Sicuramente quella cronologica è la prima e naturalmente evidente accezione del termine, tuttavia vi è un senso ulteriore che porta a sostenere un'ipotesi per cui narratori degli *anni zero* non sono “semplicemente” tutti quelli che hanno pubblicato nel corso degli anni zero (una produzione con ogni evidenza impossibile da censire globalmente), ma gli autori le cui opere sono state, nel corso del primo decennio del XXI secolo, fatte oggetto di letture critiche che hanno contribuito a far sì che certi autori fossero riconosciuti come rappresentativi di una temperie specificatamente ascrivibile agli anni zero. *Anni zero* va quindi intesa come categoria fluida che, ad un primo livello, nasce probabilmente dal bisogno di sostituire il ricorso all'espressione *degli ultimi anni* con qualcosa di meno vago, ma altrettanto aperto e che quindi si precisa grazie dall'intreccio tra operazioni di autolegittimazione e posizionamento che arrivano dagli scrittori stessi, affiliazioni che emergono attraverso la collaborazione con webzine (come *Nazione Indiana*, *Carmilla on line*, *Il primo amore*, *Le parole e le cose*, *Minima et Moralia*, *Lipperatura*, *Wu Ming Foundation*, *Vibrisse*, *Il lavoro culturale*) o in seguito a polemiche che si snodano tra quotidiani, riviste online e social network per un periodo limitato, producendo però un volume considerevole di scambi, il cui valore critico è altalenante.¹ Questi scambi, di cui spesso non viene mantenuta memoria nel lungo periodo, hanno tuttavia un peso considerevole nel delineare i rapporti tra i vari autori e per verificare la loro disponibilità o meno a sentirsi parte di un gruppo omogeneo. Che *anni zero* non sia un riferimento meramente cronologico è confermato dal fatto che sempre più rientra in questa categoria ciò cui in precedenza era stato chiamato *Letteratura dell'inesperienza* (Scurati, 2006), *Narrativa del nuovo millennio*, *Romanzo italiano contemporaneo* (Casadei, 2006), *nuovo assetto*

¹ Si possono vedere, a titolo di esempio, sia la polemica che coinvolse Paolo Nori nel 2010 quando rivendicò la legittimità di collaborare con il quotidiano *Libero*, pur non condividendone le posizioni politiche, posizione che diversi critici militanti ritennero insostenibile - Policastro G. *Lo stile di "Libero" infetto, pericoloso e con tanti complici*, *Liberazione*, 4 febbraio 2010 e la difesa dello scrittore sul suo blog personale *Riassunto*, 19 gennaio 2010, <http://www.paolonori.it/riassunt/> [consultato il 12 febbraio 2015] - che, più recentemente la provocazione lanciata dal critico Franco Cordelli che, dalle pagine del *Corriere della Sera*, ha descritto la narrativa contemporanea come una palude tentando una sistematizzazione in categorie estemporanee come “senatori”, “gruppo misto”, “dissidenti”, “novisti”, “moderati”, “conservatori”, “vitalisti” cui hanno fatto seguito le reazioni piuttosto scettiche sia degli autori coinvolti e che alcuni critici. (Cordelli F., *La palude degli scrittori*, *Corriere della Sera*, 26 maggio, 2014).

della narrativa italiana (Simonetti, 2008) *New Italian Epic* (Wu Ming, 2008). Probabilmente il primo ad aver fatto ricorso a questa espressione è stato, nel 2010, il critico Giulio Ferroni, per cui *zero* - lo si vedrà meglio in seguito - è anche il valore di buona parte della produzione contemporanea. Anche Andrea Cortellessa - giornalista, critico, docente universitario e autore del documentario *Senza scrittori* - sceglie il riferimento cronologico come comune denominatore comune per un'antologia che cura nel 2011 intitolata, appunto, *Narratori degli anni Zero*. La riedizione del 2014 ha per titolo *Nella terra della prosa*, ma il sottotitolo *Narratori italiani degli anni Zero* rimane invariato. A validare ulteriormente il ricorso a questa categoria è *Allegoria*, rivista tra le prime ad aver proposto una riflessione sui caratteri della letteratura post-2000: nel numero 64 (2012) *letteratura degli anni zero* è un'espressione consolidata, assunta senza bisogno di una specifica ulteriore. Nel promuovere il ricorso a questa categoria non si intende quindi sostenere che il discrimine cronologico sia di per sé esplicativo o significativo, tuttavia questo è funzionale per l'analisi: si tratta di una categoria neutra, sufficientemente elastica e - aspetto che non va trascurato - non è un'etichetta coniata da un qualche ufficio marketing al fine di sollecitare la creazione e lo sfruttamento di un settore di mercato, ma emerge come il risultato di una serie di scambi che coinvolgono critici e autori. Ad oggi non v'è alcun editore maggiore che ne abbia proposto un'antologia o fatto una formula di mercato.

Questo per quanto riguarda il presente. Per quanto riguarda il passato invece "anni zero" è una definizione che dovrebbe segnare una discontinuità rispetto al periodo immediatamente precedente, vale a dire gli anni novanta. Sono in molti a sostenere (Casadei, 2007; Jansen, 2000; Ganeri, 1998; Benvenuti, 2012) che una cesura nella storia della letteratura italiana vada fatta risalire agli anni ottanta quando si consuma, nel nome di un postmodernismo mai esplicitamente assunto come principio di poetica ma pur presente nelle forme, uno strappo da individuare soprattutto nei termini del venir meno del rapporto con la tradizione della letteratura italiana. Tra anni novanta e anni zero non sembrerebbe darsi alcuna cesura radicale, né dal punto di vista delle forme né da quello delle strutture produttive. Non c'è davvero molta distanza tra i riferimenti culturali del protagonista di *SuperWoobinda* di Aldo Nove, che uccide i suoi genitori perché «usavano bagnoschiuma assurdo, Pure&Vegetal»,² e quelli dell'io narrante di *Occidente per principanti* di Nicola Lagioia che dichiara di appartenere ad una

² Nove A., *Superwoobinda*, Torino, Einaudi, 1998, p.7

generazione il cui immaginario è ormai stato completamente colonizzato dai prodotti della cultura di massa: «Ero nato dopo il '68, di conseguenza l'umanesimo non mi poteva appartenere. (...) Il mio paesaggio interiore era popolato di coyote lanciati all'inseguimento di struzzi spernacchianti, di chitarristi morti d'overdose, di archeologi ansiosi di mettere le mani sull'Arca dell'Alleanza e cavalieri Jedi sessuofobici. (...) Tra la mia personale Cartoonia e la Cartoonia collettiva non c'era in fondo che un miserabile strato di epidermide».³

Anche il sistema editoriale continua, negli anni zero, a svilupparsi secondo la direttrice imboccata a livello nazionale e internazionale nel corso degli anni ottanta e che prevede l'aumento delle concentrazioni editoriali ed un piano delle pubblicazioni incentrato più sulla promozione dell'ultima novità che sulla tutela e sullo sviluppo del catalogo. Non è quindi possibile escludere che, in futuro, uno sguardo rivolto da una distanza prospettica maggiore restituirà dei caratteri di omogeneità al periodo che copre l'ultimo decennio del ventesimo secolo e il primo del ventunesimo, mentre uno sguardo a distanza ravvicinata fa invece propendere per il riconoscimento di discontinuità specifiche che riguardano proprio la svolta del millennio. Guardando all'orizzonte dell'attualità più stretta, appare inoltre evidente che "anni zero" è categoria fluida e malleabile, dal momento che non è ancora stata sostituita da altre definizioni e non sembrano essere emerse, ad oggi, altre modalità per distinguere la produzione del primo decennio del XXI secolo da quella del secondo e, infine, non si può sostenere che i nomi che emergono in occasione di polemiche letterarie siano diversi da quelli di cinque anni fa. Chi ha tentato di periodizzare il dibattito sul *Ritorno alla realtà*, di cui si dirà diffusamente in seguito, ha infatti proposto di fissarne gli estremi tra 2008 e 2013, termini che scavalcano ampiamente la fine del decennio.⁴ La categoria "anni zero" è dunque usata in questo studio alla luce delle precisazioni precedenti e dei suoi limiti intrinseci, in assenza di altre e più convincenti proposte.

1.2 *New Italian Epic e Ritorno al Reale: il 2008*

Se si dovesse individuare un momento a partire dal quale far discendere un dibattito sulle forme della narrativa degli anni zero si dovrebbe guardare senza dubbio al

³ Lagioia N., *Occidente per principianti*, Torino, Einaudi, 2004, p. 77

⁴ Luglio D., *Il "New Italian Realism": genesi, caratteri, dibattito (2008-2013)*, UCL, London, 26 febbraio 2014

2008. A poca distanza vengono infatti diffusi due contributi che diventeranno riferimenti imprescindibili per qualsiasi discorso sulla letteratura italiana degli anni zero: si tratta del memorandum sul *New Italian Epic*, che ha circolato inizialmente con la sola firma di Wu Ming 1 (Roberto Bui)⁵ e del numero 57 della rivista *Allegoria* dedicato ad un'inchiesta sul tema del *Ritorno alla realtà* a cura di Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro e Giovanni Taviani. In seguito a queste due proposte le caratteristiche della nuova narrativa italiana iniziano ad essere discusse e negoziate attraverso una serie di interventi - ospitati da quotidiani, blog, riviste di settore, atti di convegni - che negano e riarticolano lo spunto iniziale in un dibattito ininterrotto che si snoda nel corso degli anni e attraversa momenti di grande animazione e altri di fisiologico calo di interesse. Ciò che intendono fotografare le due proposte, seppur con profonde differenze, ha a che fare con un mutamento dello spirito del tempo, inteso come superamento della sensibilità postmoderna e come una rinnovata fiducia e responsabilità nei confronti della parola romanzesca.

«Le opere del *New Italian Epic* non mancano di humor ma rigettano il tono gelidamente distaccato da pastiche postmodernista. In queste opere c'è un calore o comunque una presa di posizione e assunzione di responsabilità che le traghetta oltre la *playfulness* obbligatoria del passato recente, oltre la strizzata d'occhio compulsiva, oltre la rivendicazione del "non prendersi sul serio" come linea di condotta»⁶ sostiene Wu Ming 1, presentando da subito la nebulosa del *New Italian Epic* in termini di opposizione *tout-court* alla temperie postmoderna, dichiarazione programmatica che sembra ignorare la lunga serie di dibattiti che in ambito italiano e internazionale hanno accompagnato l'elaborazione critica del concetto di postmoderno, le ipotesi di periodizzazione e le proposte teoriche che andavano nella direzione di rivendicare l'ironia come tratto caratteristico e oppositivo delle rappresentazioni artistiche del postmoderno (di cui si dirà meglio nel terzo capitolo). La posizione da cui i Wu Ming guardano al postmoderno è assai prossima - probabilmente inconsapevolmente prossima, dato che il collettivo non dialogherà mai con lo studioso e anzi se ne distanzierà apertamente⁷ - a

⁵ La prima versione del memorandum (pubblicata sul sito Carmilla on Line il 24 aprile 2008) è firmata dal solo WuMing 1 (Roberto Bui), mentre il volume che esce per Einaudi Stile Libero a inizio 2009 è firmato dal collettivo.

⁶ Wu Ming 1, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p.22

⁷ «Ora come ora della definizione di postmoderno mi importa poco, forse niente», Wu Ming 1, *Premessa alla versione 2.0 di New Italian Epic* http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf, p.2, [consultato il 25 febbraio 2015]

quella espressa da Romano Luperini che - prima di sostenerne l'esaurimento (*La fine del postmoderno*, 2005) - leggeva il postmoderno in termini di negazione ed esaurimento di un'idea conflittuale della storia: «il postmoderno nasce dall'idea che sono finite le grandi contraddizioni. L'avanguardia che nasce dalle contraddizioni (...) va respinta in quanto tale; si tratta di un rifiuto teorico, dovuto tanto alla perdita del senso della storia, quanto alla negazione di un'idea conflittuale della storia come contraddizione»⁸. La storia intesa come conflitto è invece uno dei capisaldi della poetica dei Wu Ming ed è probabilmente a questa concezione della letteratura che va ricondotto il nucleo di opposizione forte del collettivo al postmoderno:

Noi usiamo la Storia per estrarre le storie, nel senso che crediamo che la letteratura consista nel raccontare le storie che abbiano un capo, una coda e un intreccio in mezzo, abbiano dei bei personaggi, coinvolgano la gente. Tutte robe che nella letteratura italiana degli ultimi vent'anni non si è fatta. Sono usciti un sacco di romanzetti giovanilisti, generazionali, minimalisti, intimisti, fintamente autobiografici, oppure autobiografici ma scritti da gente a cui non succede mai un cazzo nella vita, e quindi vite ininteressanti, passate negli ipermercati. Possono anche andare bene come ombre di documenti sociologici ma come letteratura fanno cagare. A noi piacciono la letteratura latinoamericana e Salgari, piacciono quei romanzi che ti fanno viaggiare con la mente, che ti fanno vedere belle storie di lotte, conflitti, sangue, amore, merda. Un romanzo deve essere quello.⁹

La proposta sul *Ritorno al reale*, presentata nel numero 57 della rivista *Allegoria*, di cui Luperini è direttore, guarda al cinema e alla letteratura come luoghi di elaborazione di un nuovo pensiero critico ed è stata preparata, negli anni precedenti, da alcune riflessioni relative al tema del postmoderno. Già nel 2003 infatti Raffaele Donnarumma, uno dei curatori, aveva proposto un bilancio sul postmoderno italiano che si apriva con una considerazione apodittica: «il postmoderno sembra proprio concluso»,¹⁰ riflessione che viene approfondita dallo studioso negli anni successivi, attraverso numerosi articoli e interventi, e che trova sistemazione definitiva nel recente *Ipermodernità*.¹¹

Secondo Donnarumma la differenza tra gli autori degli anni zero e la “seconda generazione di postmoderni” si può individuare in una diversa concezione del ruolo dell'intellettuale rispetto al passato, che corrisponde ad nuovo rapporto con la realtà e

⁸ Marchese F., (a cura di) *Lezioni sul Postmoderno. Atti del seminario di studi diretto da Romano Luperini*, Palermo, G.B. Palumbo Editore, 1997, p. 10

⁹ Wu Ming, *Giap*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 229-230

¹⁰ Donnarumma R., *Postmoderno italiano: qualche ipotesi* in *Allegoria*, n.43, Palermo, G.B. Palumbo Editore, 2003, p.56

¹¹ Id, *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea?* Bologna, Il mulino, 2014

una rinnovata fiducia nella funzione sociale della letteratura. Per scrittori giovani degli anni ottanta e novanta, da De Carlo, a Baricco, ai cosiddetti *Cannibali* il ruolo sociale dello scrittore era un aspetto secondario: «L'impegno o è una presa di posizione pubblica, estemporanea, strettamente individuale; o, più spesso, non è neppure in questione»¹² (a differenza di quanto era avvenuto per la prima generazione di postmoderni che per Donnarumma sono Sciascia, Volponi e Moravia), mentre l'impegno è considerato, nella proposta del 2008, uno dei cardini delle scritture degli anni zero, aspetto che segna una discontinuità rispetto al periodo precedente: «i maggiori romanzi internazionali, numerosi film, la pittura recente ci parlano di un ritorno alla realtà inteso sia come recupero dei modi storici del realismo passati attraverso la lezione modernista e, talvolta, perfino postmoderna sia come impegno degli intellettuali sul tema della vita civile».¹³

Sia il memorandum che l'inchiesta di *Allegoria* hanno avuto un'accoglienza estremamente controversa perché pretendono di costruire un discorso su fenomeni dalla portata amplissima a partire da una serie di sintomi che vengono generalizzati ed estesi ad interpretare questioni globali sia letterarie che extraletterarie. Anche la periodizzazione proposta è abbastanza disomogenea e variabile, Wu Ming 1 individua nel 1993 l'anno della cesura, *Allegoria* non indica una data precisa anche se è indubbio che, entrambe le proposte, risentono in modo più o meno esplicito del clima post 11 Settembre, in termini di superamento delle teorie che avevano inteso diagnosticare la fine della storia. Per quanto Wu Ming 1 si affanni a sostenere che la temperie storica di cui intende dare conto si è già esaurita, la discussione che segue ed alcune proposte di analisi che riguardano il cinema o il teatro hanno utilizzato disinvoltamente le categorie del *New Italian Epic* ben oltre il 2008. Per quanto riguarda il dibattito sul *Ritorno al reale*, come già accennato, Luglio ha proposto di collocarne gli estremi tra 2008 e il 2013, anno in cui il pamphlet di Walter Siti intitolato *Il realismo è l'impossibile* tenta di mettere fine al dibattito, tuttavia il già citato libro di Donnarumma sull'ipermodernità e un convegno tenutosi a Parigi nel maggio 2014 dal titolo *Les nouveaux réalismes dans la culture italienne à l'aube du troisième millénaire. Définitions et mises en perspective*¹⁴ che ha visto, tra gli altri, la presenza di Siti, Ferraris e dello stesso Luglio

¹² Id., 2003, p.82

¹³ Id., *Introduzione in Allegoria*, n. 57, Palermo, G. B. Palumbo Editore, 2008, p.7

¹⁴ *Les nouveaux réalismes dans la culture italienne à l'aube du troisième millénaire. Définitions et mises en perspective*, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

fanno sospettare che il dibattito sia tutt'altro che concluso.

1.2.1 Il memorandum

Torniamo ora a rivedere i punti principali della proposta del *New Italian Epic* per confrontarla con quella di *Allegoria*, anche da punto di vista della ricezione critica. Il memorandum sul *New Italian Epic* è un testo presentato in occasione di un workshop sulla letteratura italiana contemporanea tenuto da Wu Ming 1 presso la McGill University di Montreal nel marzo del 2008. La prima elaborazione viene diffusa attraverso *Carmilla*, rivista on line di *letteratura, immaginario e cultura di opposizione*, il 28 aprile del 2008 cui fa seguito, circa sei mesi dopo, la versione 2.0 corredata da un apparato di note che affrontano i passaggi che hanno avuto una ricezione più problematica. La versione 3.0 del memorandum (inizio 2009) non è più scaricabile gratuitamente, ma trova sistemazione in un'edizione Einaudi, casa editrice che ha pubblicato la maggior parte dei romanzi del collettivo. In quest'ultima versione il memorandum si accompagna ad altri due saggi: *La salvezza di Euridice* e *Noi dobbiamo essere i genitori* che si riallacciano ai temi affrontati dal memorandum. Rimane tuttora consultabile online una sezione della di *Carmilla*¹⁵ che ospita materiali relativi ai primi tre anni di dibattito (2008-2011), mentre non esiste un luogo in cui siano elencati e catalogati interventi e contributi, pur numerosi, elaborati nel corso degli anni successivi.

La proposta sul *New Italian Epic* si apre con un richiamo all'attentato al World Trade Center e riprende l'incipit del secondo romanzo dei Wu Ming, terminato a pochi giorni dopo l'11 settembre. «Non c'è nessun “dopoguerra”. Gli stolti chiamavano “pace” il semplice allontanarsi del fronte»¹⁶ recita la prosa poetica che apre *54*, profezia per gli anni di conflitto globale che sarebbero seguiti.

Prima di elencare le caratteristiche dei romanzi considerati parte del *New Italian Epic*, Wu Ming 1 costruisce un contesto di riferimento per la proposta, vale a dire l'esistenza di un sentire comune in una serie di opere di autori italiani pubblicate dopo il 1993 (l'anno del passaggio dalla prima alla seconda Repubblica), i cui legami reciproci

<http://www.univ-paris3.fr/les-nouveaux-realismes-dans-la-culture-italienne-a-l-aube-du-troisieme-millenaire-definITIONS-et-mises-en-perspective--255815.kjsp> [consultato il 25 febbraio 2015]

¹⁵ Sezione *New Italian Epic* del sito *Carmilla* on line

http://www.carmillaonline.com/categorie/new_italian_epic/ [consultato il 25 febbraio 2015]

¹⁶ Wu Ming, *54*, Torino, Einaudi, 2001

possono essere descritti nei termini di uno spazio denso dai confini incerti, di una *nebulosa*. Il sentire che accomuna gli autori deriva, secondo Wu Ming 1, dall'aver assistito all'infrangersi dell'illusione per cui, dopo la caduta del muro di Berlino e la dissoluzione dell'Unione Sovietica, gli equilibri mondiali si sarebbero attestati su una placida e non conflittuale divisione tra paesi ricchi e paesi poveri. L'autore passa quindi a delineare le caratteristiche delle opere del NIE a partire da quella *conditio sine qua non* cui si è già accennato, la «ripresa di fiducia nella parola, e nella possibilità di riattivarla dopo il logorio di *topoi* e di *clichés*»¹⁷ che hanno caratterizzato il postmoderno. *Don't keep cool and dry* - l'opposto dell'invito a “conservare in un luogo fresco e asciutto” - è il titolo del primo paragrafo e descrive narrazioni che sono animate da un'attitudine opposta al distacco e all'ironia postmoderne, storie “calde” “serie” e “gravi” senza essere per forza serie o sentenziose.

Gli altri caratteri che Wu Ming 1 riconosce nelle opere parte del New Italian Epic sono:

- *sguardo obliquo o azzardo del punto di vista* inteso nei termini di «un'intensa esplorazione di punti di vista inattesi e inconsueti, compresi quelli di animali, oggetti, luoghi e addirittura flussi immateriali»,¹⁸ di cui sono esempio il televisore che si fa voce narrante in *54* o il “personaggio-Saviano” in *Gomorra* interpretato come una voce collettiva che, di volta in volta, veste i panni di un narratore che sceglie di chiamarsi Roberto Saviano, ma che non corrisponde esattamente all'identità dello scrittore;
- *complessità narrativa e attitudine popular*. Ciò significa che questi romanzi, anche se guardano ad un pubblico popolare ed hanno, in alcuni casi, un buon successo in termini di vendite, non intendono offrire una narrazione semplificata e si presentano come il risultato dell'assorbimento, da parte degli autori, di alcuni aspetti della cultura popolare, in particolare della letteratura di genere. Il discorso sul popolare sarà poi ripreso nella seconda parte del memorandum (*Sentimiento Nuevo*, edizione Einaudi) in un paragrafo intitolato *Il popolare* nel quale i Wu Ming specificano che gli autori della nebulosa «tentano approcci azzardati, forzano regole, ma stanno dentro il popular e per giunta con convinzione, senza snobismi, senza il bisogno di giustificarsi di fronte ai loro colleghi “dabbene”». ¹⁹ Come modello sono assunte le parole di Paco Ignacio Taibo II scrittore militante, autore di gialli e di noir: «Si trattava (e si tratta) di accettare determinati codici di genere per poi violarli, violentarli, portarli al limite (come è stato

¹⁷ Wu Ming 1, 2009, p.24

¹⁸ Ivi, p.26

¹⁹ Wu Ming, *Sentimiento nuevo*, in Ivi p. 95

giustamente osservato da Vázquez Montalbán, se si vuole trovare uno scopo alla letteratura di genere, allora è quello di superare i propri confini) e nel contempo sfruttare le risorse del romanzo d'avventura (gli elementi comuni alla letteratura d'azione: mistero, complessità dell'intreccio, peripezie, forte presenza aneddotica)».²⁰

Quarta caratteristica del *New Italian Epic* è da rintracciare nella riflessione sulla possibilità di mettere in scena versioni alternative di una storia, nel ricorso cioè a *storie alternative ed ucronie potenziali*. *Potenziali* perché, spiega Wu Ming 1, i romanzi «non fanno ipotesi “controfattuali” su come apparirebbe il mondo prodotto da una biforcazione del tempo, ma riflettono sulla possibilità stessa di una tale biforcazione, raccontando momenti in cui molti sviluppi erano possibili e la storia avrebbe potuto imboccare altre vie. Il “what if” è potenziale, non attuale».²¹ Un esempio è *Manituana* - impossibile non rilevare come Wu Ming 1 attinga a piene mani dalla produzione del collettivo per gli esempi del memorandum - romanzo in cui l'ucronia potenziale è data dall'aver immaginato l'esistenza di una comunità mista anglo-*irochirlandese* nella valle dei Mohawk prima della rivoluzione americana.

Il quinto punto ha a che fare con un lavoro sulla lingua e sullo stile che punterebbe ad una *sovversione nascosta*. Questo, insieme al discorso sul superamento del postmoderno, è stato uno dei punti più controversi, proprio perché la «sperimentazione *dissimulata* che mira a sovvertire dall'interno il registro linguistico comunemente usato nella *genre fiction*»²² non pare sufficiente a molti dei critici per parlare di una scelta stilistica consapevole. Analogamente, l'adozione di uno stile paratattico tende ad essere interpretata come il risultato di una povertà di mezzi cui gli autori sono in grado di fare ricorso più che come un raffinato dispositivo retorico. Le «piccole bombe a tempo lessicali e sintattiche»²³ la cui presenza è per Wu Ming 1 segno del lavoro compiuto dagli autori sul testo non vengono in genere riconosciute come tali, anche se, vedremo che i critici stessi non sono esenti da un atteggiamento di sospetto nei confronti di questo tipo di produzione e quindi potrebbero essere particolarmente poco inclini a riconoscere la presenza di queste perturbazioni stilistiche a “bassa intensità”.

Il punto successivo è *U.N.O.*, acronimo di *Unidentified Narrative Object*, e fa

²⁰ Taibo II P. I., *Verso una nuova letteratura poliziesca d'avventura?*, in *Te li do io i Tropici*, Milano, Tropea, 2000, in Ivi, pp. 332

²¹ Ivi, p. 35

²² Ivi, p.37

²³ Id, Nota XXI *New Italian Epic. Versione 2.0. Memorandum 1993:2008*, http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf, p. 21 [consultato il 25 febbraio 2015]

riferimento alla difficile collocazione all'interno di un genere letterario in particolare dei romanzi parte della nebulosa.

Fiction e non-fiction, prosa e poesia, diario e inchiesta, letteratura e scienza, mitologia e *pochade*. Negli ultimi quindici anni molti autori italiani hanno scritto libri che non possono essere etichettati o incasellati in alcun modo, perché contengono quasi tutto (...) Non è soltanto un' ibridazione "endo-letteraria", entro i generi della letteratura, bensì l'utilizzo di qualunque cosa possa servire allo scopo.²⁴

Questo punto deve moltissimo al contesto in cui è stato elaborato, in particolare al dibattito che, in seguito all'esordio di Saviano, verteva sulla necessità di determinare lo statuto di verità del romanzo. Negli anni successivi questo problema è stato progressivamente accantonato e ad affermarsi più che la categoria di *U.N.O.* è stata quella del *non-fiction novel*, per quanto sembri essere poco più che una versione aggiornata del *romanzo reportage*.

La settima e ultima caratteristica, *Comunità e transmedialità*, passata sostanzialmente inosservata, guarda alla ricezione e alle comunità dei lettori che si formano quando entrano in contatto con i romanzi e all'uso che i lettori fanno delle narrazioni. La prossimità dell'elaborazione di Wu Ming 1 al pensiero di Henry Jenkins è in questo passaggio massima. Il sociologo americano in *Cultura convergente* (la cui traduzione in italiano è stata curata da Wu Ming 1) proponeva di guardare alle comunità di fan attive in rete ed individuava in esse una nuova modalità di partecipazione etica che, in alcuni casi, giungeva ad assumere la forma di una partecipazione politica attiva. I Wu Ming fin dall'inizio della loro attività (col nome di Luther Blissett, nel 1994) sono stati in rapporto con una comunità di riferimento, nel loro caso politica, di cui sono stati in un certo senso espressione con una profondità e un coinvolgimento che pochissimi altri autori italiani hanno sperimentato: dai movimenti degli anni novanta, al Luther Blissett Project, alla marcia per la dignità Zapatista, all'esperienza di Genova 2001.

Per *transmedialità* si intende invece la possibilità che le narrazioni vengano declinate su altri supporti. In parte sono gli scrittori stessi ad incoraggiare questo tipo di circolazione progettando adattamenti (versioni a fumetti, teatrali, album musicali), in parte si tratta dell'iniziativa autonoma dei lettori: «racconti scritti da lettori (fan fiction), fumetti, disegni e illustrazioni, canzoni, siti web, addirittura giochi in rete o da tavolo ispirati ai libri, giochi di ruolo coi personaggi dei libri e altri contributi "dal basso" alla natura

²⁴ Wu Ming 1, 2009, p.42

aperta e cangiante dell'opera, e al mondo che vive in essa».²⁵ Parte di questa *transmedialità* è poi resa possibile, anche se Wu Ming non lo menziona, dagli investimenti di altri produttori che hanno scelto di realizzare, ad esempio, l'adattamento cinematografico e televisivo di *Romanzo Criminale* o di *Gomorra*.

Con *transmedialità e comunità* termina l'elenco delle caratteristiche del NIE, in chiusura del memorandum Wu Ming 1 sceglie di tornare su ciò che i romanzi condividono non a livello di intenti - superamento dell'ironia postmoderna - ma di contenuti. Dopo aver discusso il significato termine allegoria, richiamandosi al Benjamin de *L'origine del dramma del barocco tedesco*, Wu Ming 1 passa a spiegare che ciò che tiene uniti i romanzi della nebulosa è un'allegoria profonda e metastorica: «Al fondo, tutti i libri che ho citato dicono che qualunque “ritorno all'ordine” è illusorio (...). Al fondo, tutti i libri che ho menzionato tentano di dire che noi - noialtri, noi Occidente - non possiamo continuare a vivere com'eravamo abituati, spingendo il pattume (materiale e spirituale) sotto il tappeto finché il tappeto non si innalza a perdita d'occhio».²⁶ Tornano qui le parole che aprivano il *memorandum* e 54 «Non c'è nessun “dopoguerra”. Gli stolti chiamavano “pace” il semplice allontanarsi del fronte», l'idea che la letteratura non debba rinunciare ad essere l'espressione di un conflitto, pur in una concezione scopertamente apocalittica, che prevede per il genere umano solo un destino possibile, l'estinzione:

Per troppo tempo l'arte e la letteratura hanno vissuto nella fantasmagoria, condividendo le pericolose illusioni dello specismo, dell'antropocentrismo, del primato occidentale, della rinuncia al futuro che riempie la terra di scorie. Oggi arte e letteratura non possono limitarsi a suonare allarmi tardivi: devono aiutarci a immaginare vie d'uscita. Devono curare il nostro sguardo, rafforzare la nostra capacità di visualizzare. Non c'è avventura più impegnativa: lottare per estinguerci con dignità e il più tardi possibile.²⁷

²⁵ Ivi, p.45. I Wu Ming stessi, insieme a Mauro Vanetti, si sono fatti promotori nel 2013 di un'iniziativa dal titolo *Tifiamo asteroidi. Cento racconti sulla fine catastrofica del governo Letta* una raccolta collettiva di racconti che avessero lo stesso finale: «Dopo il boato assordante, con le orecchie che fischiavano, sentivamo ancora quella musica. Dove fino a un istante prima si trovava Enrico Letta, capo del governo di larghe intese, si apriva una spaventosa voragine. Dall'enorme cratere si levavano nubi di fumo nero» il cui risultato è tuttora scaricabile in forma di ebook dal sito del collettivo:

<http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=13891>

²⁶ Ivi, pp. 55-56

²⁷ Ivi, pp. 59-60

1.2.2 «Se questa è letteratura»

Il memorandum ha avuto una ricezione controversa e ha dato adito ad una mole di scambi enorme, è stato interpretato soprattutto dalla critica delle terze pagine dei quotidiani italiani, come un tentativo, tra l'ingenuo e l'autopromozionale, di costruire un canone che includesse i romanzi del collettivo stesso e quelli degli autori "amici". La proposta non si distingue certo in tutti i passaggi per precisione e per approfondimento teorico, vi sono generalizzazioni indebite, forzature, iperboli sentenziose, il tono scelto da Wu Ming 1 - anche nel corso successivi scambi - è tale da non ammettere un grande spazio di mediazione, tuttavia ridurre la proposta ad «una semplice fotografia delle classifiche di Tuttolibri»²⁸ come avviene in un articolo dal titolo *Se questa è letteratura. Una parodia dell'antipolitica applicata alla narrativa* o indignarsi per la scoperta «dietro all'apparenza di un manifesto teorico, il volto repressivo del canone (...)»²⁹ appare più l'espressione di un conflitto tra la posizione del critico istituzionale e quella di un gruppo di scrittori che, pur pubblicando per una casa editrice maggiore, hanno fatto del provenire *dal basso* e *dalla strada* la loro cifra caratteristica, che una seria disamina critica della proposta. I Wu Ming continuano infatti ad autorappresentarsi come autori rivoluzionari, pur essendo a tutti gli effetti parte del sistema editoriale italiano - anche se occupano una posizione di forza che gli ha consentito, negli anni e grazie al successo del romanzo d'esordio *Q*, di ottenere accordi per la distribuzione in *copyleft* dei loro romanzi e la stampa su carta riciclata -, e parte della critica vede in questo dirsi antagonisti pur restando all'interno del sistema una contraddizione che inficia l'attendibilità della loro presa di parola.³⁰ Questo piano tende però a rimanere implicito negli scambi che coinvolgono collettivo e critici, emergendo esplicitamente soltanto nei due interventi su Carmilla on line (*Reazioni De Panza 1 e 2*)³¹ in cui Wu

²⁸ Rondolino F., *Il Tackle. Wu Ming se questa è letteratura. Una parodia dell'antipolitica applicata alla narrativa*, 15 febbraio 2009, La Stampa.

²⁹ Benedetti C., *Free Italian Epic*, L'Espresso, n.10, 12 Marzo 2009, pubblicato in versione estesa su *Il primo amore*, 11 marzo 2009
<http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article2333>, [consultato il 25 febbraio 2015]

³⁰ Si vedano ad esempio i titoli di alcuni articoli usciti in seguito alla pubblicazione del memorandum per Einaudi: Chiaberge R., *Wu Ming, attenti a non prendere la scossa*, inserto domenicale de Il Sole 24 ore, 1 febbraio 2009; La Porta F., *Macché New Italian Epic, questo è solo glamour*, Corriere della Sera, 7 febbraio 2009; Trevi E., *Questo Wu Ming ha le gambe corte*, Alias, 14 febbraio 2009 (quest'ultimo in particolare corredato dall'immagine di una serie di Pinocchio)

³¹ Wu Ming 1, *New Italian Epic: Reazioni De Panza 1a parte*, Carmilla On Line, 18 marzo 2009, <http://www.carmillaonline.com/2009/02/18/new-italian-epic-reazioni-de-p/> e *New Italian Epic: Reazioni De Panza 2a parte*, Carmilla On Line, 10 marzo 2009,

Ming 1 risponde punto per punto alle critiche che gli sono state mosse e intende soprattutto ribadire l'appartenenza al campo letterario sia della sua proposta che delle opere di cui ha inteso parlare. D'altro canto, se si guarda alla ricezione che il memorandum ha avuto fuori dai confini nazionali, emergono delle lampanti differenze. In primo luogo l'ovvia assenza di attenzione a livello di cronache culturali, meno ovvio l'immediato interesse dimostrato dall'ambito accademico. Per ambito accademico mi si intende l'area degli *Italian Studies* anglosassoni che, per la maniera in cui sono strutturati (attenzione a tutto campo all'ambito della cultura e alla contemporaneità letteraria), si dimostrano un contesto particolarmente ricettivo. Già a pochi mesi di distanza dalla pubblicazione del memorandum viene organizzata una giornata di studi presso la London University, *The Italian Perspective on Metahistorical Fiction: The New Italian Epic* (University of London, 2 ottobre 2008) cui prendono parte, oltre allo stesso Wu Ming 1 - che presenta il contributo *Noi dobbiamo essere i genitori* - ricercatori, docenti e scrittori: Claudia Boscolo, Marco Amici, Monica Jansen, Vanni Santoni e Gregorio Magini (del collettivo Scrittura Industriale Collettiva). L'anno successivo, in occasione di un convegno organizzato a Varsavia - *Fiction Faction e Reality: incontri, scambi, intrecci nella letteratura italiana dagli anni 1990* - la proposta del *New Italian Epic* inizia ad essere discussa in parallelo al *Ritorno al reale* (gli altri panel guardano ai temi del noir e dell'impegno, al realismo, all'opera di Walter Siti, alla letteratura postcoloniale). A venir dibattute in queste occasioni non sono tanto le questioni relative al canone, all'inclusione o meno di un determinato romanzo, più spendibili a livello di cronaca giornalistica e di dibattito nazionale, ma i temi dell'impegno, del postmoderno, dell'epica, della transmedialità. Il memorandum viene preso sul serio, non nel senso di un'accettazione acritica, ma di una discussione nel merito, che non si ferma sulla soglia dell'elenco dei nomi inclusi o della legittimità per un collettivo di autori di elaborare una proposta teorica.

Un'altra piattaforma su cui si è sviluppato una riflessione sul memorandum è stato, tra 2008 e 2010, il laboratorio di critica letteraria online, *PolifoNIE*, che ha ospitato contributi di studiosi italiani e internazionali (Amici, Boscolo, Jansen, Piga, Patti, Chimenti). Gli stessi hanno poi preso parte a volumi collettivi come *Memoria in Noir* (2010 a cura di Jansen e Khamal); *Scritture nere: narrative di genere, New Italian Epic o Post Noir* (2010 a cura di Elisabetta Mondello) o a numeri di riviste come

<http://www.carmillaonline.com/2009/03/10/new-italian-epic-reazioni-de-p-1/> [consultato il 25 febbraio 2015]

Overcoming postmodernism. The debate on New Italian Epic (Journal of Romance Studies, 2010). Il contributo più recente, a cura del medesimo gruppo, è consultabile sulle pagine di una rivista online, *Bollettino del Novecento* (probabilmente uno dei primi bollettini telematici italiani).³² A circa quattro anni dalla pubblicazione del memorandum, sostengono i curatori, se il dibattito sul NIE può dirsi esaurito, le coordinate d'analisi si possono rivelare ancora utili per una disamina della narrativa italiana, come dimostrano i saggi presentati nel numero, che vanno da un approfondimento sul caso di Scrittori Precari, ad alcune proposte di analisi di romanzi (*Le Rondini di Montecassino* di Helena Janeczek o dei romanzi di Camilleri) ad un confronto tra la proposta di *Senza Trauma* di Giglioli e il memorandum. Ciò che è interessante rilevare in questo caso non viene dal bollettino stesso - le cui pagine non sono aperte ai commenti - ma un articolo del blog *Il lavoro culturale*³³ intitolato *Cosa resta del New Italian Epic* e dai commenti che seguono. L'articolo mette in luce un'opposizione, che non è facile ritrovare in altri luoghi ed espressa in maniera così esplicita, tra il memorandum e la proposta di *Allegoria*. Secondo i primi e più accurati interpreti del memorandum, la proposta del NIE è stata, nel corso degli anni, sopravanzata da quella del *Ritorno al reale*, dal punto di vista della legittimità e del credito ricevuto nei luoghi istituzionali. Secondo Emanuela Patti il portato politico del memorandum non era stato colto dalla maggior parte dei critici

Se il NIE è stato innanzitutto un fenomeno transmediale, vale la pena ricordare lo scenario culturale che ne ha dato la spinta. Tra i temi caldi del 'Memorandum' figuravano in primis il ritorno ad un'etica della narrativa contro il divertissement di certa letteratura postmoderna e la fiducia nel valore referenziale della parola nel rapporto con la realtà storica e sociale.

Era bastato già questo perché qualcuno tornasse a sventolare la bandiera del realismo, perché si coniassero termini come il "neo-neorealismo". Quanto di più lontano da chi invece poneva l'enfasi su una nuova epica, intesa come forma di auto-rappresentazione. Un'epica basata sulla riscrittura finzionale della storia attraverso sguardi obliqui, sull'elaborazione narrativa dei traumi collettivi, sulla ricostruzione della memoria pubblica e privata, sull'ibridazione di linguaggi, generi, ma soprattutto fonti documentarie. Sembra quasi inutile precisarlo, ma il NIE nasceva in un contesto storico-culturale in cui l'Italia usciva da un terzo governo Berlusconi e stava per entrare nel quarto. Punti di svolta, specifica Wu Ming, erano stati due eventi storici percepiti come "apocalittici": il G8 di Genova nel 2001 e l'attacco alle Torri Gemelle

³² Boscolo C. (a cura di), *Nie New Italian Epic*, Bollettino del '900, 2012/1-2, <http://www.boll900.it/2012-i/default.htm> [consultato il 23 febbraio 2015]

³³ Patti E., *Cosa resta del New Italian Epic*, *il lavoro culturale*, 28 gennaio 2013 <http://www.lavoroculturale.org/che-cosa-resta-del-new-italian-epic/> [consultato il 25 febbraio 2015]

dell'11 settembre³⁴

Una presa di posizione che rivendica quindi l'aspetto militante della proposta e si oppone alla possibilità di far convergere il memorandum e il *Ritorno al reale* sotto lo stesso ombrello interpretativo, come precisa Claudia Boscolo in un commento che segue l'articolo:

Il filone critico del ritorno al neorealismo, quel Nuovo Realismo chiamato così per italianizzare il tanto irritante acronimo inglese NIE, è stata una risposta goffissima all'italiana e un tentativo quanto meno manipolatorio di impadronirsi di un dibattito già in corso, delegittimando chi lo stava svolgendo in quanto non detentore di titoli accademici ufficiali. Che abbia avuto la meglio sul piano mediatico è operazione che ha a che fare con rapporti di potere fra accademia e stampa, e non certo con i contenuti.³⁵

Il riferimento è qui ad un'ipotesi interpretativa formulata da Arturo Mazzearella in un intervento sul blog *Le parole e le cose*. Mazzearella sostiene che il *Manifesto sul nuovo Realismo* elaborato dal filosofo Maurizio Ferraris fornisca «un'articolata piattaforma teorica che legittima il dibattito» per i «nostalgici sostenitori del ritorno al reale»³⁶ (apparentando NIE, la proposta di *Allegoria*, la proposta di elaborata da Spinazzola su *Tirature* '10 dedicato al *New Italian Realism*). Tale convergenza viene nettamente rigettata come l'ennesimo esempio di mancata comprensione della proposta del memorandum che con il *Ritorno al reale* non avrebbe niente a che fare. Anche Wu Ming 1 interviene, in quella che ad oggi è probabilmente l'ultima presa di posizione pubblica del collettivo sul memorandum, a chiarire le ragioni per cui il collettivo ha scelto di limitare gli interventi sui temi del memorandum, affidandone piuttosto l'approfondimento ai romanzi:

non c'era proprio modo, per noi, di portare avanti quel discorso critico in modo esplicito, diretto e dentro il consueto perimetro del "campo letterario". La sola menzione di "Wu Ming" e, in subordine, di "New Italian Epic" causava e tuttora causa levate di scudi e innesca quei meccanismi di esclusione, ostracizzazione e censura de facto (...). A un certo punto, noialtri - io in particolare - abbiamo pensato: se chi si occupa di approfondire i temi del memorandum viene accusato in modo più o meno esplicito di essere nostro "sgherro" o comunque nostro "fan", vuol dire che siamo d'ingombro, che rischiamo di danneggiare (anche professionalmente!) quelle persone. Ragion per cui, abbiamo scelto di non

³⁴ Ibidem

³⁵ *Clobo* [Boscolo C.], Ibidem

³⁶ Mazzearella A., *Poetiche dell'irrealtà. Sulle nuove frontiere del realismo letterario in Le Parole e Le Cose*, 14 gennaio 2013, <http://www.leparoleelecose.it/?p=8280> [consultato il 7 febbraio 2015]

incaponirci, abbiamo lasciato cadere l'acronimo già a fine 2009 e abbiamo prolungato le linee di quel discorso in direzioni senz'altro più misteriose e indecifrabili agli occhi degli accademici.³⁷

1.2.3 Il Ritorno al reale

Passiamo ora alla proposta formulata nel numero 57 della rivista *Allegoria*, uscita nel 2008. Il numero si apre con un'inchiesta cui rispondono otto scrittori italiani (sette scrittori e una scrittrice, nessuna chiarificazione viene fornita in merito alla scelta del campione)³⁸ sul tema del *Ritorno al reale*. Le domande³⁹ ruotano intorno ad un'ipotesi di mutamento dell'orizzonte storico dopo l'11 settembre e la fine del postmoderno; ad un nuovo interesse per le forme d'inchiesta documentaristiche e alla loro relazione con i *reality show*, al valore politico e civile della letteratura e alla sua influenza sulla società. Gli autori intervistati sono restii a dirsi realisti in senso stretto: Mauro Covacich dichiara di pensare alla scrittura come ad una «forma di fenomenologia, come un ritorno alle cose stesse proiettato dinamiche sociali (...), non realistico ma semmai come dice Guglielmi “sottorealistico”»,⁴⁰ Giuseppe Genna ritiene di scrivere per un «fantastico plumbeo» e sostiene che è più opportuno parlare di «ritorno al racconto»⁴¹ e Aldo Nove sottolinea che «dopo Freud, dopo lo strutturalismo e dopo Lacan parlare di realismo in buona fede mi sembra impossibile senza accettare che si tratta della convenzione di un'altra fiction».⁴² inoltre nessuno degli autori sembra

³⁷ Wu Ming 1, commento a Patti E., *Cosa resta del New Italian Epic*, il lavoro culturale, 28 gennaio 2013 <http://www.lavoroculturale.org/che-cosa-resta-del-new-italian-epic/> [consultato 25 febbraio 2015]

³⁸ M. Covacich, M. Fois, G. Genna, N. Lagioia, A. Nove, A. Pascale, L. Pugno, V. Trevisan, *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani* (a cura di Donnarumma R., Policastro G.) in *Allegoria*, n.57, 2008, p.10

«1) Da più parti, ormai, si parla di un mutamento di scenario nella letteratura e nel cinema recenti. Ciò che è accaduto dopo l'11 settembre 2001, si dice, avrebbe cambiato il nostro orizzonte storico e posto fine al clima culturale del postmoderno. Condividi questa diagnosi? È mutato qualcosa nel suo modo di scrivere negli ultimi anni? Le sembra si possa parlare di un “ritorno alla realtà”?»

2) Recentemente sembra di assistere, da un lato, a un nuovo interesse per forme narrative o d'inchiesta documentaristiche e di non-fiction; dall'altro, a un radicalizzarsi della virtualità, della multimedialità, della fiction. Vede un'opposizione inconciliabile fra questi due fenomeni? Come narra la realtà negli anni del reality televisivo?

3) Qual è il rapporto della sua scrittura con la tradizione del realismo? Ritiene che la qualifica di realistico possa adattarsi senza specificazioni ulteriori alla sua narrativa? In caso contrario, come definirebbe il suo progetto narrativo?

4) Quali sono le forme narrative che la interessano di più? Qual è il suo atteggiamento di fronte allo stile e al linguaggio?

5) Crede che la letteratura possa ancora incidere sulla realtà e avere un valore politico o civile? Oppure la marginalità della letteratura, insieme a quella dell'intera sfera intellettuale, è oggi definitivamente assodata?», *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani* in Ivi, p.9

⁴⁰ Ivi, p.10

⁴¹ Ivi, p. 13

⁴² Ivi, p.19

accordare agli eventi dell'undici settembre un significato periodizzante profondo.

Rispetto al portato etico politico dei romanzi - tema che verrà nuovamente affrontato da un'inchiesta di Nazione Indiana nata dalla polemica sorta in seguito alla decisione di Paolo Nori di collaborare con il quotidiano *Libero*⁴³ - gli autori, in generale, ammettono di assegnare un qualche valore etico/sociale/civile alla letteratura e ai loro scritti. Le prese di posizioni si collocano lungo uno spettro che va dal lucido disincanto del vicentino Vitaliano Trevisan: «mi basta pensare per un momento all'inutilità della letteratura, in questo mondo umano, per raggelarmi. Ciò nonostante, vado avanti»,⁴⁴ alla visione più ottimista di Laura Pugno che ritiene che la letteratura incida sulla mente singola come «una forma di telepatia»⁴⁵. Vi è poi chi ritiene che la scrittura sia sempre «un atto politico, oppure non è letteraria»⁴⁶ e che vada intesa in rapporto con una comunità di riferimento (Genna), fino a giungere a chi - come Lagioia - pur negando un senso politico stretto ai propri romanzi sostiene che la letteratura è «capace di rimettere l'uomo davanti a se stesso, anche dopo ogni disastro (...) il che non ha nulla di consolatorio, potendo avere questo rispecchiamento come esito la presa di coscienza di una condizione tragica».⁴⁷ Tra gli autori interpellati è il solo Antonio Pascale a leggere l'influenza della letteratura sul mondo sociale in relazione ad un caso concreto: «Mi pare che dopo gli effetti meritati di Gomorra, la possibilità di una letteratura incisiva, di una letteratura che fa cose con le parole, sia a dir poco innegabile»⁴⁸ dichiara infatti lo scrittore napoletano.

All'inchiesta fa seguito il saggio di Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*. Per quanto l'introduzione si apra con una dichiarazione piuttosto netta su di un ritorno alle forme del realismo passate attraverso la lezione modernista e su una rinascita dell'impegno, la mappa delineata dal critico smentisce in parte questo assunto ed appare come un tentativo di sistemazione di una produzione letteraria in continua e fluida oscillazione tra i modi del postmoderno, che ancora sussistono, e qualcosa di nuovo che stenta però ad affacciarsi, dal momento che, come abbiamo visto, sono gli autori i primi a non volersi dire realisti. Donnarumma inizia con il considerare, correggendo il parte le affermazioni del 2003, che

⁴³ Redazione (a cura di), *La responsabilità dell'autore. Una inchiesta di Nazione Indiana*, <http://www.nazioneindiana.com/2012/06/01/gli-ebook-di-nazione-indiana-la-responsabilita-dellautore/> [consultato il 25 febbraio 2015]

⁴⁴ M. Covacich, M. Fois, G. Genna, et. al, *Ritorno alla realtà?*, 2008, p.23

⁴⁵ Ivi, p.22

⁴⁶ Ivi, p.14

⁴⁷ Ivi, p.11

⁴⁸ Ivi, p.10

la fine dell'età postmoderna e delle sue paralisi non è affatto un'acquisizione condivisa.

Piuttosto, siamo di fronte a un bisogno morale di ritorno alla realtà senza garanzie di successo e, anzi, ostacolato da un bisogno contrapposto, a metà fra difesa nevrotica e interesse ideologico, che tutto resti com'era o, peggio, venga rafforzato nella sua chiusura. L'immaginario letterario dà forma a questa ambiguità.⁴⁹

Accanto a quanti, come Siti e Lagioia, radicalizzano l'adesione a poetiche postmoderne - scelta che per Donnarumma equivale ad un congedo -, v'è l'ampia galassia del noir (Battisti, Carlotto, De Cataldo, Lucarelli, Fois), genere che offre un «ripagamento morale oltre che estetico all'ingiustizia e allo squallore cui nella realtà il lettore assiste impotente o rassegnato»⁵⁰ e costituisce un sicuro investimento dal punto di vista commerciale. Il noir italiano promuove gli «anni sessanta e settanta a luogo deputato dell'immaginario romanzesco»,⁵¹ periodo che appare ai lettori come un momento in cui era possibile fare *esperienza*⁵² della Storia senza esserne espropriati. Questi romanzi denotano un «affanno documentaristico»⁵³ che non ha pari nella produzione letteraria internazionale, ma attingono ad un repertorio già presente nella memoria collettiva, veicolata per lo più dai media, finendo con il presentarsi come narrazioni di narrazioni. Il *noir* ha successo perché il lettore ha l'impressione di essere il protagonista della storia, da cui deriva il portato consolatorio di tanta di questa produzione narrativa «qualunque vicenda sta in un quadro di senso; qualunque vita privata è dentro esperienze collettive unanimistiche, in cui i conflitti (fra giusti e criminali, tutori dell'ordine ed eversori, Bene e Male) sono già risolti in partenza, e servono a confermare l'opinione dominante. Tutti guardavamo il festival di Sanremo; tutti siamo stati turbati dall'omicidio di Moro e della sua scorta».⁵⁴ L'ossessione per la storia reale e autentica che il noir porta con sé cela una contraddizione (di cui occuperemo diffusamente nei prossimi capitoli): qual è lo spazio di verità che rimane per narrazioni

⁴⁹ Donnarumma R., 2008, p.28

⁵⁰ Ivi, p.36

⁵¹ Ivi, p.37

⁵² Quello della fine dell'esperienza è un concetto dalla chiara ascendenza benjaminiana che viene riproposto dallo scrittore Antonio Scurati nel suo saggio su *La letteratura dell'inesperienza* (2006) secondo cui il problema dello scrittore nel XXI secolo non sarebbe più «trasformare in opera letteraria quel mondo che per noi era il mondo» come scriveva Calvino nell'introduzione all'edizione del 1964 del *Sentiero dei nidi di ragno* ma «come trasformare in opera letteraria l'assenza di un mondo eclissatosi assieme all'autorità del vivere e della testimonianza»; Scurati A., *La letteratura dell'inesperienza: scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Tascabili Bompiani, 2006, p.61

⁵³ Donnarumma R., 2008, p.38

⁵⁴ Ibidem

che, intrecciando finzione e realtà, si propongono come realistiche o al contrario che rivendicano il loro essere reali in quanto *non-fiction*? Secondo Donnarumma l'«implicito screditamento della nozione di verità si rivela tributario della cultura postmoderna. Il noir si dibatte in queste contraddizioni: cerca di raggiungere una realtà che viene il sospetto sia irrimediabilmente falsificata e ridotta a mito metropolitano».⁵⁵

Vi sono però degli autori, come Saviano, Affinati, Franchini che tentano di rompere questo circolo vizioso misurandosi con scritture di reportage (che probabilmente Wu Ming avrebbe definito *Unidentified Narrative Object*) e riescono - raccontando una realtà che non è mai univoca, semplice, referenziale, ap problematica - ad attingere una verità che si libera dagli schemi del genere. A sorpresa Donnarumma include nella categoria anche Aldo Nove e Tiziano Scarpa che, ai suoi occhi, hanno abbandonato, seppur con alcune contraddizioni, la galassia *cannibale* degli esordi. *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese* va nella direzione di una maggiore presa di responsabilità e di adesione alle storie, attitudine in parte condivisa da Tiziano Scarpa, il quale pur dichiarando «Dopo la sbornia di narrativa, invenzione, fantasia, rappresentazione, è tornata la necessità della presenza. Basta rappresentare! È ora di presenziare. Meno metafore, meno mediazioni. Significati diretti, sensi letterali.»⁵⁶ sceglie in *Kamikaze d'occidente* di non affrancarsi completamente dalle istanze derealizzanti del postmoderno. Nella mappa di Donnarumma non mancano poi riferimenti a scrittori come Raimo, Pugno, Ricci, Trevisan che, per narrare la realtà, scelgono di partire, anziché da un affresco storico o sociale, dall'io: in questo caso il rischio è che la «fame di realtà» porti con sé anche «qualcosa di strumentale (...) Il realismo, insomma, potrebbe essere anzitutto l'esca dell'autoriconoscimento e dell'identificazione: non la rivelazione dell' «*àpre vérité*», ma il soddisfacimento dei bisogni di una soggettività debole e frustrata che, vedendo rappresentato il proprio mondo, si sente ammessa al narrabile, al degno d'attenzione, al senso».⁵⁷ È soltanto nell'ultimo paragrafo, dopo aver brevemente esplorato alcune forme di scrittura soggettiva (Pascale, Aloia) in cui l'analisi del presente emerge «in forme narrative meditate»⁵⁸ che Donnarumma avanza la sua proposta definitiva sul *Ritorno al reale*. Il realismo mostrerebbe oggi la sua *vitalità* dopo essere transitato attraverso la lezione del modernismo; e malgrado molti autori dichiarino di volersene allontanare, tornano più o

⁵⁵ Ivi, p.39

⁵⁶ Ivi, p.42

⁵⁷ Ivi, pp.44-45

⁵⁸ Ivi, p.52

meno inconsapevolmente ad un realismo problematico e consapevole che comporta di accordare alla parola scritta una funzione sociale o civile: «Non un realismo di scuola, ma una tensione realistica è forse oggi ciò che più di tutto può restituire alla narrativa il suo senso, in primo luogo contro la stanchezza che le superfetazioni e le autoassoluzioni postmoderne hanno generato in molti». ⁵⁹

Ce n'è abbastanza perché si levino gli scudi di quanti leggono in questa proposta una volontà restauratrice. «Conosco Donnarumma, so che non è tipo da falò di libri di Borges in piazza del Campo però quando leggo che “il realismo è serietà del quotidiano” cioè una “misura di igiene”, un certo sentore di arte degenerata non riesco a non avvertirlo.» ⁶⁰ scrive Andrea Cortellessa in un passaggio del dossier che cura per *Specchio* nell'ottobre 2008, sottintendendo che è proprio quello l'estremo esito della proposta. Nell'editoriale *Reale, troppo reale: ritratto di una generazione traumatizzata senza evento traumatico. Ovvero come mai gli scrittori si trasformano in reporter* Cortellessa sostiene - ricostruisce Margherita Ganeri ⁶¹ - l'impossibilità di dirsi realisti dopo l'acquisizione della nozione lacaniana reale e dopo la frattura tra esperienza e realtà apertasi col postmoderno. Posto che il Reale è inconoscibile e irrapresentabile, qualsiasi tentativo di avvicinamento non solo è fallimentare - e non sarebbe questo il problema - ma viziato da una sorta di malafede: «Era un po' che se ne stava lì in latenza, inibito, ogni tanto qualche timido tentativo di sortita. E poi, un giorno, eccolo improvvisamente tornato come parola d'ordine. Quale? Il vecchio realismo, certo. L'industria culturale ha sempre bisogno di formule semplici da ridurre a slogan. È già pronta la saga: Il ritorno del realismo, Il realismo colpisce ancora, Il realismo contro tutti. Invocare il realismo - mai specificando di quale realismo si tratti, cioè di quale livello di realtà sia chiamato a dar conto - ha fatto sempre gioco alle rivincite del buon senso». ⁶² Anche in questa occasione, come nel caso dei Wu Ming, è possibile rilevare un fenomeno per cui la ricezione di una proposta interpretativa ne radicalizza la portata, forzandola in una direzione che l'estensore intendeva percorrere, ma probabilmente in maniera meno radicale. Cortellessa coglie un rischio plausibile, cioè che l'industria

⁵⁹ Ivi, p.54

⁶⁰ Cortellessa A., *Reale, troppo reale: ritratto di una generazione traumatizzata senza evento traumatico. Ovvero come mai gli scrittori si trasformano in reporter* in *Lo stato delle cose, Specchio+*, Speciale Letteratura, novembre 2008, <http://www.nazioneindiana.com/2008/10/29/reale-tropo-reale/> [consultato il 25 febbraio 2015]

⁶¹ Ganeri M., *Reazioni allergiche al concetto di Realtà. Il dibattito intorno al numero 57 di Allegoria*, in *Finzione, Cronaca, Realtà. Scambi intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Atti del convegno a cura di Serkowska A, Massa, Transeuropa, 2011

⁶² Cortellessa A., 2008

culturale intercetti delle tendenze e ne faccia una formula, tuttavia arrivare ad invocare fantasmi di *zadnoviana* memoria sembra, anche in questo caso, più una strategia retorica volta a ribadire la propria posizione di critico che non si lascia irretire da mode passeggere, che un rischio effettivo. Anche la proposta di Allegoria, al pari di quella dei Wu Ming è stata variamente dibattuta ed elaborata in pubblicazioni e convegni negli anni a seguire. Col numero 64 (2012) *Allegoria* è tornata ad occuparsi della letteratura degli anni zero. Donnarumma ha precisato la sua ipotesi sulla fine del postmoderno proponendo la categoria di *ipermoderno* per definire la dominante culturale dalla metà degli anni novanta in avanti («un insieme di pratiche letterarie, di poetiche, di costumi culturali e politici, ma non una nuova era»... L'ipermoderno è la modernità passata per il postmoderno: mutata dal postmoderno») ⁶³ cui ha fatto seguito uno scambio con Remo Ceserani; Simonetti ha proposto un'analisi dei numerosi romanzi sugli anni settanta e sul terrorismo e PolICASTRO ha discusso con Giglioli il ruolo della critica contemporanea. Questo a riprova di un perdurante interesse nei confronti della letteratura del XXI secolo pur in assenza di sistematizzazioni definitive, a partire dalle due proposte di cui si è detto. Proposte che, pur su alcuni punti inconciliabili - l'epica non è il realismo -, trovano un punto di convergenza forte nella ripresa di fiducia nei confronti della parola romanzesca e nel tentativo di posizionarsi rispetto ad una consapevolezza comune che David Foster Wallace (chi più postmoderno di lui?) aveva formulato già nel 1994, che i Wu Ming citano direttamente, ma che echeggia anche nella proposta di Donnarumma, quando scrive «gli anni della sazietà passiva e immobile sono finiti» ⁶⁴

L'opera di parricidio compiuta dai fondatori del postmoderno è stata importante, ma il parricidio genera orfani, e nessuna baldoria può compensare il fatto che gli scrittori della mia età sono stati orfani letterari negli anni della loro formazione. Stiamo sperando che i genitori tornino, e chiaramente questa voglia ci mette a disagio, voglio dire: c'è qualcosa che non va in noi? Cosa siamo, delle mezze seghe? Non sarà che abbiamo bisogno di autorità e paletti? E poi arriva il disagio più acuto, quando lentamente ci rendiamo conto che in realtà i genitori non torneranno più – e che noi dovremo essere i genitori. ⁶⁵

Su questa presa di responsabilità si misura molta della letteratura degli anni zero, in

⁶³ Donnarumma R., *Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani*
<http://www.allegoriaonline.it/index.php/anticipazioni/621-il-faut-etre-absolument-hypermodernes-una-replica-a-remo-ceserani.html> [consultato il 25 febbraio 2015]

⁶⁴ Donnarumma R., 2008, p. 41

⁶⁵ Wallace D. F., *An Interview with Larry McCaffery*, in *The Review of Contemporary Fiction*, 1993 Summer; 13 (2), p. 150 in Wu Ming 1, 2009, p.121

forme che vanno da un'adesione documentaria, al romanzo storico, all'autofinzione, al noir.

1.3 «Dieci cattive ragioni per non leggere la narrativa contemporanea»

Finora sono state passate in rassegna due proposte che hanno segnato il passo per l'analisi della narrativa italiana degli anni zero e le reazioni che esse hanno suscitato. Ampliando lo sguardo si può notare come, esista, a livello più generale, da parte della critica un atteggiamento di profondo sospetto nei confronti della letteratura prodotta in Italia nel corso dei primi anni del XXI secolo. Giulio Mozzi, scrittore, editor, insegnante di scrittura, consulente prima per Einaudi e poi per Marsilio ha proposto nel suo blog *vibrisse on line* un catalogo delle dieci cattive ragioni per non leggere la narrativa contemporanea. L'articolo elenca alcuni dei più comuni e radicati luoghi comuni relativi alla produzione contemporanea:

- 1) I romanzi in realtà li scrivono gli editor
- 2) I narratori italiani sanno solo guardarsi l'ombelico
- 9) Non è vero che non leggo la narrativa italiana contemporanea: mi piace moltissimo Pavese
- 10) Esiste una narrativa italiana contemporanea ? Sicuro? Sicuro? Sicuro?⁶⁶

È un decalogo ironico, per quanto buona parte dei settantacinque commentatori sembrino averlo inteso seriamente. Le dieci cattive ragioni riflettono invece atteggiamenti in cui è davvero molto frequente imbattersi nel momento in cui si intenda dedicarsi all'approfondimento della produzione contemporanea. Posture critiche che vanno dal sospetto, al distacco, all'aperto rifiuto rispetto alla possibilità e alla legittimità di discutere criticamente della letteratura degli anni zero, con toni non molto diversi da quelli riportati da Mozzi nel suo decalogo. Ad esempio uno dei testi più discussi degli ultimi anni, *Senza trauma* di Daniele Giglioli si apre con un assunto in cui l'autore precisa che i romanzi al centro della trattazione non sono necessariamente «oggetto

⁶⁶ Mozzi G., *Dieci cattive ragioni per non leggere la narrativa italiana contemporanea*, in *Vibrisse bollettino*, 18 gennaio 2013, <http://vibrisse.wordpress.com/2013/01/18/dieci-cattiv-ragioni-per-non-leggere-la-narrativa-italiana-contemporanea/> [consultato 25 febbraio 2015]. Mozzi ha, a due anni di distanza, aggiornato il decalogo con altri due articoli: *Dieci buone ragioni per non leggere la narrativa italiana contemporanea*, *Dieci buone ragioni per leggere la narrativa italiana contemporanea*, entrambi pubblicati su *Vibrisse, bollettino* rispettivamente il 7 e l'11 marzo 2015 (<https://vibrisse.wordpress.com/2015/03/07/dieci-buone-ragioni-per-non-leggere-la-narrativa-contemporanea/> e <https://vibrisse.wordpress.com/2015/03/11/dieci-buone-ragioni-per-leggere-la-narrativa-contemporanea/>) [consultato il 12 marzo 2015]

predilezione di chi scrive». Non è del tutto chiaro perché il critico scelga di far precedere questa affermazione all'analisi di romanzi di Camilleri, Lucarelli, De Cataldo, Evangelisti, Wu Ming, Scurati (e numerosi altri) sul versante della scrittura di genere/storica e di quelli di Saviano, Jones, Janeczek, Trevi, Siti, Moresco, Pecoraro, Nove e Genna sul versante dell'autofiction. O meglio, se si mette questa affermazione in relazione all'invito a «lasciare immediatamente queste pagine» rivolto a «Chi è alla ricerca di un canone, di una classifica o di una tabellina»⁶⁷ se ne deriva un' impressione di estrema cautela, per cui Giglioli da un lato sembra - come nota Magrelli - voler «guardarsi dalle semplificazioni degli ultimi anni»⁶⁸ e dall'altro non voler rischiare di essere accusato di aver legittimato criticamente autori che non “meritano” di essere considerati. Certo a Giglioli bisogna dare atto di aver lasciato aperto il campo per l'analisi - come dimostrano, in ultima istanza, l'esistenza del testo stesso e di una serie di altri interventi in cui il critico si interroga sul ruolo del critico nella società contemporanea⁶⁹ -, dal momento che è facile incontrare posizioni più radicali. È il caso di Giulio Ferroni che in *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero* (2010) racchiude l'analisi dei romanzi di Giorgio Falco, Antonio Pascale, Valeria Parrella in una cornice apocalittica, concretamente rappresentata dal compresenza nella città di Torino del Salone del Libro e di un'esibizione dei concorrenti di un *talent show* condotto da Maria De Filippi. Frastornato da un «eccesso dei libri e della comunicazione»⁷⁰ Ferroni auspica un mutamento che sia *ecologico*: «nel perpetuo *zapping* in cui siamo presi, assillati dalla velocità con cui ogni dato comunicativo appare, compare, si manifesta e si cancella non sembra più possibile alcuna discriminazione (...) Certo i pubblici si differenziano e si stratificano: estrema è la distanza tra i frequentatori del Salone, i lettori dei romanzi di successo e i cultori proni della bionda conduttrice (...) eppure tutto converge in questo eccesso che invade i nostri occhi e le nostre menti».⁷¹ La constatazione dell'affollamento e dell'eccesso giunge ad una diagnosi secondo la quale per la letteratura, nel sistema dei media contemporanei,

⁶⁷ Giglioli D., *Senza Trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011 p.12

⁶⁸ Magrelli V., *L'estremismo letterario. Noir, complotti e auto-fiction, oggi lo scrittore deve esagerare*, La Repubblica, 28 giugno 2011, <http://www.quodlibet.it/schedap.php?id=1965#.Uyrujq0hCr0>, [consultato il 25 febbraio 2015]

⁶⁹ Policastro G., Zinato E., (a cura di) *Cinque domande sulla critica*, in *Allegoria*, n.65-66, Palermo, G.B. Palumbo, 2012, pp. 9-99, Giglioli D., *Oltre la critica*, in *XXI Secolo*, vol II, Comunicare e rappresentare, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2009

⁷⁰ Ferroni G., *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma, Laterza, 2010, Amazon Kindle Edition 2012, 12 %

⁷¹ Ibidem

non resta che un ruolo postumo: «Oggi assistiamo al paradosso di una letteratura che si moltiplica e contemporaneamente arretra, assediata dall'impero dei media, dalla vacuità della comunicazione, dalla degradazione del linguaggio e della vita civile: come schiacciata da tutto ciò che ha alle spalle e dall'eccesso in cui continua ad espandersi, confinata in una condizione che da tempo è definibile come *postuma*».⁷²

Sulla medesima linea di difesa e salvaguardia della tradizione si colloca Claudio Giunta, studioso, docente di Letteratura Italiana all'Università di Trento e columnist per *Internazionale*. Giunta, ne *L'assedio del presente* (2008), legge la contemporaneità in termini di - appunto - *assedio* e propone un modello che pone da un lato la tradizione umanistica e dall'altro la «la marea di cose superflue e triviali che immiserisce la vita odierna» per cui la tradizione umanistica è «vaccino». Quali siano le «cose superflue» che immiseriscono la vita odierna è spiegato più avanti: «La Bibbia, i classici latini e greci, i capolavori dell'arte e delle letterature moderne vengono prima, e sono cioè più importanti per la formazione di un intellettuale, delle ultime novità editoriali e dell'arte e del pensiero volgarizzati dai media».⁷³ Le ragioni che stanno alla base di questa diffusa e radicata “mancata predilezione” da parte di numerosi critici italiani le cui posizioni che sono state illustrate attraverso le parole di Giglioli, Ferroni e Giunta (si potrebbe pensare anche a *Meno letteratura per favore* di La Porta o al Berardinelli di *Non incoraggiate il romanzo*) possono essere fatte risalire a diverse cause. Una legata allo stato dell'industria editoriale italiana, un'altra relativa alla maniera in cui i critici intendono l'esercizio della loro attività oggi, che si lega a ciò che essi percepiscono come parte della sfera delle attività culturali.

1.3.1 Concentrazione editoriale

Per quanto riguarda la prima motivazione, gioca sicuramente un ruolo di rilievo, nel biasimo di cui è oggetto la narrativa degli anni zero, la consapevolezza, da parte dei critici, del funzionamento dell'industria editoriale in Italia. L'Italia è un paese in cui si legge poco (secondo dati ISTAT nel 2012 solo la metà degli italiani ha letto almeno un libro l'anno e tra questi soltanto il 14,5% legge più di 12 libri all'anno)⁷⁴ e in cui si è

⁷² Ferroni G., Ivi, 91 %

⁷³ Giunta C., *L'assedio del presente: sulla rivoluzione culturale in corso*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 91, p. 80

⁷⁴ *La produzione e la lettura dei libri in Italia, 2011-2012* <http://www.istat.it/it/archivio/90222>, [consultato il 25 febbraio 2015]

iniziato a leggere in tempi relativamente recenti: le riforme dell'istruzione, dall'istituzione della scuola media unica del 1962, hanno portato, negli anni, ad una lenta ma costante crescita del numero dei laureati e, unite al miglioramento generale delle condizioni di vita nel periodo successivo al *boom* economico, hanno contribuito nei decenni seguenti ad un aumento del numero dei lettori. Di pari passo con questo aumento (comunque più lento e tardivo di quello della maggior parte dei paesi europei) si è assistito ad una diversificazione e ad una segmentazione dei lettori. Se negli anni trenta chi comprava e leggeva libri apparteneva ad un gruppo ristretto socialmente omogeneo (ragione che spiega, ad esempio, il successo di alcune prime edizioni di poesia), con il passare del tempo questo gruppo si è ampliato a soggetti che per la prima volta avevano si affacciavano al mondo della cultura alta. Questo ha portato ad una generale ridefinizione dei confini tra cultura alta e cultura bassa che ha spinto i produttori ad investire su una nuova tipologia di prodotto culturale per un mercato di consumatori di massa. È il campo del *middlebrow*: prodotti che scimmiettano o ripropongono in maniera formulare e impoverita gli stilemi della cultura alta pensati per un pubblico di semi-colti che, in questo modo, ha l'impressione di avere accesso ad un campo in precedenza precluso. Tale mutamento si può rintracciare, ad esempio, nel passaggio dai tascabili della Biblioteca Universale Rizzoli agli Oscar Mondadori. Esempio di «democrazia editoriale»⁷⁵ mosso da un intento educativo che andava nella direzione di garantire un offerta culturale alta ad un pubblico ampio, la BUR proponeva i classici della letteratura ad un prezzo estremamente contenuto. Dal 1949 al 1968 furono pubblicati 822 titoli (con una tiratura media dalle 10.000 alle 15.000 copie e punte di 150.000 copie per *I promessi sposi*). Nel 1965 gli Oscar Mondadori iniziarono a proporsi come alternativa, privilegiando proposte di letteratura inglese e americana e romanzi italiani contemporanei alla costruzione di un canone di classici. Inizia qui un lungo processo di sopravanzamento delle nuove uscite sui titoli di catalogo che tocca il suo apice ai giorni nostri e che ha, tra le conseguenze, quella di accorciare sensibilmente la vita del libro (di norma un esordio non rimane in libreria per più di quindici giorni ed è subito sostituito dalla una nuova uscita) oltre che quella di rendere di fatto impossibile, per un libro che non sia adeguatamente supportato, trovare spazio magari grazie al passaparola dei lettori o all'accoglienza positiva della critica. Iniziano inoltre, intorno alla fine degli anni settanta, le prime acquisizioni di case editrici da parte di

⁷⁵ Pedullà G., *Mass media, consumi e lettori nel secondo Novecento* in Luzzatto S., Pedullà G., (a cura di) *Atlante della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2012, p.998

editori più grandi: «Il processo comporta via via fino agli anni '80 graduali ma profonde trasformazioni, nel quadro di cambiamenti oggettivi della società e del mercato, e viene sostituendo alla forte personalizzazione del progetto e del catalogo una sorta di dio ascoso, le cui decisioni strategiche vengono da forze politiche ed economiche spesso non rintracciabili negli organigrammi e secondo disegni che spesso trascendono il destino del libro».⁷⁶ Figure fondative dell'editoria italiana come Angelo Rizzoli e Arnoldo Mondadori scompaiono all'inizio degli anni settanta, la IFI-FIAT di Agnelli acquista tre case editrici: Bompiani, Etas Kompass e Sonzogno. Sansoni diventa parte di Rizzoli e Guanda e Vallardi di Garzanti. Einaudi, casa editrice tradizionalmente orientata a sinistra, deve fare i conti nel 1983 con una gravissima crisi e per scongiurarne il fallimento viene acquisita prima da Electa e poi dal gruppo Mondadori: pur mantenendo marchio e strutture non riesce a portare avanti la linea editoriale con la stessa forza del passato, anche se mantiene una posizione di prestigio e, con la creazione di Stile Libero nel 1996, diventa punto di riferimento per tanti autori della nuova narrativa italiana. Se alla fine degli anni settanta servivano 72 editori per coprire il 50 % del mercato, nel 1989 siamo già a 7, mentre nel 2011 i cinque gruppi principali raggiungono da soli il 63,1 % delle quote e gli equilibri futuri inclinano pericolosamente in direzione di un'ulteriore riduzione del numero degli attori in campo. Mondadori, Rizzoli-Corriere della Sera (RCS), Gruppo Editoriale Mauri-Spagnol (GeMS), Feltrinelli e Giunti si spartiscono il mercato, non solo come editori ma anche come distributori. Mondadori, Pde (Feltrinelli), Messaggerie (GeMS), Giunti costituiscono di fatto un oligopolio sia per quanto riguarda la distribuzione che per quanto riguarda la vendita, attraverso le librerie di catena (Feltrinelli, Mondadori, Giunti). In una situazione come quella descritta, ulteriormente complicata dalle innovazioni legate all'editoria digitale, appare chiaro gli spazi per coltivare una narrativa indipendente “di qualità” rischiano di essere ridotti al minimo. Un grande gruppo editoriale pur avendo potenzialmente maggiori strumenti e risorse per accompagnare l'itinerario di uno scrittore (dagli anticipi che può garantire, al livello degli editor che può mettere al lavoro su un testo, alla promozione e alla distribuzione) raramente affronta il rischio di un investimento che non garantisce un successo pressoché immediato. Privilegiata è allora la ricerca del best seller (o megaseller), meglio se si tratta dell'opera prima di un esordiente il cui exploit verrà raramente eguagliato da una seconda prova, o di un

⁷⁶ Ferretti G.C., *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, Torino, Einaudi, 2004, p.226

romanzo che può dare il via allo sfruttamento massiccio tema (la ripresa del filone gotico-vampiresco dovuta al successo di *Twilight* o quello erotico che ha fatto seguito al successo di *Cinquanta sfumature di grigio*). Ci si trova quindi in una situazione in cui: «il prevalere di logiche mercantili fa sì che oggi i grandi gruppi editoriali tendano a selezionare opere sempre più in base alla loro possibilità di ottenere un immediato successo di vendite. La positiva democratizzazione della cultura è diventata anche un pesante fattore di livellamento e conformismo, cortocircuito tra massimizzazione del profitto e populistiche apologie del gusto dell'uomo di strada».⁷⁷

Questo vale non solo a livello nazionale ma anche globale, anzi questi processi si sono arrivati in Europa con una decina d'anni di ritardo rispetto agli Stati Uniti. André Schiffrin in un testo tradotto in italiano con il titolo di *Editoria senza Editori* conferma il venir meno dell'aspetto culturale del mestiere editoriale che ha lasciato il posto ad una serie di scelte orientate alla ricerca del profitto: «In Europa and in America, publishing has a long tradition as an intellectually and politically engaged profession. Publishers have always prided themselves on their ability to balance the imperative of making money with that of issuing worthwhile books. In recent years, as the ownership of publishing has changed, that equation has been altered. It is now increasingly the case that the owner's only interest is in making money as much of it as possible»⁷⁸.

Vari appelli alla salvaguardia della bibliodiversità si sono susseguiti negli ultimi anni anche se la congiuntura economica che sta attraversando il settore li rendono di difficile attuazione. Secondo i dati presentati dall'Associazione Italiana Editori alla Buchmesse di Francoforte del 2013 i primi otto mesi del 2013 hanno visto un calo di fatturato del 14% rispetto al 2011 (rispetto al 2012 il calo è solo del 4,5 %) anche se si registra un lieve aumento del numero complessivo dei lettori e della vendita di ebook (legato in questo caso al diffondersi del nuovo supporto).⁷⁹ L'insieme di questi dati contribuisce motivare, almeno in parte, la scarsa fiducia della critica nei confronti degli autori italiani e le ragioni per cui, dagli anni novanta in poi, si è assistito ad un ciclico affermarsi di

⁷⁷ Pedullà G., 2012, p. 998

⁷⁸ Schiffrin A., *The Business of Books. How International Conglomerates Took Over Publishing and Changed the Way We Read*, London-New York, Verso, 2000, p.5

⁷⁹ Prudenzeno A., *Buchmesse, i dati (negativi) dell'editoria italiana: "In due anni il fatturato è diminuito del 14%"* Affari Italiani, 9 ottobre 2013, <http://www.affaritaliani.it/culturaspettacoli/buchmesse-i-dati-dell-editoria-italiana-in-due-anni-il-fatturato-diminuito-del-14.html>; Ufficio Studi AIE (a cura di) *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2013* <http://www.affaritaliani.it/static/upload/sint/sintesi-rapporto-2013.pdf>; Id, *Tutti i dati del Rapporto AIE sul mercato del libro in Italia nel 2013*, http://www.aie.it/SKVIS/News_PUB.aspx?IDUNI=k2crvfccad0hzw1i2st2o13021&MDId=6368&Skeda=MODIF102-1752-2013.10.8 [consultato il 25 febbraio 2015]

mode editoriali sfruttate fino al loro esaurimento: prima la narrativa dei giovani esordienti, quindi il Pulp dei *Cannibali* (termine coniato da Paolo Repetti di Einaudi), il noir legato ai misteri d'Italia, i tanti romanzi sugli *anni di piombo* o quelli sulla *generazione precaria*. Ciascuna di queste tendenze nasceva da spinte autentiche e magari originali che, nello scontro/incontro con il sistema editoriale, ha subito un'inevitabile trasformazione sino a dare vita ad un repertorio sempre più standardizzato e replicabile, giustamente stigmatizzato dalla critica la quale, però, non è esente dal canto suo da limiti e da una certa miopia.

1.3.2 Crisi e cultura

Un'altra questione che gioca un ruolo centrale nel complessivo discredito di cui gode la narrativa italiana è legato ad un uso abbastanza disinvolto che la critica fa della categoria di crisi: crisi della cultura, crisi del ruolo del critico all'interno della società, crisi che viene legata a situazione contingenti, alla contemporaneità più stretta. C'è stato chi, al contrario, ha fatto notare come la nozione di crisi sia talmente ricorrente da poter essere considerata come un vero e proprio *topos*. Pierpaolo Antonello, riprendendo Carla Benedetti, ha infatti sottolineato come «la condizione di “crisi” in campo letterario sia stata “formulata e ripetuta negli anni” da autorevoli critici quali “Luigi Baldacci, Cesare Garboli e Giovanni Raboni, oggi scomparsi; Franco Cordelli, Giulio Ferroni, Alfonso Berardinelli, Romano Luperini, Pier Vincenzo Mengaldo e molti altri”». ⁸⁰ E questo non accade solo in letteratura, ma vale anche per il cinema: «La parola più ricorrente in tutti i tentativi di osservare il cinema italiano dalla fine degli anni '60 a oggi è crisi» ⁸¹ sostiene infatti Giampiero Brunetta.

La preoccupazione espressa da Giglioli in un saggio del 2009 - in cui riprende la concezione di Paul De Man secondo cui critica e crisi vanno intese come «parto gemellare» - non sembra risiedere però tanto nella crisi del ruolo del critico - che non può più essere il mediatore mediazione tra il gusto delle élites e il gusto della massa com'era stato in passato - o nel mutamento del ruolo del critico da legislatore a interprete, per usare la formulazione di Bauman, quanto nella percezione che non stiano sorgendo altre agenzie critiche che sostituiscono quelle la cui autorità sembra essere

⁸⁰ Antonello P., *Di crisi in meglio. Realismo, impegno postmoderno e cinema politico nell'Italia degli anni zero: da Nanni Moretti a Paolo Sorrentino*, Italian Studies, Vol. 67, July, 2012, p. 170

⁸¹ Ibidem

ormai tramontata. Al contrario, secondo Giglioli, ai compiti che erano della critica: «presiedono oramai altre agenzie che dello spirito critico sono la negazione radicale».⁸² Non quindi la crisi di «di una disciplina o di un metodo, né di un'istituzione (...), ma dello spirito critico tout court. Quello spirito critico che si identifica storicamente con la modernità, l'illuminismo»⁸³ cui si sostituiscono le ragioni della merce e del mercato. Infine, un'altra delle manifestazioni di avversione nei confronti della narrativa contemporanea, può essere rintracciata in un atteggiamento di sospetto nei confronti degli scrittori cui sembra essere quasi impossibile attribuire un'identità autoriale legittima, perché troppo compromessi col mercato, troppo lontani sia dall'idea di sperimentalismo che di ritorno alla tradizione, troppo debitori a modelli che vengono d'oltreoceano, dai media o dalla cultura pop per occupare legittimamente il posto dei grandi intellettuali del passato.

Quest'ultimo punto si lega con una questione molto ampia relativa all'accezione e al significato di *cultura* in Italia. Esiste in Italia ancora oggi un atteggiamento naturale e radicato - nel senso non problematizzato e dato per scontato in alcune delle istituzioni che si fanno garanti della cultura stessa - che fa coincidere, automaticamente, la cultura con la cultura alta e tende a considerare manifestazioni artistiche esterne ad essa come "non culturali" e degradate. Ciò emerge in maniera molto chiara se si guarda, ad esempio, a testi che si propongono come introduzioni allo studio della cultura italiana pensati per l'estero. Nell'introduzione al *The Cambridge Companion to Modern Italian Culture* i curatori precisano che, nel loro lavoro, il termine *cultura* è inteso in un'accezione ampia che comprende cultura popolare e cultura di massa:

The concept is associated with 'experience', 'consciousness', 'ideological configuration', 'values and attitudes' [and with the symbolic forms through which these states are expressed.] It is also utilized to allude to 'ways of life', 'forms of organization' - the symbolic means and rituals to which different groups have recourse in order to establish their own identity, often through opposition to one another. This sense of culture, which potentially succeeds in embracing any type of intellectual, aesthetic or semiotic behaviour, is not extremely wide but also challenges the distinctions between 'high' and 'low', 'élite' and 'subordinate', 'mass' and 'popular' since highlights the shifting nature of the particular area of cultural activity covered by each of the terms.⁸⁴

⁸² Giglioli D., 2009, p. 16

⁸³ Ivi

⁸⁴ Baranski Zygmunt G., West R.J., (a cura di) *The Cambridge Companion to Modern Italian culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p.9

Al contrario testi che si propongono un compito analogo e pensati per il contesto italiano - notano sempre i curatori dell'introduzione - come *La cultura italiana del Novecento*⁸⁵ fanno automaticamente corrispondere il significato di cultura a quello di cultura alta. In questo testo infatti

Stajano uses *cultura* to refer specifically to 'high' culture, namely, to the intellectual and artistic achievement of a sophisticated élite (...) cultura is intrinsically valuable; it can help improve life; it can offer a safe haven during times of troubles. Stajano's faith in the benefits of 'high' culture is not unusual; is deeply embedded in Italian society, even among non intellectuals.⁸⁶

Giunta, Ferroni, in parte Giglioli, si collocano su questa linea. In particolare Giunta sostiene che l'atteggiamento di chi guarda con favore al superamento dei confini tra cultura popolare e cultura d'élite vada di pari passo con una sorta di amnesia dei processi di acquisizione di quegli strumenti di analisi che permettono di leggere anche i fenomeni legati alla cultura popolare e deplora, delle analisi del funzionamento della cultura di massa, l'assenza del livello del giudizio e il concentrarsi sul funzionamento del meccanismo: «L'indistinzione tra alto e basso, serio e faceto non è soltanto una conseguenza del dominio dei media che prosperano nell'indistinzione. A questo dominio la cultura ha opposto armi deboli o sbagliate perché negli ultimi anni ha privilegiato l'analisi delle situazioni culturali anziché la critica».⁸⁷ Il punto di frizione sta nel fatto che, molti degli autori degli anni zero, quando non si pongono esplicitamente all'interno del dominio dell'intrattenimento popolare si muovono sul confine tra alto e basso e le loro scritture sono, a tutti gli effetti, risultato di una serie di interazioni tra diversi campi. Numerosi romanzi degli anni zero, tra cui quelli di cui si dirà in seguito, sono pertanto, in un certo senso oggetti generati dall'indistinzione tra alto/basso/serio/faceto e in alcuni casi rivendicano un'origine meticciasca o convergente come tratto costitutivo. La ragione per cui parte della critica legge in maniera così negativa la letteratura degli anni zero va rintracciata proprio nella volontà - più o meno esplicita - di mantenere solida una distinzione tra cultura alta e cultura di massa, fondata su di un asse valoriale che da Adorno risale fino a Kant e che prevede per il bello, per l'arte legittima, l'esistenza di un dominio separato e superiore rispetto alla vita quotidiana, slegato dal mercato e da un'utilità pratica e nel voler mantenere questa

⁸⁵ Stajano C., *La cultura italiana del Novecento*, Bari, Laterza, 1996

⁸⁶ Baranski Zygmunt G., West R.J., 2001, pp. 8-9

⁸⁷ Giunta C., 2008, p. 119

postura critica di fronte ad oggetti che invece esorbitano, forzano, scavalcano questi confini e non rientrano nei parametri della cultura intesa nella sua accezione più stretta. Non si tratta ovviamente di farsi miopi sostenitori di una mercificazione a tutto tondo, dell'indifferenziato, di sposare acriticamente posizioni come quelle rivendicate dal Baricco dei *Barbari* ma di tenere presente che l'arroccamento e la chiusura sono di ostacolo alla comprensione di un gran numero di fenomeni della contemporaneità letteraria e che liquidarli soltanto come pertinenti alla sfera del commerciale o del non culturale rischia di portare a situazioni di stallo o a letture apocalittiche. Una posizione come quella espressa da Giuliana Benvenuti nel testo sul romanzo neostorico italiano appare più equilibrata e condivisibile del lamento sulla condizione postuma della letteratura. Benvenuti infatti nota «se la letteratura costituisce una parte del sistema culturale, e se di esso si tratta di comprendere ragioni, meccanismi e scopi discorsivi, i testi letterari che ottengono più ascolto nello stesso sistema culturale rappresentano un oggetto analitico che non si può facilmente accantonare».⁸⁸ D'altra parte lo stesso Giglioli, nel saggio già citato saggio sulla crisi della critica, propone provocatoriamente per il critico di rivendicare il ruolo di *casseur*. Né legislatore né tantomeno interprete, il compito del critico dev'essere aprire i testi, «farli esplodere, mandarli in pezzi», per restituirli all'uso comune «all'uso pubblico, a un universale concreto che non può esistere senza soggetti». «La critica che ci manca la critica che dobbiamo meritarcì» dice Giglioli «è il contrario della proprietà, e non solo dell'autorità. Ai timori di Erasmo (non rompiamo con l'istituzione) e alla privatizzazione di Lutero (a ciascuno il suo predestinato pezzetto di scrittura da interpretare in solitudine) risponde sempre con il motto che fu di Thomas Münzer prima ancora che di Marx: *omnia sunt communia*».⁸⁹ Thomas Münzer teologo protestante tedesco, radicale a capo della rivolta dei contadini tedeschi, sconfitto nella battaglia di Frankenhausen del 15 maggio 1525 e ucciso pochi giorni dopo.

Thomas Münzer, uno dei protagonisti di *Q*, romanzo d'esordio dei Wu Ming. Questa convergenza - volontaria o meno - dimostra la possibilità di un dialogo produttivo, tra romanzi che non sono «oggetto di particolare predilezione» e la critica che intende non abdicare alla possibilità di costruire percorsi di senso nella produzione contemporanea, pur con la consapevolezza del contesto in cui si trova ad operare.

⁸⁸ Benvenuti G., *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012, p.28

⁸⁹ Giglioli D., 2009, pp.24-25

CAPITOLO SECONDO: LA MEMORIA BREVE DELLA NARRATIVA DEGLI ANNI ZERO

Quando si parla di letteratura degli anni zero spesso lo sguardo rimane concentrato sulla contemporaneità più stretta, su dibattiti contingenti che, anche per i luoghi in cui sono sviluppati, hanno come orizzonte di riferimento le cronache letterarie. Nel corso di questo capitolo vengono presi in esame processi di più lungo periodo, con l'intento di costruire un quadro di riferimento più ampio che risalga almeno agli anni ottanta. È così possibile infatti mettere in prospettiva dinamiche, correnti, assetti editoriali della produzione più recente visti come fasi di un percorso di sviluppo e non considerare il sorgere dei dibattiti, come quelli sul *memorandum* dei Wu Ming e quello sul *Ritorno al reale*, alla stregua di polemiche improvvisate, ma collocarli nell'ambito di un più ampio ragionamento sulle traiettorie della letteratura contemporanea. Alcuni problemi, come quello della qualità letteraria, non sono infatti discussi soltanto a proposito degli autori degli anni zero, ma emergono già venti o trent'anni fa, a volte discussi dagli stessi critici che intervengono anche oggi. Si può notare, a volte con una certa sorpresa, come alcune considerazioni a proposito dei romanzi di Wu Ming, di Saviano, Scurati riecheggino critiche indirizzate ai protagonisti delle stagioni letterarie precedenti, anche illustri come Eco e Calvino. Pertanto questo capitolo intende mettere in prospettiva la letteratura dei primi anni del nuovo millennio per liberarla da quell'aurea di estrema epigonalità o di fase ultima di un percorso di decadenza che tanto spesso sembra contraddistinguere. Questo discorso non vale soltanto in riferimento agli autori, ma può essere ampliato anche all'organizzazione dell'editoria italiana, a questioni relative alla distribuzione e all'integrazione della letteratura nel sistema dei media contemporanei.

2.1 1980: Una nuova stagione

Nel 1980 escono *Il nome della rosa* e di *Altri libertini*, opere che sono state interpretate come emblematiche di un cambio di passo nella produzione italiana. Il riconoscimento trasversale ottenuto dall'esordio letterario di Eco sia sul piano nazionale che internazionale ha, tra le sue conseguenze, l'assunzione de *Il nome della rosa* a paradigma della letteratura postmoderna (citazionismo, *double coding*, rivalutazione della trama in aperto e consapevole superamento delle sperimentazioni

neoavanguardiste) e comporta una ripresa di interesse nei confronti della forma romanzo che funge da traino per l'editoria italiana che, nel corso dei primi anni ottanta, attraversa una fase particolarmente critica.¹ L'esordio di Tondelli permette invece l'irruzione dell'universo giovanile nel campo letterario, territorio che sarà variamente esplorato negli anni a venire. I due romanzi possono essere considerati come l'ingresso del postmodernismo nella letteratura italiana (pur tenendo conto che si tratta di una generalizzazione a posteriori legata al bisogno di storicizzare i cambiamenti in atto):

Si può dire, dunque, che questo 1980 sia l'anno di ingresso della nostra letteratura in una nuova stagione, soprattutto se si tiene a mente che nel 1979 era stato pubblicato *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino. Benché le esperienze artistiche che segnano queste tre esperienze romanzesche [Calvino, Eco, Tondelli] siano anche notevolmente diverse tra loro, vi si può rintracciare qualcosa di comune nel progetto di riuso o abbandono della tradizione. Un simile riuso/abbandono segna - con una certa approssimazione, è chiaro- il punto di svolta e insieme l'ingresso nel postmodernismo della letteratura italiana; che poi, negli novanta, andrà configurandosi come ritorno all'"ordine" o alle forme codificate dei generi di consumo.²

Non è facile precisare che cosa si intenda per "ingresso del postmodernismo nella letteratura italiana" dal momento che discutere di postmoderno equivale ad affrontare uno dei paradigmi interpretativi della contemporaneità³ da almeno trent'anni a questa parte. Tuttavia un passaggio in cui Remo Ceserani discute la posizione teorica di Frederic Jameson sul postmoderno, in particolare dell'influenza di questa condizione storica in letteratura (il postmoderno non va considerato, secondo lo studioso americano, uno stile o un'estetica) descrive efficacemente le dinamiche in atto nella letteratura italiana dei primi anni ottanta:

Le tradizioni stilistiche si appiattiscono, perdono anch'esse di profondità, diventano tutte uguali, tutte a loro volta consumabili, imitabili con grande disinvoltura, visitabili come un immenso museo mortuario degli stili, pasticciabili come gli ingredienti della cucina postmoderna o nouvelle *cuisine*: «una tendenza a

¹ Il romanzo italiano deteneva nel 1980 una quota di mercato pari al 18%, scesa nel 1983 al 12,7%. (si veda Pistelli M., *La giovane narrativa italiana: scritture di fine millennio*, Roma, Donzelli, 2013, p. 6 nota 1. La ripresa inizia intorno alla metà del decennio e tra il 1985 e il 1990 si registra un considerevole aumento sia del numero di titoli pubblicati (+72%) e di lettori (+50%) oltre che alla nascita di molte riviste letterarie (p.10)

² Benvenuti G., *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012, p.32

³ Sul dibattito sul postmoderno in Italia si può vedere Jansen M., *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Firenze, Franco Cesati, 2002; Ganeri M., *Postmodernismo*, Milano, Bibliografica, 1998; Ceserani R., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, Luperini R., *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005

giocare con le forme, a tentare la produzione aleatoria di nuove forme o a cannibalizzare allegramente le vecchie»⁴

Mutamento che, come ha notato Monica Jansen nella sua ricostruzione del dibattito sul postmoderno italiano, non risparmia statuti e metodi della critica letteraria. La crisi del metaracconto dello storicismo come dispositivo legittimante, connessa alla riflessione postmoderna sulla fine della storia ha, secondo Jansen, un'influenza diretta sulla «conoscenza e valutazione del prodotto letterario, di modo che ogni discorso normativo sembra costretto a ridimensionarsi o a discorso descrittivo-formalistico o a “racconto” retorico letterario». ⁵ Il paradigma moderno che prevedeva una storia unitaria e lineare che avanzava per spinte e contropunte, ma sempre basata sul valore rivoluzionario del nuovo, è entrato in crisi e letteratura e critica letteraria non possono che risentirne: «Se il modello storico in crisi per Vattimo è lo storicismo hegel-marxista, la postmodernità è da definire come la messa in questione esplicita di questo modo di legittimazione». ⁶ Questo ci riporta quindi alla difficoltà da parte dei critici di valutare la produzione contemporanea, di cui si è detto nel capitolo precedente, e contribuisce a spostare l'attenzione dal valore degli autori stessi ai metodi applicati per leggerne i testi. Non si tratta così più soltanto di una difficoltà che deriva dalla scarsa qualità letteraria degli autori (dovuta magari all'influenza nefasta dei mezzi di comunicazione di massa che andrebbero a condizionare la percezione e la possibilità del racconto, secondo quanto sostiene, ad esempio Scurati), quanto di un problema che affonda le sue radici nella messa in crisi dell'idea di un paradigma storiografico lineare la cui validità viene questionata all'inizio degli anni ottanta dai teorici del pensiero debole, con conseguenze che si riverberano fino alla contemporaneità.

2.2 Dopo il parricidio

L'interpretazione della romanzo degli anni ottanta in termini di mutamento del rapporto con la tradizione viene presentata in uno studio di Alberto Casadei. Secondo lo studioso il cambiamento intervenuto negli anni ottanta, di cui i romanzi di Eco e Tondelli sono emblema, va interpretato, coerentemente a quanto sostengono Jameson e Ceserani, in termini di mutamento del rapporto con la cultura umanistica che aveva

⁴ Ceserani R., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 89

⁵ Jansen M., *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Firenze, Franco Cesati, 2002, p. 171

⁶ Ivi, p. 167

rappresentato, fino a quel momento, un polo di imprescindibile confronto, anche problematico e sofferto, un insieme di temi, modelli, linguaggi e immaginari in cui lo scrittore, che era ancora un intellettuale umanista, si muoveva con sicurezza. Nel corso degli anni ottanta invece la tradizione e la cultura umanistica non funzionano più come modello vivo ma si avviano a diventare repertorio. Gli autori degli anni ottanta, in particolare gli autori giovani - lo si dirà meglio poi - si nutrono di riferimenti spesso alieni dalla tradizione alta e colta, guardano all'universo dei consumi e della cultura di massa, ricorrono a linguaggi gergali, un idioletto facilmente comprensibile per chi condivide i medesimi riferimenti culturali e sostanzialmente oscuro per chi si trovi all'esterno di certe coordinate anagrafiche. Ovviamente non si tratta di un processo univoco, quanto di una dominante del periodo, di un mutamento che ha le sue radici in corrispondenza dei cambiamenti intervenuti nella società affluente dagli anni sessanta in avanti:

La tradizione umanistica che, pur con profonde modifiche e con numerose crisi, aveva per secoli considerato fondamentale il conoscere i classici in funzione dell'agire, diventa un patrimonio improduttivo o inattivo non perché venga di colpo abbandonata, come è stato più volte semplicisticamente affermato, ma perché gli autori non interagiscono con essa per interpretarla con gli strumenti del presente allo scopo di comprenderla nei suoi presupposti (secondo una prospettiva latamente filologica) oppure di farla fruttare, rinnovandola (secondo una prospettiva attualizzante (...)). Prevale invece un nuovo atteggiamento, che ha molto a che fare con la scelta da catalogo, cosicché dalla tradizione ci si può limitare ad estrarre elementi piacevoli e riadattabili che lasciano intuire la loro profondità storica ma in forma per così dire neutra puramente esornativa; oppure del patrimonio della tradizione si fa un lungo in potenza infinito elenco che però porta ed equiparare classici e opere minori testi davvero imprescindibili e altri solo di moda, insomma, l'altro e il basso di poco tempo prima.⁷

Le conseguenze di questo tipo di approccio sono, secondo Casadei, da rintracciare in un relativismo che elimina la possibilità di fondare «nuovi valori dominanti»⁸ e in un depotenziamento del «ruolo stesso di mediazione culturale che per secoli era stato mantenuto dalla classe intellettuale nel suo insieme, e dai letterati in particolare».⁹ Diverso è, ad esempio, l'atteggiamento assunto da Arbasino, che al fondo «rispetta le distinzioni tra valori e non valori artistici e persino etici»,¹⁰ e quello di Tondelli che osserva «culture che si sviluppano ormai lontano dalla letteratura, e anzi afferma la

⁷ Casadei A., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, p.46

⁸ Ivi, p.47

⁹ Ibidem

¹⁰ Ibidem

prevalenza del *vissuto* (o presunto tale) rispetto allo *studiato-interpretato*».¹¹ Non si tratta di una caratteristica limitata agli esordienti degli ottanta, Casadei individua in Alessandro Baricco uno dei massimi interpreti di questo tipo di sensibilità, in grado di muoversi con la leggerezza necessaria alla superficie del mondo nuovo:

Il suo ruolo è quello di oppositore non trasgressivo (...) lettore di classici ma non di loro interprete (la sua modalità di fruizione è ancora parcellizzata, da catalogo), di scrittore-citatore, che fa un uso della propria enciclopedia culturale continuo, non ironico, un autore portato a ritornare sempre su pochi temi (...) di grande impatto e declinati come mappe per decifrare un presente che (...) viene regolarmente esorcizzato.¹²

Il tema del mutamento del rapporto con la tradizione era stato discusso in tempo quasi reale: al 1992 risalgono gli atti di un convegno dedicato ai *Percorsi della nuova narrativa italiana* pubblicati dalla casa editrice anconetana Transeuropa -vera e propria *factory* della narrativa italiana degli anni novanta, sismografo sensibilissimo in grado di creare, intercettare e riflettere sulle tendenze in atto-¹³ che dimostrano come per i partecipanti fosse già chiaro che

È la letteratura stessa ad aver perduto il suo ruolo centrale nel quadro di riferimento degli scrittori degli anni ottanta, meglio disposti a riconoscere i propri stati d'animo nelle canzoni o nei film, ad affidare alle chiavi di interpretazione offerte da queste espressioni creative la via di accesso alla conoscenza e alla comprensione della realtà [...] Nel nuovo immaginario degli scrittori degli anni ottanta, musica, cinema e arti visive coabitano da soggetti protagonisti e possibilità di linguaggi originali, influenzano la scrittura in un sistema di vicendevole scambio, di commistione continua che darà vita a esperienze e percorsi narrativi originali¹⁴

Rocco Carbone in uno degli interventi nota: «si è, a mano a mano, sempre più insistentemente cancellata quella mappa del Novecento con la quale tutti noi abbiamo imparato a distinguere i valori letterari che ci appartengono, a orientarci tra autori e opere, a localizzare quelle posizioni che hanno fatto da cardine nel nostro secolo (...)».¹⁵

¹¹ Ibidem

¹² Ivi, p. 48

¹³ Si vedano Picone G., Panzeri F., Raffaelli M., e Ferracuti A., (a cura di), *Paesaggi Italiani*, Ancona, Transeuropa, 1994; Panzeri F., Picone G., *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Una conversazione-autobiografia*, Ancona, Transeuropa, 1994; Gaspodini C., (a cura di) *Il mondo secondo Frusciante Jack*, Ancona, Transeuropa, 1999

¹⁴ Picone G., *Ipotesi critiche per la lettura di un'onda* in Picone G., Panzeri F., Raffaelli M., e Ferracuti A., (a cura di), 1994, p.42

¹⁵ Picone G., *Ipotesi critiche per la lettura di un'onda*, p.22

Tale considerazione è ripresa e ampliata da Angelo Ferracuti che aggiunge «ci sarebbe bisogno allora di una nuova cartografia letteraria e culturale, quantomeno di una buona bussola per riorientare gli indirizzi (...). Ci sarebbe bisogno di nuovi capitani, di nuovi maestri, ma i maestri non ci sono più, se ne sono andati e hanno lasciato al loro posto un fantasma. Un fantasma cui Carbone dà il nome di *tradizione*».¹⁶ Se si mettono queste considerazioni in relazione al contributo dei Wu Ming del 2008 *Noi dobbiamo essere i genitori* si può notare che il recupero di un'etica della parola romanzesca e del suo significato civile dopo «l'opera di parricidio compiuta dai fondatori del postmoderno»¹⁷ - secondo la già citata formulazione di David Foster Wallace del 1993 - si presenta come una sorta di risposta a distanza ai dubbi e agli interrogativi degli scrittori “giovani” di circa un quindicennio prima e, più in generale, appare possibile sostenere che buona parte della produzione degli anni zero possa essere letta in termini di sforzo di costruzione e di ripristino di qualcosa di nuovo dopo un lungo periodo di crisi, quasi una risposta tardiva a quanto Goffredo Fofi denunciava, con accenti apocalitticamente iperbolici, nel 1984: «perché possa rinascere una narrativa italiana di qualche dignità, perché i nuovi autori possano crescere ed affermarsi, perché abbiano qualcosa da dire e sappiano come dirlo, passeranno molti anni».¹⁸ In realtà si può notare che una ripresa di fiducia e di interesse nei confronti della narrazione non è un dato che riguarda soltanto gli anni zero, per quanto molte descrizioni schematiche del periodo insistano su questo punto, ma riflessioni sul tema possono essere rintracciate lungo tutto il corso dei decenni precedenti. Ad esempio la prefazione del primo numero della rivista *Panta* pubblicata nel 1990 e dedicata ai nuovi narratori recita:

Panta è realizzata da un gruppo di autori la cui appartenenza ad una stessa generazione si esprime nella ritrovata fiducia nel narrare; (...) Panta viene ad esprimere una convinzione forte e precisa: e cioè che oggi la letteratura possa raccontare il mondo facendo riferimento solo a se stessa e alle proprie motivazioni (...) Il voler lavorare insieme ad autori stranieri, il volerli confrontare, il voler accostare le rispettive narrazioni significa credere che l'appartenenza alla stessa generazione non è esclusivamente un fattore anagrafico ma comporta l'aver letto gli stessi libri, visto gli stessi films, ascoltato la stessa musica negli Stati Uniti, come in Germania o in Italia o in Jugoslavia. E che la consapevolezza di quello che

¹⁶ Ibidem

¹⁷ Wallace, D. F., *An Interview with Larry McCaffery, The Review of Contemporary Fiction*, 1993 Summer; 13 (2), p. 150 in Wu Ming 1, *Noi dobbiamo essere i genitori*, in Wu Ming, *New Italian Epic: Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p.120

¹⁸ Fofi G., *Pasqua di maggio: un diario pessimista* Marietti, Genova, 1988, p.134

divide (...) non nasconde la ragione principale che ci unisce: la riaffermazione del valore della letteratura¹⁹

In questo caso l'accento è posto sulla convinzione che la letteratura possa raccontare il mondo e sulla dimensione internazionale della formazione degli scrittori giovani. Di specifico i narratori degli anni zero avranno l'insistere sul portato etico delle loro scelte e il ricorso ad allegorie storiche per riflettere sul presente, oltre ad un rapporto estremamente più complesso e articolato con il mercato e con la sfera pubblica della loro attività. Anche Filippo La Porta, critico che ha proposto a metà anni novanta un'analisi delle forze in campo a partire dalle recensioni da lui curate nel corso degli anni precedenti, ritiene che dagli anni ottanta gli scrittori che vengono chiamati giovani²⁰ facciano i conti con «il senso di venire *dopo*, dopo la fine anticipata del Novecento, dopo la fine del mondo (ovvero di un preciso mondo culturale, storico) dopo la fine della modernità ecc. Insomma la consapevolezza (ilare o tragica, gioiosa o luttuosa) che si è spezzato un legame con i modelli della tradizione del passato».²¹

Una discontinuità culturale intesa come svuotamento delle tradizioni del Novecento che non corrisponde ad alcuna cesura storica e che, secondo La Porta, coincide con il postmoderno. Il discorso sull'assenza di cesure storiche periodizzanti, unito alla percezione di un'avvenuta mutazione, viene ampiamente ripreso negli anni zero sia in ambito di scritture letterarie che di critica. Nicola Lagioia, scrittore che dai primi anni duemila in avanti si è impegnato nell'edificare un solido profilo di intellettuale *impegnato* (è stato editor di Minimum Fax, autore per Einaudi, giornalista culturale per Radio Tre e per numerosi quotidiani oltre che selezionatore per la Mostra del Cinema di Venezia), ha più volte sottolineato l'assenza di un momento fondativo, sul piano evenemenziale, cui ricondurre l'identità generazionale dei nati all'inizio degli anni settanta. Lagioia infatti ritiene che la prima generazione dei figli dei *baby boomers*, cui lui stesso appartiene, abbia sperimentato, nelle fasi della formazione, le conseguenze di un evento traumatico di cui non è possibile individuare le ragioni perché non dipende da un singolo evento, ma da una serie di fattori impossibili da isolare che hanno dato avvio ad un processo di mutamento diffuso:

¹⁹ AA. VV. *Panta: i nuovi narratori*, Milano, Bompiani, 1990 in Pistelli, 2013, p.34

²⁰ Daniele Del Giudice dichiara polemicamente nel 1984 «Io non mi sento "giovane scrittore" come non mi sento "giovane guidatore", "giovane acquirente di tabacco" "giovane consumatore"» La Porta F., *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo. Nuova edizione ampliata*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p.13

²¹ Ivi, p.14

Iniziai a realizzare che da qualche parte nel passato doveva essersi verificata una catastrofe di dimensioni gigantesche: una collisione invisibile un crollo silenzioso un trauma senza evento, e il cratere che l'impatto aveva causato in molti di noi rappresentava il vero cuore del problema. Non esisteva un D-day un Hiroshima-Day un 8 settembre, un 25 aprile. Mancava un fatto dal quale fare discendere tutti gli altri, al quale richiamarsi con certezza per raccontare la nostra storia.²²

Anche secondo Giglioli la letteratura del “nuovo millennio” si trova a fare i conti con un'assenza che si lega alla difficoltà di rappresentare l'esperienza vissuta. Certo non è la prima volta, storicamente, che l'uomo si trova in una tale condizione ma, se nel parallelo benjaminiano i soldati che tornavano dal fronte non riuscivano a raccontare perché avevano visto troppo, oggi si racconta troppo perché si fa esperienza del “troppo poco”. Il ritorno della letteratura degli ultimi anni al genere, al romanzo storico, al noir e all'autofiction si spiega secondo Giglioli come sintomo dell'assenza di un trauma²³ (che, al contrario, se esistesse sarebbe indicibile e irraccontabile) cui queste scritture cercano di sopperire attraverso narrazioni iperboliche, scritture che mettendo in mostra i propri meccanismi di funzionamento chiedono di essere esperite come autentiche perché scopertamente finzionali. La Porta non si spinge tanto oltre, ma individua un «debilitante sentimento di epigonismo»²⁴ e un inebriante effetto di «grado zero»²⁵ come conseguenze del senso di venire *dopo*. Le esperienze sono ora - si riferisce al periodo che dall'inizio degli anni ottanta arriva fino a metà anni novanta - di nuovo raccontabili in forma di romanzo ma indifferenziate, svuotate di pienezza e di senso. Qual è la strada da percorrere allora? Secondo il critico «i nostri narratori offrono il meglio di sé *quando non si mostrano troppo diversi da quello che sono*»²⁶ e invita a prestare attenzione a quanti non si *travestono*, a quanti insistono nel non assumere la «tenace vocazione nazionale all'autoinganno».²⁷ Tensione verso un'autenticità onesta che si ritrova anche nelle parole di Casadei quando tenta di individuare una linea di continuità che va dagli anni ottanta al nuovo millennio, vale a dire lo «sforzo (...) di giustificare narratori autori e trame fittizi ma apparentemente veri che riescono ad esprimere l'attuale inestricabile

²² Lagioia N., *Riportando tutto a casa*, Torino, Einaudi, 2009, p.278

²³ In molti (Nori, Policastro, La Porta) hanno contestato l'assunto di partenza del ragionamento di Giglioli dell'assenza di trauma nell'esperienza contemporanea notando come “l'estremo biologico” (la morte) continui ad essere presente nell'esperienza pur iperprotetta e tutelata dell'occidente del XXI secolo (si veda anche il terzo capitolo)

²⁴ La Porta F., 1999, p.14

²⁵ Ibidem

²⁶ Ivi, p.18

²⁷ Ibidem

connessione di *fiction* e *non fiction* senza rimanere invischiati nella stessa logica culturale e senza diventare falsi perché incapaci di interpretare quella logica guardandola secondo una prospettiva ampia»²⁸ che si declina, a seconda dei decenni o dei periodi, secondo accenti specifici che vanno da uno sguardo attento alla condizione giovanile, alla rielaborazione degli stilemi del *noir*, al lavoro sul romanzo storico (di cui ci si occuperà diffusamente nella seconda sezione di questo lavoro).

2.3 In principio fu Tondelli

Se *Il nome della rosa* e le successive opere di Eco permettono una riflessione sui temi della verità storica e verità romanzesca, sull'uso dell'ironia e della citazione, sulla ricezione da parte dei lettori, l'esordio tondelliano si lega all'apertura della letteratura italiana al racconto dell'universo e delle esperienze giovanili, rivendicate come autonome e significative rispetto a quelle del mondo degli adulti. Probabilmente è per questa ragione e per la sua attività di operatore e promotore culturale che la figura di Tondelli è stata considerata quella di un classico in un tempo relativamente breve. Se infatti la categoria dei giovani tarda a precisarsi nella società italiana e si consolida soltanto nel dopoguerra grazie al miglioramento delle condizioni economiche, bisognerà attendere addirittura gli anni ottanta per assistere all'affacciarsi dei "giovani" in letteratura. In precedenza infatti l'appartenenza generazionale non era considerata rilevante per uno scrittore, anche alla sua prima prova. Inoltre, fino alla fine degli anni settanta, i giovani non avevano sviluppato la tendenza a restituire in forma di romanzo la propria esperienza di formazione, soprattutto quanti si riconoscevano nelle aree del movimento studentesco, dal momento che il romanzo veniva considerato come una forma d'intrattenimento borghese e il tempo dedicato alla scrittura come sottratto alla militanza rivoluzionaria.²⁹ Anche Calvino, fin dal 1976, aveva notato che il movimento del Sessantotto era stato caratterizzato da un netto rifiuto della letteratura, intesa come sistema reazionario e borghese, ma dava a questo rifiuto una lettura positiva, in termini di vaccino contro un'accezione troppo ristretta dell'impegno:

²⁸ Casadei A., 2007, p.20

²⁹ «Per una decina d'anni non potevi neanche prendere in mano un romanzo, buono o cattivo che fosse, riuscivi a leggere soltanto saggi più o meno involuti, anzi la maggior parte dei quali involuti. Sarà per questo che tanti non riescono a ripensare a questi dieci anni trascorsi se non in termini di saggistica?» Borrelli S., *Diario di un militante intorno ad un suicidio*, Milano, Feltrinelli, 1979, p.47 in Tani S. *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990, p.36

Non era la letteratura della negazione che veniva proposta ma la negazione della letteratura. La letteratura era accusata soprattutto d'essere una perdita di tempo contrapposta alla sola cosa importante: l'azione. Che il culto dell'azione fosse innanzi tutto un vecchio mito letterario fu compreso - o sta per essere compreso - molto lentamente. Vorrei dire che questo atteggiamento non era del tutto sbagliato: significa rifiuto di una mediocre letteratura cosiddetta sociale, rifiuto di una immagine sbagliata dello scrittore impegnato; ci si avvicinava in qualche modo a una giusta valutazione della funzione sociale della letteratura, più che attraverso qualsiasi fasullo culto letterario tradizionale.³⁰

Col finire degli anni settanta e l'affievolirsi dell'incidenza della lotta politica e dell'ideologia sulla vita quotidiana, la possibilità di una narrazione auto o pseudo autobiografica, legata alla specifica appartenenza generazionale, inizia a farsi strada e ad apparire, anche agli editori, un settore su cui vale la pena concentrare una certa attenzione, con investimenti sempre più mirati nel corso degli anni successivi.

Altri libertini viene pubblicato nel 1980 da Feltrinelli, all'interno della collana *I Narratori*. La collocazione in questa collana, e non nella più sperimentale *Franchi Narratori*,³¹ sancisce il valore di romanzo e non di testimonianza o di studio antropologico che l'editore riconosceva all'esordio tondelliano ed è segno di un rinato interesse verso la letteratura, a scapito della saggistica o delle forme ibride. Il romanzo ha, da subito, un grande successo - in questo probabilmente aiutato da una denuncia per oscenità cui fece seguito il ritiro temporaneo del volume -³² sancendo così l'avvenuto l'ingresso del racconto generazionale nel canone della letteratura italiana contemporanea e preparando il terreno per quanti seguiranno. I sei racconti di *Altri*

³⁰ Calvino I., *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura (Right and wrong political uses of Literature)*, Amherst College, MI, USA), 25 Febbraio 1976) in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p. 288

³¹ La collana *Franchi Narratori* di Feltrinelli venne fondata nel 1970. I curatori, Nanni Balestrini e Aldo Tagliaferri si proponevano di raccogliere «Quei testi, “irregolari” rispetto ai parametri sia della letteratura pura sia del semplice documentarismo, in cui si raccontano esperienze direttamente vissute dagli autori stessi, e che rappresentano “spaccati” di problematiche profondamente vincolate alla realtà storico-sociale della situazione culturale di oggi; testi quindi esemplari, che spesso costituiscono, in senso lato, delle testimonianze di una antropologia “in fieri”, di una realtà troppo viva, attuale, complessa, per essere ingabbiata in già scontati moduli editoriali». Dal manifesto che accompagna l'esordio della collana in Vadrucchi F., *Quando la penna esplode di vita. La collana Franchi Narratori - Feltrinelli 1970-1983*, Roma, Oblique Studio, Dicembre 2010, p. 9, http://www.oblique.it/images/formazione/dispense/franchinarratori_dic10.pdf [consultato il 25 febbraio 2015]. Nella collana trovano spazio testi di denuncia, testimonianze e diari dal *Padre Padrone* di Gavino Ledda (1975), al reportage dal Vietnam di Tiziano Terzani (1973), al memoir anonimo *Alice: i giorni della droga* (1972)

³² «Il libraio del paese mi disse che non si poteva venderlo: era sotto sequestro. Poi me lo mise in una bustina e, con furtività da pusher, me lo allungò sotto banco. Io caddi in pieno trip da Carboneria e mi cacciai libro e busta sotto la maglietta» Ligabue L., *Un libro così rock*, in Casini B., (a cura di), in *Pier Vittorio Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta*, Firenze, Tosca, 1994, (Milano, Baldini & Castoldi, 1998), pp.88-90

libertini sono popolati da giovani e marginali, quasi i sopravvissuti della generazione rivoluzionaria, narrati da una voce dolente ed empatica, a tratti violenta e ricca di coloriture gergali. La tonalità emotiva e la scomparsa dell'orizzonte politico sono i tratti che maggiormente fanno parlare di una discontinuità rispetto al passato, pur non essendo caratteristiche completamente inedite. Preparano infatti in un certo senso *Altri libertini* alcuni testi usciti negli anni precedenti. È possibile riconoscere in *Cani Sciolti*³³ - un romanzo-non romanzo epistolare che restituisce l'esperienza di due universitari sessantottini nel momento in cui entrano nel mondo della scuola e unisce l'aspetto della militanza al racconto di una travagliata esperienza esistenziale - un precedente di *Altri libertini*, soprattutto per la consapevolezza con cui l'autore Renzo Paris dichiara di voler superare il discredito di cui erano fatti oggetto gli scrittori nelle aree di movimento:

Dal sessantotto fino dalla metà degli anni settanta chi scriveva lo faceva a suo rischio e pericolo. Scommetteva insomma molto più di quanto oggi accada ad un giovane autore. I media inseguivano altri giovani, gli ideologi dell'estremismo politico, corteggiava saggisti e opinionisti, giovanologi di piombo.³⁴

Tre anni più tardi, nel 1976, viene pubblicato *Porci con le ali. Diario sesso-politico di due adolescenti* a firma di Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera (pubblicato per Savelli, casa editrice emblema delle posizioni della Nuova Sinistra). I due autori, di alcuni anni più grandi degli adolescenti protagonisti, coniugano il racconto dell'esperienza politica con la scoperta della sessualità. *Porci con le ali* è, essenzialmente, il racconto la storia di un amore che intreccia la sfera del personale con quella del politico, intercettando in questo alcune delle tendenze del coevo movimento del '77. Il romanzo diventa un best-seller (rimane in testa alle classifiche di vendita per circa tre mesi e verrà ristampato nel 1985 da Rizzoli in un'edizione decisamente normalizzata, con un'introduzione di Francesco Alberoni a sostituire il "Dialogo a posteriori" di Giame Pintor e Luisa Usai) e contribuisce a dimostrare l'esistenza di un ampio settore di lettori interessato alle tematiche giovanili. Non si registrano tuttavia, negli anni successivi, *exploit* simili almeno fino ad *Altri libertini*. L'antecedente più immediato dell'esordio tondelliano viene solitamente riconosciuto nel *Boccalone* di Enrico Palandri (pubblicato alcuni mesi prima, nel 1979) nella cui dedica restano ancora le tracce di quel disprezzo e sospetto nei confronti della letteratura che aveva percorso il

³³ Uscito nel 1973 per un editore di Rimini, ripubblicato prima da Savelli prima e da Transeuropa poi.

³⁴ Picone G., *Ipotesi critiche per la lettura di un'onda*, 1994, p.28

decennio. «A quelli che capiranno che questo non è un romanzo e che io non sono uno scrittore, che di stronzi è già pieno il mondo» scrive Palandri, che ritratterà in seguito la dichiarazione imputandola ad una manifestazione di intemperanza giovanile. Tondelli, pochi mesi più tardi, non ha più bisogno di strategie di ironico distacco per giustificare la scelta d'essere uno scrittore: nel decennio che si apre - gli ottanta del *riflusso* - quella dello scrittore torna ad essere un'aspirazione perfettamente accettabile e non più una deroga all'immaginario borghese. È Tondelli stesso a registrare come questo mutamento sia già interno a *Boccalone*: «Palandri sembra affermare, con divertito stupore, il riavvicinamento alla letteratura. Sigla con essa un patto biografico e, nello stesso tempo, attraverso la consapevolezza della scrittura, le preoccupazioni del linguaggio da usare, il taglio dell'azione, le contrapposizioni degli episodi, lo trasforma in operazione estetica». ³⁵ *Boccalone* condivide con *Altri libertini* lo spazio e il tempo in cui si muovono i protagonisti (la Bologna degli anni settanta, più centrata sul '77 in Palandri, allargata a comprendere anche almeno tutta l'Emilia padana, il paese natale ed un pezzetto considerevole d'Europa, in Tondelli) ed uno sguardo sul mondo che deve molto all'opera di Gianni Celati. Celati è nel 1980 un autore già noto, ha già pubblicato diversi romanzi (*Comiche* 1971, *Le avventure di Guizzardi* 1973, il saggio *Finzioni occidentali* 1975, *La banda dei sospiri* 1976, *Lunario del paradiso*, 1978) e la sua figura è un modello di riferimento anche per il concreto ruolo di magistero, atipico ed errante, rivestito dallo scrittore durante gli anni di insegnamento presso l'Università di Bologna, in particolare nel biennio 1976-77 e di cui sono testimonianza i materiali raccolti in *Alice Disambientata*. ³⁶

Palandri cita esplicitamente Celati in *Boccalone*, “Gianni, il mio amico scrittore” che gli consiglia di riscrivere il romanzo. Un tratto che avvicina i due esordienti a Celati potrebbe essere individuato in quel «carattere erratico desumibile dalla costante

³⁵ Tondelli P.V. *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, Milano, Bompiani, 2005 (1990), p.214

³⁶ «Le mie lezioni erano abbastanza frequentate. Molti le seguivano per passatempo, come andare a un numero di varietà (...). Nel marzo '77 l'università era occupata, le lezioni sospese; a me dispiaceva interrompere il mio corso. Per poterlo continuare durante l'occupazione ho dovuto trattare con le autorità, firmare una carta in cui mi assumevo la responsabilità di eventuali devastazioni. Avevo raccolto una serie di libri sui costumi, la morale, le riforme, la vita familiare, la letteratura e le abitudini sessuali dell'epoca vittoriana. Li distribuivo ai volonterosi perché ne ricavassero schede da far circolare tra gli altri studenti. Le schede hanno circolato e a un certo punto quasi tutti avevano voglia di scrivere, ognuno divagando per i fatti suoi. Quel sistema di scrittura sulle cose lette o sui discorsi fatti in classe dava la confortante illusione di sapere di cosa si stava parlando; e il perno di tutto era il richiamo della figura di Alice». Celati G., *Sull'epoca di questo libro in Alice Disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2007, p.8

tensione verso altri luoghi»,³⁷ *flaunerie* postmoderna che Palandri esprime nel senso di appartenenza al popolo «alto dei camminatori: notturni, silenziosi, attraversiamo la città e non temiamo le distanze»,³⁸ mentre Tondelli traccia una geografia padana che si stende dalla Romagna all'Europa, durante le sue esplorazioni della «Notte raminga e fuggitiva lanciata veloce lungo le strade d'Emilia». ³⁹ Il parallelismo Palandri - Tondelli è riconosciuto fin dalle prime recensioni di *Altri libertini* in cui viene evidenziata la comune appartenenza generazionale e l'estraneità rispetto alla tradizione letteraria

Questi giovani che scrivono, pur avendo un'attenzione a volte straordinaria per il linguaggio non si considerano scrittori nel senso di una vocazione o di un destino. Non si iscrivono in una tradizione riconosciuta, con una posizione da conquistare o, peggio, una carriera da percorrere. Essi si sentono o si vogliono estranei rispetto alla più comune realtà italiana, quella che occupa gli schermi televisivi e le pagine dei quotidiani⁴⁰

Altre recensioni danno diverso peso ai due esordi, di *Boccalone* viene salutato il valore letterario, mentre *Altri libertini* è accolto con un certo sospetto, quasi fosse un'operazione di marketing. Gianfranco Bettin, nel 1980, sulla rivista *Ombre Rosse* nota come

un paragone col *Boccalone* di Enrico Palandri sia quasi d'obbligo e diremo subito che *Altri libertini*, ancorché bene architettato, ci rende diffidenti, ci piace di meno (...) In *Boccalone* una storia "personale" e uno sfondo politico e sociale complesso si trasformavano con intelligenza e leggerezza poetica in esperienza letteraria. Qui si ha invece l'impressione di assistere a un freddo esercizio narrativo dove situazioni e personaggi, più o meno sempre uguali, vengono mescolati e alternati - appunto - con abilità e dove i drammi - alcuni drammi - di una generazione diventano materia per sapienti operazioni letterarie⁴¹

Scettica è anche la posizione di chi, a dieci anni dall'uscita del libro, costruisce un itinerario attraverso la letteratura italiana degli anni settanta e ottanta rintracciando delle linee di continuità che riallacciano questa produzione al "romanzo medio" dei Cassola e dei Chiara degli anni cinquanta. Tondelli e Palandri sono secondo, Stefano Tani, parte di un gruppo di "narratori generazionali". Tondelli sta con Busi, Benni, Cavazzoni nel

³⁷ Iacoli G., *Atlante delle derive. Geografie da un' Emilia postmoderna. Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Diabasis, 2002, p.18

³⁸ Palandri E., *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, Milano, Bompiani, 2011 (1979), Amazon Kindle Edition, 2011, 47 %

³⁹ Tondelli P., *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1998 (1980), p.67

⁴⁰ Facchinelli E., L'Espresso, 10 febbraio 1980 in Panzeri F., Picone G., *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Una conversazione-autobiografia*, Ancona, Transeuropa, 1994 p.91

⁴¹ Ibidem

gruppo degli *accumulatori* che si muovono a cavallo tra realismo violento e visione comico - grottesca; Palandri invece viene inserito nel novero dei *narratori generazionali impegnati* insieme a Pino Corrias, Claudio Piersanti e Giorgio Van Straten. Sia Tondelli che Palandri sono considerati degli scrittori acerbi le cui forme faticano a svincolarsi dal racconto dell'esperienza generazionale.

Boccalone non ha una forza letteraria che lo renda capace di sopravvivere alla nostalgia generazionale; è uno di quei libri il cui valore è indissolubilmente legato al suo essere totalmente calato nel suo tempo, così che esso vale quel poco che vale appunto perché è contingente ed estroverso, come certe cose minori che più dei cosiddetti classici riflettono il clima culturale di un'epoca proprio perché sbilanciate, enfatiche incoerentemente mediocri eppure rappresentative nella loro mediocrità.⁴²

Invece le prime prove di Tondelli, che invitano al viaggio e all'avventura come atto creativo, si spegnerebbero invece nei «termini molto giovanili e concreti di un'affabulazione a base di logorrea esistenziale o di esperienze sessuali (la cui novità trasgressiva ormai non è più tale) che banalizza e ripete inevitabilmente il discorso di Tondelli».⁴³ Nonostante numerose prese di posizioni critiche di questo tenore⁴⁴ è un fatto che Tondelli sia stato, nel corso del tempo, sempre più assunto come un classico della contemporaneità. Lo provano l'esistenza di due volumi Bompiani che ne raccolgono la produzione (il primo dedicato a *Romanzi, teatro, racconti* e il secondo a *Cronache, Saggi, Conversazioni*), tesi di laurea dedicate allo scrittore, un'ampia bibliografia, un centro di documentazione piuttosto attivo che ha sede nella sua città natale. Lo dimostra anche il fatto che, come nota Alberto Sebastiani, durante tutti gli anni novanta almeno venivano considerati figliocci di Tondelli gli scrittori giovani, autori di

storie cosiddette "trasgressive", più o meno aggressive, attente ad aspetti anche sordidi della quotidianità, agli ambienti più bohemiens, tra sesso, droga, e a volte violenza. Storie per le quali sono nate molte definizioni, più che altro giornalistiche, o figlie del marketing più che della critica, alcune delle quali di successo, come, appunto per gli anni novanta, "cannibali", o "pulp".⁴⁵

⁴² Tani S., *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990, p.233

⁴³ Ivi, p.201

⁴⁴ Si vedano gli articoli di Aspesi N., D'Alema M., Spinella M., citati in Panzeri e Picone, 1994

⁴⁵ Sebastiani A., *Modelli reali o presunti: la presenza di Calvino nella letteratura contemporanea*, Griselda on line, <http://www.griseldaonline.it/temi/verita-e-immaginazione/calvino-letteratura-contemporanea-sebastiani.html> [consultato il 25 febbraio 2015]

2.3.1 Dallo scrittore giovane agli scrittori giovani: *Under 25* e antologie

La ragione di questo spostamento si deve probabilmente al fatto che Tondelli, nel corso degli anni, è passato dall'essere l'emblema dello scrittore giovane⁴⁶ al ruolo di promotore delle scritture giovanili, attraverso il progetto *Under 25*. Secondo Elisabetta Mondello la ragione per cui Tondelli viene considerato da subito un classico va individuata nel fatto che uno dei tratti che caratterizza la sua scrittura, soprattutto quella degli esordi, è data dalla «trasposizione in sede narrativa del sistema consumi/identità al cui interno un ruolo significativo è attribuito alla fruizione dei media».⁴⁷ I lettori (giovani) trovano nei suoi romanzi, in particolare nei primi, un mondo in cui si muovono con competenza e familiarità fatto di letture, fumetti, film e soprattutto di ascolti musicali che assumono una centralità in precedenza inedita e appaiono specifici dell'esperienza giovanile, intesa come radicalmente differente e, a tratti, oppositiva rispetto al mondo adulto. L'ascolto di un determinato disco, la lettura di un certo libro assumono un valore caratterizzante ed identitario che permette di riconoscersi reciprocamente come appartenenti allo stesso mondo di valori, desideri, ambizioni e problemi. Il rapporto con la provincia, il desiderio d'andare via, la fascinazione per il mondo dei *beat* americani, un tormento esistenziale che investe i figli della società del *boom economico* - quasi una coda dell'adolescenza e che sfocia per molti nella tossicodipendenza - trova espressione nell'esordio di Tondelli in una maniera inedita e sarà uno dei tratti che tanti dei giovanissimi delle antologie *Under 25* recepiranno. È l'universo di riferimenti di una generazione, quella di quanti scendevano ancora in piazza nel '77 ma sperimentavano già l'affievolirsi delle aspirazioni rivoluzionarie e del coinvolgimento ideologico, per cui l'impegno politico iniziava a contare meno delle mode, una generazione di consumatori onnivori e non più antagonisti e in opposizione al sistema.⁴⁸ Tondelli, descrivendo il fenomeno del "nuovo fumetto italiano", dimostra di conoscerli a fondo

⁴⁶ «Pier Vittorio Tondelli fits the image of a young 1980s writer almost perfectly. Born in 1955, his first book appeared in 1980. He is interested in youth culture, contemporary music, jazz and American novels of the 1960s. He has a penchant and a very good ear for the language of teenagers and a flair for "speaking in writing" which is one of the features of contemporary narrative texts», Zancani D., *Pier Vittorio Tondelli The calm after the storm*, in Barański Z., Pertile L., *The New Italian Novel*, Toronto, Univeristy Toronto Press, 1997 p.220

⁴⁷ Mondello E., *In principio fu Tondelli: letteratura, merci e televisione nella narrativa degli anni Novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p.24

⁴⁸ «Questo scivolamento dal '77 al postmoderno era fulmineo, istintivo, ma anche azzerrante rispetto all'eredità del recente passato. In un quadro istantaneamente pacificato Tondelli fu percepito come uno scrittore progressista, un prodotto della società civile estraneo al sistema mentale della cultura marxista»

Una generazione fondata culturalmente davanti al teleschermo, cresciuta con in testa il sound delle più belle ballate della storia del rock, diventata giovane maneggiando i paperback e altri gradevoli frutti dell'industria culturale.

Una generazione che, nell'impossibilità di offrire a se stessa una ben precisa identità culturale (seguendo percorsi, ponendosi obiettivi, rivalutando origini) ha preferito non darsene alcuna, o meglio, mischiare i generi, le fonti culturali, i padri putativi, fino ad arrivare alla compresenza degli opposti. Una generazione, ora lo si vede bene, in cui i linguaggi si confondono e si sovrappongono, le citazioni si sprecano, gli atteggiamenti e le mode di miscelano in un cocktail gradevole e levigato che forse è il succo di questa tanto chiacchierata postmodernità⁴⁹

Quando nel 1985 da *linus*, rivista centrale per la cultura giovanile italiana dell'epoca, soprattutto dopo che Oreste Del Buono ne aveva assunto la direzione nel 1972, chiedono a Tondelli di esprimersi sui *giovannotti e sulle giovinotte* degli anni ottanta, generazione che sembrava vacua e superficiale, lo scrittore, per quanto esperto di consumi e di stili giovanili, ha già 30 anni e, sentendo ormai la distanza che lo separa dall'oggetto su cui viene chiamato a pronunciarsi e ricordando il fastidio provato quando aveva letto inchieste e reportage generici e poco accurati sulla condizione giovanile, propone che siano ventenni stessi a prendere la parola e raccontarsi. Nel suo invito si richiama sia agli "scrittori selvaggi" (che avevano trovato posto nella collana *Franchi Narratori* di Feltrinelli) che alle esperienze di narrazione autobiografica sopravvissute nel corso degli anni sessanta e settanta nelle lettere ai giornali di movimento come *Lotta Continua*, *Re Nudo*, *linus* (non è infatti un caso che Tondelli chiuda l'articolo con un riferimento all'esperienza giovanile degli anni settanta, «suicidatisi per gran parte in fenomeni di illegalità e tossicomania»):⁵⁰

Perché invece non raccontate quello che fate, che sentite: i vostri tormenti, i vostri rapporti a scuola, con le ragazze, con la famiglia. E perché di queste cose, poi - visto che ne avete così voglia- non provate a formulare un giudizio? (...) C'è bisogno di sapere queste cose. Siete gli unici a poterlo fare (...) Siete voi che dovete prendere la parola (...) Siete voi che dovete raccontare⁵¹

Perolino U., *Fine dei movimenti e nuove identità generazionali nella narrativa italiana degli anni ottanta: Tondelli e Palandri*, Cahiers d'études italiennes, 14/2012, p. 156, <http://cei.revues.org/447?lang=en> [consultato il 25 febbraio 2015]

⁴⁹ Tondelli P., 2005 (1990), p.205

⁵⁰ Ivi, p.323

⁵¹ Ibidem

L'appello è accolto con un entusiasmo che lascia stupito Tondelli stesso: sono più di 400 gli *under 25* che mandano le loro storie, la maggior parte delle quali arriva dalla provincia. Il primo volume delle antologie, *Giovani blues*, viene pubblicato nel maggio 1986 dalla casa editrice *Il lavoro editoriale* di Ancona (che poi diverrà Transeuropa), nel dicembre 1987 esce *Belli e perversi*, mentre il terzo volume, *Papergang*, arriva tre anni dopo, nel 1991. Nel 1996 a cinque anni dalla scomparsa dello scrittore Giulio Mozzi e Silvia Ballestra, che avevano partecipato a *Papergang*, presentano *Coda* antologia intesa come continuazione dell'esperienza e un omaggio all'attività di Tondelli. I due volumi di *Coda II*, a cura di Andrea De Marchi, si richiamano esplicitamente al precedente tondelliano e mantengono viva l'idea del laboratorio di scrittura per gli aspiranti autori sotto i 25 anni.⁵² La tendenza a raccogliere il lavoro degli esordienti in forma di antologia si mantiene salda nel corso degli anni novanta. Nel 1991 per Mondadori esce *Italiana. Antologia dei giovani narratori*: a cinquant'anni di distanza da *Americana* segnerebbe, secondo alcuni,⁵³ la raggiunta maturità della letteratura italiana contemporanea. Il '92 è l'anno dei *Narratori delle riserve* a cura di Gianni Celati (per Feltrinelli) ed in generale è possibile contare circa una decina di antologie uscite per piccoli editori tra 1993 e 1995. Il 1996 segna una svolta dal momento che *Gioventù Cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo* raggiunge un volume di vendite inedito (alla prima edizione ne fanno seguito altre otto, compresa la riedizione in occasione del decennale) e pone gli scrittori al centro del dibattito mediatico (sono innumerevoli gli articoli preoccupati per la deriva *pulp* della gioventù italiana di metà anni novanta). La violenza e l'efferatezza delle storie che trovano spazio nell'antologia sono una novità e i critici si interrogano, talvolta con toni molto animati, sul senso di queste scelte, sull'originalità delle forme e sull'autenticità dell'intera operazione che appare a molti più come un riuscito tentativo di marketing editoriale che come una fotografia di tendenze *cannibali* realmente in atto. L'antologia, che nasce da un'intuizione di Daniele Brolli e degli editor Severino Cesari e Mauro Repetti, appena arrivati ad Einaudi, riesce a dare un'identità forte collana Stile Libero e a rilanciare il marchio Einaudi rendendolo appetibile anche per i lettori giovani. L'impatto dell'antologia è tale che alcuni critici arrivano a postulare l'esistenza di due linee nella narrativa degli anni novanta, una *buonista* con Giulio Mozzi come

⁵² Spadaro A., *Laboratorio "Under 25". Tondelli e i nuovi narratori italiani*, Reggio Emilia, Diabasis, 2000, p.153

⁵³ Baranski S.G., Pertile L. (a cura di), *The new Italian novel*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1993

rappresentante principale ed un'altra *cattivista* che vede in Nove e Ammaniti i capofila. Generalmente gli autori tendono a chiamarsi fuori da questi dibattiti, trovandosi, praticamente esordienti, a fare i conti con un'attenzione del tutto imprevista e con un paradosso legato al fatto che il successo dei loro racconti li porta al centro di quel sistema di merci che intendevano contestare, con il rischio di diventare essi stessi una merce deperibile nel giro di una breve stagione. Probabilmente questa è la ragione per cui molti di loro (come Ammanniti o Nove) tendono, nelle prove successive, ad allontanarsi dallo stile e dai temi che avevano caratterizzato gli esordi.

Dopo *Gioventù Cannibale*, Einaudi continua sulla linea delle antologie⁵⁴ senza riuscire a bissare il successo dei cannibali e anche gli editori medio-piccoli esplorano questo territorio (*Gli intemperanti*, Meridiano Zero 2003). Da ricordare anche il numero speciale della rivista *La bestia* dedicato ai *Narrative Invaders* nato in margine a *Ricerca*, rassegna volta all'esplorazione e alla discussione delle scritture giovanili promossa, a partire dal 1993, da alcuni membri della Neoavanguardia (occasione di cui Silvia Ballestra dà un divertito e ironico resoconto nel racconto *Gli orsi*, parte dell'omonima raccolta del 1994). Balestrini e Barilli dimostrano grande attenzione per gli scrittori dei primi anni novanta e accolgono con entusiasmo l'ondata dei giovani narratori (Ammaniti, Ballestra, Brizzi, Galiazzo, Mozzi, Caliceti, Campo, Culicchia, Nove, Piccolo, Santacroce, Scarpa) salutando la nascita di una nuova scrittura che

erompe tumultuosa e irriverente, liberando un magma fluttuante di impulsi e desideri, speranze e delusioni, passioni e paure. Non più schiavi del fascino dei mass-media e delle merci, delle tecnologie e delle subculture, i giovani scrittori si appropriano disinvoltamente dei loro linguaggi e li utilizzano come semplici materiali verbali per rappresentazioni grottesche, ironiche feroci. Forse grazie a loro, per la prima volta nella sua storia, la narrativa italiana si avvia a disporre di una lingua in grado di parlare immediatamente a un pubblico grande e molteplice, senza la pretesa di elevarlo al sublime né quella di limitarlo all'intrattenimento e all'evasione. Una lingua orale e multiforme, che contiene anche quella con cui il lettore pensa e in cui si esprime. Una lingua che ci fa toccare le vibrazioni dei mondi in cui siamo immersi, che ci invade con i ritmi delle vite che ci attraversano, che grida e sussurra i nostri orrori e le nostre felicità⁵⁵

⁵⁴ *Cuori elettrici: l'antologia essenziale del cyberpunk* (1996), *Saggezza stellare: nel segno di Lovecraft racconti soprannaturali per il nuovo millennio* (1997), *Il dio dell'ebbrezza: antologia dei moderni dionisiaci* (1998), *Disertori: Sud racconti dalla frontiera* (2000), *Ragazze che dovresti conoscere: the sex anthology* (2004).

⁵⁵ Balestrini N., Barilli R. *La bestia I. Narrative Invaders!* Milano, Costa&Nolan, 1997, p. 7

Sulla stessa linea il Renato Barilli di *È arrivata la terza ondata: dalla neo alla neo-avanguardia*, testo di qualche anno successivo, in cui il critico postula l'esistenza di una terza avanguardia di scrittori a cavallo degli anni novanta, dopo le avanguardie storiche e la neoavanguardia, pronti a raccoglierne l'eredità ad un trentennio di distanza. Anche Minimum Fax, casa editrice nata a metà anni novanta da un'idea di Marco Cassini e Daniele di Gennaro, che ha assunto un ruolo centrale per la letteratura di qualità italiana e internazionale, ha percorso la strada delle antologie. Due *Best Off* hanno raccolto (nel 2005 e nel 2006) il meglio dei contributi critici che arrivavano dalle riviste letterarie, mentre maggiormente legato alla narrativa è il progetto *La qualità dell'aria* (2004). I curatori, Christian Raimo e Nicola Lagioia, hanno invitato un buon numero di scrittori giovani, anche se non esordienti, ad esprimersi "sul nostro tempo", rimettendo in circolazione un termine che da decenni era stato espulso dal discorso letterario perché troppo legato ad una determinata fase storica: quello di impegno. «L'impegno: ecco un tabù sulla scrittura attuale che va sfatato. Il coinvolgimento in quello che ci accade. La responsabilità che abbiamo come cittadini, persone, semplici creature»,⁵⁶ scrivono i curatori anticipando in questo di qualche anno il dibattito rapporto tra etica e narrazione. Il progetto viene ripreso ed ampliato dalla raccolta *Anteprima nazionale*, del 2009, a cura di Giorgio Vasta che invita i narratori a cogliere «l'atmosfera morale, l'esperienza condivisa delle cose»⁵⁷ che permea l'Italia del nuovo millennio. Siamo ormai lontanissimi da Tondelli, tuttavia è indubbio che tutte queste esperienze, pur non essendo una filiazione diretta, debbano qualcosa all'originale. Tondelli, con *Under25*, aveva dato legittimità agli autori giovani secondo un'istanza che si potrebbe definire democratica e che si può rintracciare fin dal suo esordio. *Altri libertini* era, per Tondelli, un libretto sì *letterariamente aggressivo* ma anche democratico

credo si possa parlare di un'opera "democratica" nel senso proprio del messaggio culturale che voleva produrre. È come se, con questo libro, io dicessi a chi mi leggeva "Se lo posso fare io un libro come questo, lo potete fare anche voi. Se io riesco a mettere insieme queste storie, anche voi potete raccontare le vostre storie su queste cose. I lettori e io ci troviamo assolutamente alla pari".⁵⁸

⁵⁶ Raimo C., Lagioia N. (a cura di), *La qualità dell'aria: storie di questo tempo*, Roma, Minimum Fax, 2004, p. 7

⁵⁷ Vasta G., *L'Italia è tratta da una storia vera* in Vasta G., (a cura di) *Anteprima Nazionale: nove visioni del nostro futuro invisibile*, Roma, Minimum Fax, 2009, p. 6

⁵⁸ Panzeri F., Picone G., Tondelli. *Il mestiere di scrittore. Una conversazione-autobiografia*, pp. 50-51

La medesima istanza di democratizzazione della letteratura si ritrova nel lavoro con gli esordienti, che può essere letto come apertura a voci che difficilmente avrebbero altrimenti trovato posto nel del campo letterario. Un altro punto di rilievo è l'aver presentato i giovani come una collettività, aspetto che andrà progressivamente perdendosi nella ricerca sempre più insistita da parte delle case editrici del singolo autore di best seller, dell'ultima novità, in luogo di una scuderia di giovani talenti da coltivare. Inoltre la sua figura si colloca a metà tra quella del "garante" dei giovani autori, ruolo che ancora Calvino aveva ricoperto nei confronti di De Carlo, e quella dell'editor. A ben vedere l'aspetto pedagogico dell'attività di Tondelli, che l'aveva portato a chiedere all'editore che ogni manoscritto avesse risposta, ad impegnarsi personalmente nell'editing dei racconti selezionati e l'aveva coinvolto in una fitta attività di corrispondenza con i giovani autori, segna l'aspetto più originale e più ricco del progetto ed è pratica che ha continuato a scorrere carsicamente per riemergere in alcune circostanze come con il già citato *Ricerca* o, più recentemente, con *Si sente la voce*, un torneo letterario per esordienti, organizzato dall'agenzia letteraria romana Oblique. Il concorso prevede nel passaggio alla fase finale l'intervento di un editor sui racconti selezionati e ha portato - ovviamente - alla pubblicazione di un'antologia (per quanto ci sia nel concorso un aspetto competitivo che il progetto tondelliano non prevedeva), oltre che all'interessamento da parte delle case editrici nei confronti di alcuni autori. Ciò che differenzia le antologie più recenti dalle prime prove può essere rintracciato nel discorso sull'impegno, nell'attenzione alla costruzione di un discorso contemporaneità che si colora di istanze politiche esplicite non presenti in precedenza, l'aspirazione a «Declinare le ansie sociali in uno stile forte, riconoscibile».⁵⁹ Simili sono invece i riferimenti alla formazione culturale, «i gradevoli frutti dell'industria culturale» hanno nutrito tutte le generazioni di scrittori dagli anni sessanta in avanti, andando a popolare l'inconscio «di coyote lanciati all'inseguimento di struzzi spernacchianti, di chitarristi morti d'overdose, di archeologi ansiosi di mettere le mani sull'Arca dell'Alleanza e cavalieri Jedi sessuofobici».⁶⁰

Le antologie si dimostrano quindi come uno dei vettori attraverso cui si è prodotto un cambiamento, in particolare per quanto riguarda il trattamento riservato agli esordienti. Il sorpasso dell'antologia sulla rivista letteraria, come luogo adatto ad ospitare gli

⁵⁹ Raimo C., Lagioia N., 2004, p.7

⁶⁰ Lagioia N., *Occidente per principianti*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 76-77

esordi, si è collocato, nell'evoluzione dei destini editoriali, in un momento che Ferretti⁶¹ descrive come quello della transizione da un'organizzazione incentrata sul fondatore della casa editrice e sul progetto editoriale ad un'organizzazione maggiormente aziendalista e orientata alla novità e al profitto. Questo ha delle conseguenze sul tipo di interesse che viene rivolto agli esordienti e va nella direzione di rendere sempre più lo scrittore un personaggio pubblico. Negli anni zero il panorama cambia ulteriormente dal momento che non saranno più solo le antologie e le riviste a rappresentare il vettore privilegiato per l'aggregazione dei nuovi autori, ma i blog letterari entreranno a far parte dell'equazione (per quanto, negli anni più recenti, sembrano essere i blog di critica letteraria e culturale ad andare per la maggiore). *Nazione Indiana*, *'tina*, *Carmilla On Line* sono luoghi in cui transitano numerosi scrittori agli esordi e diventano una sorta di vetrina. Ad oggi la situazione di crisi in cui versa l'editoria italiana rende particolarmente arduo l'ingresso per i giovani autori per quanto, paradossalmente, le informazioni a disposizione siano molto maggiori rispetto all'inizio degli anni ottanta. Corsi di scrittura, concorsi, la sempre crescente galassia della *vanity press* che comprende anche il colosso Amazon che si avvia sulle strade della promozione dell'autopubblicazione⁶² ospitano le prove di un esercito di aspiranti scrittori. Esistono dei percorsi di apprendistato, il già citato *Ricerca* ha ricoperto questo ruolo nel corso degli anni novanta (gli organizzatori affermano che per un certo periodo quello era il luogo privilegiato in cui gli editori andavano alla ricerca degli esordienti). Al momento il Premio Calvino, giunto alla sua XXVII edizione, rappresenta il trampolino di lancio più importante per gli esordienti che aspirano ad un riconoscimento di qualità garantendo, non solo al vincitore, ma anche a buona parte dei segnalati, un contratto presso un editore medio grande. Prosegue ovviamente la politica della ricerca del romanzo in grado di diventare un bestseller, le ultime stagioni non hanno riservato grandi exploit ma basta guardare al 2010 di *Acciaio*, al 2008 de *La solitudine dei numeri primi*, e ovviamente a *Gomorra* per rendersi conto del ruolo che hanno giocato gli esordi nelle politiche editoriali degli anni zero.

⁶¹ Ferretti G., *Storia dell'editoria letteraria in Italia, 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004

⁶² Alessandro Gazoia ha dedicato *Come finisce il libro: contro la falsa democrazia dell'editoria digitale* all'analisi delle politiche falsamente democratiche e inclusive di Amazon (Minimum Fax, 2014)

2.4 Postmodern impegno tra profondità e superficie

Al termine di questo percorso inteso a preparare il campo per l'analisi di alcune tendenze della letteratura italiana degli anni zero, costruendo un quadro di riferimento riferito alle dinamiche in atto nel passato recente per evitare che tutto sia compresso sul presente, dal momento che uno degli scopi che si propone questo lavoro è individuare percorsi che, pur indagando il presente, permettano di sfuggirne *l'assedio* è opportuno soffermarsi su alcune proposte di lettura che hanno nell'analisi del tema dell'impegno il loro fulcro e fanno dell'enfasi sull'etica del narrare propria della letteratura del nuovo millennio uno dei centri della riflessione. Si è detto in precedenza che uno dei tratti che caratterizza l'esordio tondelliano è quello di aver dato una rappresentazione della società, in particolare dei giovani, caratterizzata dall'affievolirsi dell'impegno politico in una corrispondenza quasi perfetta con quella descrizione che fa degli anni ottanta il periodo del riflusso e del disimpegno, del prevalere dell'orizzonte individuale su quello collettivo. Sono in molti tuttavia - tra cui Tondelli stesso che, negli articoli raccolti in *Un weekend postmoderno*, dimostra quanto di vitale, innovativo e originale il decennio contenesse - ad aver messo in questione tale interpretazione sia per quanto riguarda il versante storico-politico⁶³ che per quello letterario. Jennifer Burns è andata alla ricerca delle traiettorie dell'impegno nella letteratura italiana del periodo tra 1980 e 2000 ed è giunta alla conclusione che l'assenza di riferimenti ideologici espliciti non necessariamente corrisponde al declinare di istanze etiche e che, per quanto paradossale possa apparire, postmoderno e impegno non si escludono a vicenda, come diversi studiosi italiani hanno ritenuto⁶⁴ ma, al contrario, forme dell'impegno si possono riscontrare anche nella letteratura del decennio considerato per eccellenza disimpegnato, frivolo e superficiale, così come in quello successivo. Se l'esperienza totale dell'impegno era stata quella del periodo successivo alla Seconda guerra mondiale in cui l'intellettuale *engagé* occupava un ruolo centrale nella società e gli era richiesto di contribuire all'emancipazione del popolo, alla formazione della coscienza collettiva, compito che poteva comportare una serie di contraddizioni e tensioni (la brusca rottura tra Vittorini e Togliatti in seguito alla polemica sulle pagine del *Il Politecnico* o l'uscita

⁶³ Ginsborg P., *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato 1980-1996*, Torino, Einaudi, 1998, p.184-185

⁶⁴ Si può vedere ad esempio Luperini per cui il postmoderno è essenzialmente «una tendenza all'accettazione apologetica del presente», Luperini R., *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990 p.5 o Berardinelli A., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007

di Calvino dal Partito Comunista dopo i fatti di Praga del '56), tra la fine degli anni settanta e i primi anni ottanta siamo ormai lontanissimi da quest'esperienza di totalità. Tuttavia, secondo Burns, gli scrittori non rinunciano ad articolare istanze etiche, nonostante lo scetticismo postmoderno: «certain contemporary writers take very seriously their responsibility to the society in which their readers live, and aim some ways to represent it, even where postmodern scepticism conditions their conviction».⁶⁵ Le forme dell'impegno nella letteratura italiana tra anni '80 e 2000 possono essere così descritte in forma di frammento, non come «replicas of the original model but souvenirs of it: metonymic representation of a total experience».⁶⁶ Un esempio di questo tipo di attitudine può essere riconosciuto, inaspettatamente forse, in Gianni Celati. A proposito degli obiettivi della rivista *Ali Babà*,⁶⁷ Celati aveva corretto Belpoliti, che sosteneva che il progetto della rivista riguardasse «un'idea di letteratura e un progetto di società», precisando «nel nostro caso lascerei da parte il progetto di società».⁶⁸ Ciononostante, nel precisare questo punto, Celati si interroga sull'idea di funzione della letteratura in una maniera che, se pure non si qualifica come un impegno politico esplicito, soprattutto nei termini in cui questo era stato tematizzato fino agli anni sessanta, assume, secondo Burns, significato in prospettiva futura: «Calvino diceva che alla letteratura “si può chiedere qualcosa di più oltre al solito tran tran dei libri di successo (...)”. Ma siccome quel “qualcosa di più” che si andava cercando fuori dal ghetto riguardava la sua funzione (la funzione della letteratura) allora si trattava di chiedersi a cosa servono i libri, i romanzi, le poesie».⁶⁹ Inoltre il fatto che, secondo Belpoliti, per Celati «il problema di possedere una visione sociale non si pone neppure, dal momento che anche la società è essa stessa effetto del linguaggio»⁷⁰ non preclude la possibilità dell'impegno, ma può essere interpretata come una reazione alla «deconstructive modification of the teleological, constructive attitude to the society exhibited by Calvino e Vittorini in the 1950s, and not a rejection of the society itself».⁷¹ Questo allargamento della nozione di impegno ha senso perché permette di inquadrare il

⁶⁵ Burns J., *Fragments of Impegno*, Leeds, Northern University Press, 2001, p.5

⁶⁶ *Ibidem* p.1

⁶⁷ Calvino dopo la morte di Vittorini e il termine dell'esperienza de *Il Menabò* aveva inteso realizzare una nuova rivista *Ali Baba* al cui progetto lavorarono Gianni Celati, Carlo Ginzburg, Guido Neri ed Ezio Melandri. La rivista non venne mai realizzata ma i materiali preparatori sono stati riuniti e pubblicati da Mario Barenghi e Marco Belpoliti nel numero 14 della rivista *Riga* (1998)

⁶⁸ Celati G., *Il progetto “Ali Babà” trent'anni dopo*, in Barenghi M., Belpoliti M., (a cura di) *Ali Babà. Il progetto di una rivista 1968-1972*, Riga 14, Milano, Marcos y Marcos, 1998, p.313

⁶⁹ Burns J., 2001, p.49

⁷⁰ Belpoliti M., *Calvino, Celati e Ali Babà* in *Ali Babà. Il progetto di una rivista 1968-1972*, p.40

⁷¹ Burns J., 2001, p.52

dibattito sul *Ritorno al reale* in una prospettiva che non lo fa apparire come un'emersione improvvisa di istanze del tutto assenti, ma come una delle possibili declinazioni di problemi e questioni che gli autori incontrano nel momento in cui riflettono sul ruolo che rivestono all'interno del contesto sociale, politico ed economico in cui operano. Senza dubbio, i primi anni del nuovo millennio registrano il ritorno ad un dibattito sul rapporto tra scrittura e realtà che raggiunge un'intensità inedita, tuttavia questo non significa che anche nel corso degli anni precedenti gli autori non intendessero intervenire sul mondo a loro contemporaneo o non problematizzassero il proprio ruolo nella società. Certo i rimproveri rivolti da Goffredo Fofi⁷² agli autori giovani degli anni ottanta, accusati di essere attenti solo al proprio ombelico, stanno a significare, oltre ad sguardo particolarmente rigido del critico, la percezione di una mancanza e probabilmente sono dovuti anche ad una mancanza di occasioni di confronto esplicito su questi temi, tuttavia tale assenza non va intesa in termini di un'opposizione manichea impegno contro disimpegno.

2.4.1 Scrivere sul fronte occidentale

Per capire come gli autori tendano ad assumere posizioni alquanto eterogenee e differenziate sul tema del raccontare la realtà in cui sono immersi si può guardare, ad esempio, agli atti di un convegno che coinvolse numerosi autori italiani, *Scrivere sul fronte occidentale*,⁷³ organizzato da Antonio Moresco e da Dario Voltolini all'indomani degli attentati alle Torri Gemelle e che quindi precede di alcuni anni l'emergere del dibattito su *Ritorno al reale*. La proposta nasceva dal bisogno riflettere su «cosa significa scrivere e operare in tempo di guerra»⁷⁴ e i contributi di autori e critici⁷⁵ sono difficilmente riconducibili ad un denominatore comune che vada al di là dell'esperienza di aver assistito al crollo delle Torri Gemelle. Pur partecipandovi Paolo Nori, provocatoriamente, nega il senso del convegno stesso e ribadisce la necessità per gli

⁷² «"Letteratura bonsai": così sul finire degli anni Ottanta ci aveva bollati Goffredo Fofi. Noi, gli allora cosiddetti "giovani scrittori italiani, eravamo accusati di occuparci esclusivamente del nostro Io straripante e di tenere la porta chiusa sul mondo e su ciò che vi accadeva», Arpaia B., *La storia siamo noi? L'impegno ritrovato della generazione bonsai*, in Polese R. (a cura di), *Il romanzo della politica. La politica nel romanzo*, Parma, Guanda, 2008, p. 69

⁷³ Moresco A., Voltolini D., *Scrivere sul fronte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2002

⁷⁴ Moresco A., *Scrivere sul fronte occidentale* <http://www.nazioneindiana.com/2003/03/01/scrivere-sul-fronte-occidentale/> [consultato il 25 febbraio 2015]

⁷⁵ Benedetti, Scarpa, Pallavicini, Drago, Raimo, Covacic, Montanari, Castaldi, Ferrari, Piotti, Senaldi, Mesa, Nori, Bajani, Genna, Mascitelli, Mander, Inglese, Mozzi, Feroldi, Villalta, Nobili, Janeczek

scrittori di occuparsi degli strumenti di cui padroneggiano, questo non per una volontà di rinchiudersi in un territorio protetto, ma per timore di non essere in grado di portare avanti un'attività per cui non sono preparati

Cioè secondo me nella semplicità a cui mi vien da ridurre la questione io credo che dopo l'undici settembre gli scrittori debbano cercare di scrivere dei bei libri come dovevano cercare di fare prima, dell'undici settembre. Cioè secondo me il convegno sull'undici settembre sarebbe stato meglio non farlo. Sarebbe stato più interessante trovarci a parlare della funzione della ripetizione nella lingua della prosa, o dell'angustia della gabbia sintattica dell'italiano standard, o delle difficoltà connesse alla stesura di un romanzo a tesi, perché almeno erano cose delle quali, forse, avremmo saputo parlare, invece dell'undici settembre secondo me non ne abbiamo parlato bene, ma non perché non siamo bravi, io ho proprio l'impressione che sia un fatto di strumenti, che non avevamo gli strumenti, ci mancavano i chiodi e senza chiodi noi per il momento mi sembra non siamo capaci, di far stare su il quadro.⁷⁶

Secondo Giulio Mozzi il compito della letteratura è parlare della verità, pur non conoscendola né possedendola:

rivendico il mio diritto di dire: “Non possiedo la verità”, “Non so chi o che cosa sia la verità”; e insieme, rivendico il mio diritto di “parlare della verità”; ne parlo come posso, con lo strumento e le risorse che mi sono più congeniali, che forse per caso ho trovati sulla mia strada: la letteratura.

La letteratura non ha altra utilità. Non serve a consolare, non serve a distrarre, non serve a riposare, non serve a estraniarsi, non serve a fantasticare, non serve a non pensare alla guerra; la letteratura serve a parlare di ciò che non sappiamo chi o che cosa sia, di ciò che non possederemo mai.⁷⁷

Mozzi inoltre traccia una linea di demarcazione tra la letteratura e la fiction, quest'ultima - che nasce quando il valore etico della verità è subordinato alle forme della narrativa industriale - va rigettata, mentre *impegno* corrisponde per lo scrittore a comporre opere che *non siano fiction*. Vi è in questo proposito, che sembrerebbe principalmente letterario, anche una tensione concreta; scrivere libri che *non siano fiction* significa non piegarsi alla richiesta di un certo tipo di editoria, rifiutarsi di semplificare le forme, prediligere alcuni temi su altri, promuovere certi autori. Questa consapevolezza, non solo della propria scrittura ma anche del proprio posizionamento e del proprio ruolo all'interno del mercato editoriale italiano, può essere letta come una forma di impegno nei confronti dei propri lettori e di responsabilità rispetto al ruolo che

⁷⁶ Nori P., *Il quadro in Scrivere sul fronte occidentale*, pp.144-145

⁷⁷ Mozzi G., *Parlare della verità* in Ivi, p.199

lo scrittore riveste. Dario Voltolini, uno degli animatori dell'iniziativa, è il più esplicito nel tracciare una correlazione tra i recenti avvenimenti e l'impatto sul modo di raccontare. Gli sembra infatti che l'attacco alle Torri Gemelle abbia segnato la fine di un certo modo di intendere il mondo e che sia indispensabile riflettere su come raccontare i nuovi assetti:

...il motivo per cui degli scrittori (...) si trovano a parlare della loro attività *in questo momento* è anche un modo per vedere che tipo di sensibilità, di antenne, di sensori abbiamo noi per il mondo in cui viviamo. (...)

...noi siamo sia immersi in una quotidianità che è diventata diversa da un momento all'altro, sia sganciati da una verità effettiva: noi non sappiamo innumerevoli cose che invece dovremmo sapere e quelle poche che sappiamo sono (forse) verificabili al massimo secondo grossolani criteri di mutua coerenza, ma mai di corrispondenza ai fatti. In questo psicodramma interno al dramma, sviluppato con mezzi segnici tra cui la parola, c'è una progressiva perdita di senso, di significato della parola stessa. Come scrittore, mi preoccupo. Si tratta degli strumenti del mio lavoro. Perché è come se facessi lo scultore e il mio martello e il mio scalpello diventassero di giorno in giorno più fragili, o gommosi.⁷⁸

Perdita di potere della parola, impossibilità di discernere tra vero e falso nella miriade di ricostruzione degli eventi: non si tratta di riflessioni particolarmente originali, ma appaiono tuttavia questioni abbastanza sentite, soprattutto se si considera che gli anni successivi registrano insieme un'impennata e un'evoluzione delle riflessioni degli scrittori sul rapporto tra letteratura e realtà, con una chiamata sempre più netta a raccontare il presente (più italiano che internazionale) per intervenire su di esso. Vi sono almeno due proposte interpretative che sostengono che, tra anni novanta e primi anni del nuovo millennio, ci sia stata un'evoluzione nella maniera in cui il tema dell'impegno viene declinato dagli scrittori (di cui il convegno di cui sopra potrebbe così venire a rappresentare una sorta di punto intermedio). Gianluigi Simonetti in un saggio del 2007 sui *Nuovi assetti della narrativa italiana*, pubblicato nel numero di *Allegoria* che ospita la proposta sul *Ritorno al reale*, sostiene che la narrativa del periodo 1996-2006 sia caratterizzata dalla velocità. Scrivono veloci, secondo Simonetti, un eterogeneo gruppo di autori più o meno giovani da Brizzi alla Parrella, Scarpa, Santacroce, Covacich, Lagioia ma anche Pontiggia, La Capria, Pintor, oltre ovviamente ai *giallisti* cui la velocità è richiesta per statuto del genere (Faletti, Carlotto, Lucarelli e anche Wu Ming, Genna), così come Saviano, Balestrini, Pascale, De Silva, il Baricco

⁷⁸ Voltolini D., *L'inizio dei lavori*, in Ivi, pp.10-11

dei *Barbari*. Ciò che differenzia gli autori dei novanta da quelli del decennio successivo sono le ragioni che motivano la velocità

All'inizio (...) la ricerca di velocità sembra nascere soprattutto dalla voglia di enfasi, di iperbole, di sensazioni estreme da infliggere al lettore. (...) È un momento difficile per l'espressione letteraria (...) minacciata dalla concorrenza di altre storie: quelle narrate in serie dai nuovi media e specialmente dalla televisione, dal cinema e da internet. Non solo molti scrittori, esordienti o affermati, ma la stessa grande editoria tenta in questa stagione di uscire dall'angolo, di contestare l'equazione (...) tra letteratura e lentezza, e di farlo attraverso il ricorso alla violenza.⁷⁹

Da qui nasce il successo della narrativa *cannibale* che si mette in concorrenza diretta con ciò che la televisione offre, grazie al ricorso sistematico alla violenza, ma soprattutto grazie alla sostituzione del «passato culturale con l'eterno presente dei media, proponendo opere che non derivano culturalmente da altra letteratura ma traggono altrove le loro tessere».⁸⁰ Tuttavia l'intensificazione della violenza non porta, nelle opere del primo Ammanniti, del Nove degli anni novanta, di Isabella Santacroce, ad un'intensificazione del dolore, non v'è alcuna maturazione etica, morale, soggettiva o collettiva negli itinerari che i personaggi sperimentano. I personaggi sono colti quasi esclusivamente nel fare e sono privi di una possibile *bildung*, aspetti che conducono ad un «narrare senza partecipazione».⁸¹ Negli ultimi anni invece il ricorso alla velocità, all'inserito e alla disarticolazione del testo non vanno nella direzione di «spiazzare il lettore con trovate figurali esuberanti e inattese»⁸² ma si mettono «al servizio del realismo, diventando componente essenziale di una resa fedele della febbrile esperienza contemporanea».⁸³ Confrontando l'antologia dei *Cannibali* con *La qualità dell'aria*, Simonetti nota che i secondi sono caratterizzati da una tensione etica «responsabile e antispettacolare, vicina nello spirito al cinema verità, piena di racconti che sembrano reportages»⁸⁴ che coniuga effetto di velocità e passione per «ciò che sembra vero».⁸⁵

⁷⁹ Simonetti G., *I nuovi assetti della narrativa italiana 1996-2006* in *Allegoria*, n. 57, Palermo, G. B. Palumbo Editore, 2008, p.97

⁸⁰ Ivi, p.98

⁸¹ La formula è di A. Colasanti, *Storia di una spia (il caso A.)*, in *Nuovi argomenti*, 9, 1996, p. 97 in Simonetti p.106

⁸² Ivi, p.115

⁸³ Ivi, p.116

⁸⁴ Ibidem

⁸⁵ Ibidem

Anche le curatrici di un altro studio, questa volta condotto sulle antologie del periodo 1996-2006⁸⁶ come veicolo di introduzione delle novità letterarie, concordano nel sostenere che, intorno al 2004, si possa individuare un mutamento. Questo sarebbe anticipato da *I disertori*, antologia Einaudi del 2000, che si proponeva di andare «contro e oltre le derive del postmodernismo»,⁸⁷ anche se, in questo caso, l'operazione potrebbe configurarsi come frutto di una dinamica interna alla casa editrice che, dopo aver sollecitato gli appetiti più estremi, punta su un repertorio stilistico e tematico meno provocatorio. La curatrice Giovanna De Angelis sottolinea infatti l'impegno etico e i toni moderati dei partecipanti della raccolta contro l'aggressività *cannibale* e oppone ad essi una sorta di linea meridionale «Forte di una vocazione alla differenza e alla non-resa, rifiuta le rituali denunce di quegli intellettuali del Sud caparbiamente legati all'immagine di un Meridione cupo e decadente, congelato in un folklore di viscere e malie». ⁸⁸ Nel 2003 si segnala l'antologia degli *Gli intemperanti* uscita per Meridiano Zero e anche in questo caso il riferimento polemico sono gli scrittori cannibali («Dopo l'era degli indifferenti e il decennio dei cannibali» recita la quarta di copertina), tuttavia l'antologia non ottiene grande attenzione in sede critica⁸⁹ e solo un ristretto numero degli autori raccolti rimarrà attivo nel corso del decennio (Peano, Pastorino, Archetti). *Italiville*, numero del gennaio/marzo 2004 della rivista *Nuovi Argomenti* (a cura di Mario Desiati e Lorenzo Pavolini) lascia intendere fin dal sottotitolo «Nuovi narratori italiani sul paese che cambia» il tipo di attitudine che anima i racconti e conferma lo stretto rapporto con l'attualità dell'operazione: «Emana da questi racconti un'ansia di dire il presente che ci sfugge e che rischiamo di non riacciuffare, un sommerso che ci salva nello sforzo di catturarne il ricordo». ⁹⁰ Della ripresa esplicita del termine impegno nell'antologia *La qualità dell'aria* si è già detto, giova quindi ricordare come il proposito non si esaurisca nell'antologia ma venga rielaborato qualche anno più tardi, nel 2011, quando numerosi scrittori, tra cui Raimo e Lagioia, confluiscono nell'iniziativa del *Manifesto degli scrittori TQ*.

⁸⁶ Jansen M., Lanslot I., *Ten Years of Gioventù cannibale: Reflections on the Anthology as a Vehicle for Literary Change* in Ania G., Hallamore Caesar A., (a cura di) *Trends in Contemporary Italian Narrative 1980-2007*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007

⁸⁷ Ivi p. 143

⁸⁸ AA. VV. *Disertori. Sud: Racconti della frontiera*, Torino, Einaudi, 2000, Postfazione di Giovanna De Angelis <http://www.einaudi.it/libri/libro/antonio-pascale-giosu-calaciura-antonio-franchini-eve-disertori/978880615638> [consultato il 25 febbraio 2015]

⁸⁹ *Recensione* de *Gli intemperanti*, L'indice dei libri del mese, 2004 <http://www.ibs.it/code/9788882370657/gli-intemperanti.html> [consultato il 25 febbraio 2015]

⁹⁰ Centovalli B., *Italiville*, 1 aprile 2014 <http://www.nazioneindiana.com/2004/04/01/italville/> [consultato il 25 febbraio 2015]

2.4.2 TQ: una non avanguardia non novecentesca (in forma di manifesto)

Tra l'antologia *La qualità dell'aria* e il *Manifesto degli scrittori TQ* sono trascorsi sette anni, sette anni in cui sono stati pubblicati *Gomorra* e il memorandum sul *New Italian Epic*, testi che hanno contribuito a portare il dibattito sull'impegno, sul rapporto su scrittura e reportage, sul ruolo dello scrittore nella società mediale di inizio millennio al vertice dell'agenda del dibattito culturale, per cui il *Manifesto degli scrittori TQ* non arriva in un ambiente impreparato a questo tipo di elaborazione, ma al contrario è uno dei possibili prodotti di questa sensibilità diffusa. Elaborato in seguito ad un'assemblea tenutasi nell'aprile 2011 presso la sede della casa editrice Laterza (convocata attraverso un appello su *Il Sole 24 Ore*, una testata non certo contro-culturale) il *manifesto dei TQ* raccoglie le istanze di una serie di scrittori, lavoratori della cultura e intellettuali accomunati dall'appartenenza generazionale (*TQ* sta, appunto, per Trenta Quarantenni)⁹¹ e da un certo sguardo sul mondo. Un manifesto che, specificano fin dalle prime righe i firmatari, non va inteso in senso novecentesco perché *TQ* si raccoglie intorno ad istanze politico sociali, non estetiche. L'aspirazione è

intervenire nel cuore della società italiana e nel tessuto ormai consunto delle sue relazioni materiali, di indicarne con maggior forza le lacerazioni - partendo dalla sistematizzazione della provvisorietà lavorativa, la vera ferita generazionale su cui si sono incistati molti dei mali contemporanei - e di avanzare una nuova visione operativa della cultura, in grado di contrastare finalmente l'incessante svalutazione che ha subito il concetto stesso di cultura e il ruolo di chi la produce e la diffonde.⁹²

Gli ambiziosi obiettivi programmatici raccolgono una serie di *desiderata* che vanno dalla richiesta di politiche di qualità in opposizione alle concentrazioni editoriali, alla salvaguardia della bibliodiversità, attraverso una riduzione del numero dei volumi pubblicati e l'allungamento del periodo di permanenza in libreria delle nuove uscite, al rispetto dei diritti dei lavoratori, al citare il nome dei traduttori e garantire per loro un compenso equo: insomma una serie di proposte che rivendicano per autori ed editori un

⁹¹ TQ sta anche per "tale quale", "tanto quanto", "tarantino quentin", "tutto questo" come precisa l'appello pubblicato sul Sole 24 ore e firmato da Alessandro Grazioli, Nicola Lagioia, Giorgio Vasta, Giuseppe Antonelli e Mario Desiati. Il rimando a Tarantino ribadisce, ancora una volta, la necessità di allontanarsi dall'universo "cannibale" considerato il più recente movimento letterario codificato ma da cui distaccarsi perché inautentico perché creato a tavolino, mentre la chiamata dei TQ è autentica.

⁹² AA. VV. *Manifesto TQ*, <http://www.nazioneindiana.com/2011/07/27/documenti-tq/> p. 2 [consultato il 25 febbraio 2015]

ruolo culturale forte, opposto alle logiche del mercato o quantomeno intese a scongiurare una resa totale. I *TQ* aspirano inoltre a ricoprire un ruolo educativo nei confronti dei lettori, a «formare un nuovo pubblico, educare nel tempo una comunità di lettori forti, facendo riassaporare il piacere estetico della lettura attraverso interventi pubblici e seminari»⁹³ rivendicando per l'intellettuale una centralità che si potrebbe definire novecentesca e che sembra ormai irrimediabilmente superata. L'appello iniziale viene stilato da cinque tra scrittori e operatori editoriali, (Alessandro Grazioli, Nicola Lagioia, Giorgio Vasta, Giuseppe Antonelli e Mario Desiati) e gli aderenti sono, almeno nella prima fase, almeno un centinaio.⁹⁴ Nella gamma reazioni che fanno seguito alla diffusione del manifesto, cui viene dato ampio spazio dalla stampa quotidiana e dai blog letterari (numerose e prevedibili le stroncature tra cui resta memorabile quella di Massimiliano Parente, in forza a *Il Giornale*, che ha gioco facilissimo nel comporre un livoroso ritratto dei tic e delle debolezze degli autoconvocatisi intellettuali e nel mettere in risalto tutte le contraddizioni e i limiti dell'iniziativa),⁹⁵ il commento di Giulio Mozzi appare il più condivisibile e lungimirante, anche alla luce del percorso che imboccherà il progetto *TQ* negli anni successivi. Mozzi legge il manifesto come la testimonianza dell'uscita da un regime di "ambiguità" e di entrata nel regime della "doppiezza". I lavoratori culturali che lo firmano sono parte di quel sistema che intendono modificare - stilando una lista di «desideri che a leggerli sembrano elementari, quasi infantili nella loro elementarità, addirittura ovvii»⁹⁶ - e innumerevoli saranno state le occasioni in cui si sono prestati quegli stessi comportamenti che ora denunciano pubblicamente. Tuttavia proprio l'aver ricoperto quei ruoli apre alla possibilità di operare dei cambiamenti in senso positivo. Secondo Mozzi manifesti come questo rivestono infatti la funzione di una presa di coscienza pubblica e collettiva:

Rendere manifesto, scrivere manifesti, serve appunto (tra le altre cose) a snidare e svelare queste situazioni; a mostrare l'esistenza di una (...) questione comune tra i lavoratori dell'editoria (...). Serve spiegare che se lavori un sacco di ore non pagate per consegnare un lavoro fatto come si deve, che il lettore apprezzerà, non avrai per nulla combattuto il complesso editoriale-industriale: lo avrai sostenuto.

⁹³ Ibidem

⁹⁴ Non è possibile tenere conto delle adesioni, tuttavia è da segnalare che Mario Desiati, direttore editoriale di Fandango, autore per Mondadori e candidato al Premio Strega con *Ternitti* nel 2011 lascia quasi subito il gruppo.

⁹⁵ Parente M., *Com'è lo scrittore TQ? Tale e quale gli altri*, 1 maggio 2011, <http://www.ilgiornale.it/news/com-scrittore-tq-tale-e-quale-altri.html>, [consultato il 25 febbraio 2015]

⁹⁶ Mozzi G., *La congiura dei professionali*, 28 luglio 2011, <http://vibrisse.wordpress.com/2011/07/28/tq-la-congiura-dei-professionali/>, [consultato il 25 febbraio 2015]

Rendere manifesto, scrivere manifesti, serve dunque a uscire dal regno dell'ambiguità (poiché è ambiguo chi non si manifesta pienamente) per entrare nel molto più interessante (...) regno della doppiezza. Rendere manifesto, scrivere manifesti, serve a notificare che c'è un legame tra tutte le cose: la bellezza dei libri, la qualità della loro fattura, la remunerazione dei traduttori e dei correttori di bozze, le concentrazioni editoriali e distributive e del dettaglio (o di tutto insieme), l'escalation dei servizi di autopubblicazione, eccetera.⁹⁷

Secondo Mozzi la funzione del manifesto è già nella presa di coscienza, nella consapevolezza di operare in un regime di contraddizione produttiva (lui la chiama congiura) che indica la via possibile per sopravvivere all'interno dell'editoria dei primi anni del nuovo millennio e, auspicabilmente, migliorarla. La maggior parte dei detrattori⁹⁸ ritiene invece insuperabile la contraddizione tra le posizioni lavorative ricoperte dai *TQ* e i contenuti del manifesto equiparando, in questo rifiuto, il lavoro all'interno di una casa editrice al determinarne le politiche editoriali. Molti dei firmatari sono infatti ben integrati nel sistema editoriale che criticano: Raimo e Vasta sono all'epoca autori per Minimum Fax, Lagioia è direttore editoriale della stessa casa editrice oltre che redattore di Radio Tre, mentre Desiati è, nel 2011, nella rosa dei finalisti del Premio Strega con *Ternitti*. In definitiva nessuno di loro sembrerebbe necessitare di ulteriore spazio rispetto a quello che già occupano, tenendo conto anche della massiccia attenzione riservata all'iniziativa dai media culturali. Il manifesto sarebbe quindi uno strumento di autopromozione, volto a riaffermare la centralità di un gruppo di autori, perlopiù romani, che sfruttano la portata dello stesso per solidificare la propria posizione ed accreditarsi come autori "impegnati". A quattro anni di distanza dei *TQ* come movimento si sono perse le tracce, il sito non è più attivo e la piattaforma di interscambio non è mai decollata. Ad un certo punto, non è chiaro quando, il gruppo sembra essersi informalmente sciolto, tanto che quando, nel 2013, uno degli autori del primo appello, Vincenzo Ostuni, denuncia il fallimento dell'iniziativa sono in molti a fargli notare che il gruppo non esiste più da tempo.⁹⁹ A livello singolo molti dei firmatari sono rimasti - com'era prevedibile - attivi e presenti in campo editoriale, che abbiano agito per migliorarne le condizioni è cosa difficile da determinare

⁹⁷ Ibidem

⁹⁸ Sia su *Vibrise* che su *Nazione Indiana* sono ancora consultabili i commenti a proposito del manifesto che costituiscono un buon campione di reazioni critiche. *Nazione Indiana*
<http://www.nazioneindiana.com/2011/07/27/documenti-tq/> e *Vibrise*
<http://vibrise.wordpress.com/2011/07/28/tq-la-congiura-dei-professionali/> [consultato il 25 febbraio 2015]

⁹⁹ Ostuni V., *Che fine ha fatto TQ*, *Nazione Indiana*, 4 giugno 2013,
<http://www.alfabeta2.it/2013/06/04/che-fine-ha-fatto-tq/#wp-comments> [consultato il 25 febbraio 2015]

univocamente, sicuramente non hanno agito in maniera pubblica e collettiva come si erano proposti. Certo ci sono state esperienze come quelle di *Orwell*, il supplemento culturale del giornale *Pubblico*, ispirato a principi coerenti con il manifesto e in cui erano confluiti molti dei firmatari, ma la breve durata dell'esperienza e il fallimento della testata nel giro di pochi mesi non hanno permesso alcuna verifica della tenuta del progetto. In parte anche l'esperienza di gestione del Teatro Valle si è intersecata, nelle persone e nell'ispirazione a principi del manifesto (il manifesto dedicato agli spazi pubblici parlava esplicitamente di occupazioni e gestione degli spazi pubblici), tuttavia i TQ non si sono presentati come soggetto riconoscibile collettivamente e politicamente. Verrebbe quindi, nel tracciare un bilancio della validità della proposta, da dare ragione a quanti ne lamentano l'inconsistenza e la labilità, d'altro canto tutta l'operazione dei TQ potrebbe essere anche considerata come un calzante esempio di impegno postmoderno: frammentario, non ideologico, temporaneo, che si attiva solo in determinate circostanze. «...an ethical or political position channelled through specific cultural and artistic activities, against any restrictive ideological brace»¹⁰⁰ scrivono Antonello e Mussgnung per definire la maniera in cui intendono il termine impegno nella raccolta *Postmodern impegno*, che approfondisce l'idea dei *Fragments of impegno* e lo mette alla prova con una serie di oggetti culturali. Il *manifesto dei TQ* rientra perfettamente in questa definizione di impegno, il che non esclude una lettura alla luce la lente dell'ambiguità/doppiezza: un'ambiguità connaturata all'impossibilità di chiamarsi fuori dal mercato da parte degli scrittori contemporanei, ma anche alla consapevolezza del funzionamento dello stesso, cosa che permette loro di impegnarsi in operazioni di contestazione, ben sapendo che in questo modo guadagneranno credibilità e un buon numero di lettori. Alle spalle di questo sta la «diffusa inclinazione al racconto che il postmodernismo ha introdotto in letteratura» e il «tentativo (...) di recuperare il racconto a una nuova fiducia nella parola e nella scrittura quali forme comunicative che possano tornare a tessere un discorso civile e che riconducano il lettore a praticare la letteratura in quanto forma di conoscenza e di presa critica nei confronti della società»¹⁰¹ di cui parla Benvenuti e le cui forme saranno indagate nel prosieguo di questo lavoro.

¹⁰⁰ Antonello P., Mussgnung F. (a cura di), *Postmodern Impegno: ethics and commitment in contemporary Italian culture*, Oxford, Peter Lang, 2009, p.11

¹⁰¹ Benvenuti G., 2012, p.33

CAPITOLO TERZO: TRA EVASIONE E CONTROSTORIA. FORME DEL ROMANZO STORICO DALLE ORIGINI AGLI ANNI ZERO

Finora abbiamo affrontato questioni relative alla legittimità di una proposta che costruisca percorsi di studio relativi alla letteratura degli anni zero a partire da un'ipotesi di periodizzazione che vede nel 2008 l'anno in cui alcune tendenze iniziano a venire formalizzate in proposte interpretative. Inoltre è stato approfondito il ruolo della critica italiana nella costruzione di un discorso su tali oggetti e l'agire degli scrittori che, in questo contesto complesso, si muovono tra esposizione di sé e forme rinnovate dell'impegno. È stata inoltre discussa la proposta che vede negli anni ottanta un periodo di mutamento degli assetti editoriali e approfondita la funzione di Tondelli nello sviluppo e nella promozione della letteratura giovanile, sia per quanto riguarda il repertorio tematico che per quanto riguarda l'ingresso nel campo letterario di un gran numero di autori giovani, alcuni dei quali continueranno la loro attività nel corso degli anni zero, come Silvia Ballestra e Giuseppe Culicchia, i cui romanzi saranno approfonditi nel corso del quarto capitolo.

Se si guarda alle tendenze in atto all'interno del vasto ambito della letteratura italiana degli anni zero, non tanto con l'ambizione di ricondurre degli equilibri mobili ad una ragione tassonomica, quanto per tentare di orientarsi in un panorama in continuo mutamento, è possibile forse affidarsi alla già citata proposta di Daniele Giglioli che suggerisce di riconoscere in essa due grandi aree, quella "del genere" e quella "dell'autofinzione". Queste due aree fanno riferimento, in realtà, a due strategie che gli scrittori italiani dispiegano per reagire a un problema comune: come offrire un racconto di una realtà che ormai è *inservibile*, a partire da una linea interpretativa che considera la contemporaneità «un'epoca che ha messo tutta la sua anima al servizio di una sistematica socializzazione dell'immaginario»,¹ e di un Reale, lacanianamente inteso, come evento indicibile. La risposta, secondo il critico, è da individuare nel ricorso, da parte degli autori, a ciò cui il critico dà nome di "scrittura dell'estremo", che chiama continuamente in causa, in forma di trauma fittizio e fantasmatico, un Reale indicibile, perché espulso dall'esperienza del mondo contemporaneo. Giglioli infatti sostiene che «il tempo in cui stiamo vivendo possa essere definito come l'epoca del trauma senza trauma: meglio ancora, del trauma dell'*assenza di trauma*. E che la sua letteratura rechi

¹ Giglioli D., *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p.9

testimonianza di ciò attraverso il ricorso ad una postura condivisa la (...) *scrittura dell'estremo*».² La scrittura dell'estremo «non è un repertorio tematico (...) né un'opzione di oltranza espressiva (...) è piuttosto un movimento, una tensione verso qualcosa che eccede i limiti della rappresentazione»³ e si spiega come «il tentativo di rimotivare a posteriori i segni vuoti in cui ci rispecchiamo».⁴ Il ricorso al genere e all'autofinzione nasce così dal tentativo di superare un'impasse:

né la realtà inservibile né il Reale indicibile possono essere guardati in faccia (...). È necessaria una tecnica di aggiramento (...). Da una parte il recupero della letteratura cosiddetta "di genere": giallo, noir, fantascienza, romanzo storico, e le loro mescolanze. Dall'altra la nebulosa dai contorni incerti che viene ormai comunemente denominata autofinzione (e le forme miste, ibride a essa affini come il *memoir*, il reportage d'autore, il saggio a dominante narrativa).⁵

Giglioli quindi legge la fortuna dell'autofinzione e del genere, all'interno del quale comprende il romanzo storico, come una risposta alla condizione contemporanea caratterizzata dall'impossibilità dell'esperienza (che si rifà alla diagnosi benjaminiana aggiornata al *mediascape* contemporaneo). Quali che siano le ragioni numerose e differenti ragioni che possono aver prodotto questo esito⁶ è possibile sostenere che il romanzo storico italiano viva una lunga stagione di fioritura, almeno dagli anni ottanta de *Il Nome della rosa*, sempre a patto di individuare in esso una periodizzazione convenzionale e senza dedurre necessariamente che un romanzo possa segnare, da solo, una stagione. Tuttavia, chi si è occupato di studiare le tendenze in atto nel corso degli anni ottanta e novanta, ha notato che la presenza del passato nella narrativa si intensifica

² Ivi, p.7

³ Ivi, p.14

⁴ Ivi, p.18

⁵ Ivi, p.23

⁶ Tra le numerose obiezioni all'idea dell'assenza di trauma si può citare l'intervento di Paolo Nori che si incarica di ricordare che per quanto l'epoca sia quella dell'assenza di trauma, la morte e la malattia sono tutt'altro che assenti: «Non è da tutti farsi succedere qualcosa», scrive Giglioli, e lo scrive come se «farsi succedere qualcosa», subire un trauma, in questo mondo senza traumi, fosse una specie di fortuna. Dodici anni fa, nel 1999, mi sono ustionato il 30 per cento del corpo, per un incidente automobilistico. Ho passato 77 giorni in ospedale, mi hanno fatto nove operazioni, i primi trenta giorni non riesco a camminare, il mio desiderio più grosso era mettermi una giacca marrone, che avevo allora e che mi sembrava molto elegante, e fumare una sigaretta a una fermata dell'autobus. Poi l'autobus arrivava, io buttavo via la sigaretta e salivo sull'autobus. Una volta, parlando con la fisioterapista, nel cortile dell'ospedale, avevo già ricominciato a camminare, le ho detto: "Quando mi passerà la mia malattia...". "Non è una malattia, – mi ha detto lei, – è un trauma"», Paolo Nori, *Qualcosa*, 7 luglio 2011, libero, <http://www.paolonori.it/qualcosa-3/> [consultato il 15 febbraio 2015]. La medesima argomentazione è stata ripresa da Gilda Policastro nel capitolo *Le polemiche stanno a zero: libri e temi in questione nel primo passaggio di decade del nuovo millennio (2010- 2011)* in *Polemiche letterarie. Dai novissimi ai lit-blog*, Roma, Carocci, 2012.

in seguito al successo di Eco, mentre solo pochi anni prima *La Storia* di Elsa Morante non era stata salutata dallo stesso unanime consenso né aveva raggiunto un così ampio numero di lettori, per quanto, secondo altre proposte interpretative, è proprio la storia *La Storia* «a sancire l'esaurimento dei progetti neoavanguardistici e a inaugurare la lunga e fortunata serie dei romanzi neostorici di fine millennio».⁷

L'edizione del 1991 di *Tirature*, rapporto a cura di Vittorio Spinazzola, che si incarica di tracciare un bilancio in tempo reale della produzione dell'anno trascorso (e scorrendo i cui indici, annata per annata, si può ricostruire sinteticamente una storia delle parole che hanno fatto la letteratura italiana degli ultimi vent'anni almeno) ospita un'ampia indagine sul romanzo storico degli anni ottanta e dell'inizio dei novanta, considerato come un fenomeno decennale, a proposito del quale è ormai possibile trarre un bilancio. Il genere viene indagato non solo dal punto di vista delle produzioni letterarie, ma anche da quello degli assetti editoriali e distributivi e dei gusti dei lettori. Scrive Giovanna Rosa nel saggio che apre il volume:

Nel decennio appena trascorso, il mercato letterario è stato caratterizzato dal successo diffuso di opere costruite secondo la formula tradizionale del romanzo storico. Apertosi con l'*exploit* clamoroso del *Nome della rosa* (Bompiani, 1980), cui fanno seguito, da subito una serie di altre opere «miste di storia e di invenzione» (da Siciliano alla Mancinelli, da Cassola a Pederali), l'arco temporale degli anni Ottanta si chiude con il successo di una terna di libri che, consegnata alla fama dai premi letterari, ottengono il favore del pubblico più ampio: *Il fuoco greco* di Malerba (Mondadori, 1990), *La chimera* di Vassalli (Einaudi, 1990), *La lunga vita di Marianna Ucrìa* della Maraini (Rizzoli, 1990).⁸

Pertanto, che il passato sia una componente centrale delle scritture degli anni zero, non rappresenta una novità o un dato di particolare discontinuità rispetto al periodo precedente, per quanto lo sguardo rivolto all'indietro degli scrittori italiani fosse, negli anni ottanta e novanta, considerato un sintomo di una scrittura d'evasione. *Il nome della rosa* veniva considerato, ad esempio, un romanzo pienamente postmoderno e disimpegnato «Sotto il profilo del postmodernismo, il romanzo rispecchia la piena caduta dell'engagement. Ed è identificabile, ancora una volta fino a diventarne l'emblema, con quel fenomeno del "ritorno al piacere della letteratura" recitato dagli

⁷ Rosa G., *Dal romanzo storico alla "storia romanzo". Romanzo storico, antistorico, neostorico* in Costa S., Venturini M., (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature italiane dal Sette al Novecento*, Pisa, ETS, 2010, p.64

⁸ Rosa G., *Di storia in storia* in Spinazzola V., *Tirature '91*, Torino, Einaudi, 1991, p.9

slogan ricorrenti degli anni ottanta».⁹ Al contrario, i romanzi storici degli anni zero vengono più frequentemente letti in termini di volontà di riscrittura polemica o controstorica. Benvenuti sostiene che «nella contemporaneità l'idea del tempo si converte in quella pratica politica che è la scrittura della storia»,¹⁰ mentre i Wu Ming riconoscono un portato oppositivo e conflittuale nelle scritture storiche degli anni zero comprese nella nebulosa del New Italian Epic: «libri che fanno i conti con la turbolenta storia d'Italia, o con l'ambivalente rapporto tra Europa e America, e a volte si spingono un po' più in là».¹¹ Un recente approfondimento critico dedicato agli *sguardi politici* nella letteratura contemporanea precisa ulteriormente che la sfida *politica* della scrittura contemporanea - e, visto i temi affrontati dai dei tre saggi raccolti nel volume, si può aggiungere senza timore di modificarne il senso, sfida *politica* della scrittura *storica* contemporanea - «non sta nella restituzione testimoniale di ciò che è evidente o almeno narrabile, ma nell'apertura di uno spazio altro, che sposta lo sguardo e complica le cose».¹² Tale affermazione rimanda al complesso intreccio dei rapporti tra storia, testimonianza, racconto della realtà e verità che il romanzo storico stimola fin dalle sue prime manifestazioni e che viene nuovamente discussa dagli anni settanta in avanti, in un dibattito internazionale che influenza ovviamente anche il piano nazionale. Questo si lega, da un lato, alle proposte elaborate intorno alla definizione del postmoderno, che riflettono approfonditamente su ruolo, significato e forme del passato in numerosi romanzi degli ultimi anni e, dall'altro, si sviluppa come conseguenza della costante interrogazione a proposito dei paradigmi veritativi della disciplina storica e delle differenze tra scrittura letteraria e scrittura storiografica, posizioni intorno alle quali si sono pronunciati la maggior parte dei teorici contemporanei, dalle radicali proposte di Hayden White in avanti.

3.1 «Preistoria oggettiva del presente»

Canonicamente, l'esordio del romanzo storico come genere letterario viene fatta risalire a Walter Scott, felice sintetizzatore di una serie di tendenze che caratterizzavano i generi letterari contemporanei, come il romanzo picaresco o quello di ambientazione

⁹ Ganeri M., *Postmodernismo*, Milano, Bibliografica, 1998, p.45

¹⁰ Benvenuti G., *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012, p.9

¹¹ Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, pp.14-15

¹² Boscolo C., Jossa S., (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2014, p.13

gotica, delle cui atmosfere il romanzo storico di Scott è fortemente debitore. Già il *Castello di Otranto* (1765) di Horace Walpole offriva un esempio di intreccio tra aspetto documentario e invenzione letteraria, dal momento che il romanzo vorrebbe presentarsi come trascrizione di un manoscritto italiano dell'Undicesimo secolo, rinvenuto in una biblioteca, che l'autore ha pubblicato sotto lo pseudonimo di William Marshal, indicato come traduttore del documento originale. Per Walpole il passato è un tempo di mistero e di orrore, mentre non è riservata una cura particolare all'attendibilità del dato documentario. Al contrario, la principale novità attribuibile a Scott, fin da *Waverly* (1814) e nelle opere pubblicate anonimamente negli anni successivi, è da riconoscere nella centralità assunta dall'elemento storiografico - «la storiografia diventa un referente centrale»¹³- e in un metodo compositivo che prevede sia la documentazione d'archivio che una complementare invenzione letteraria. *Waverly*, nobile inglese che scopre il mondo della tradizione e degli usi scozzesi, è personaggio tipicamente scottiano che, trovandosi suo malgrado nel cuore degli eventi, è combattuto tra la sua educazione e le scelte razionali «poised accidentally on the cusp of historical events influenced in different directions by reason and upbringing»¹⁴ ed il suo rapporto con gli eventi storici, spesso vissuti da posizioni laterali e inconsapevoli, è metonimia di quello del lettore.

György Lukács lega lo sviluppo del genere del romanzo storico, di cui Scott è l'iniziatore, al clima post Rivoluzione Francese che segna «rispetto all'illuminismo, una grande svolta ideologica nella concezione del progresso umano»¹⁵ non più concepito come una lotta «della ragione umana contro l'irrazionalità del feudalesimo e dell'assolutismo. Secondo la nuova concezione la razionalità del progresso umano viene sempre più sviluppata dall'intima contraddizione delle forze sociali operanti nella storia: la storia stessa diventa portatrice e realizzatrice di questo progresso».¹⁶ Il passato rappresentato nel romanzo storico non consiste più nel passato assoluto dell'epos, radicalmente scisso dal presente, ma è «preistoria oggettiva del presente»¹⁷ parte di un processo di sviluppo che si snoda più o meno armoniosamente e che è rivolto fiduciosamente al futuro. La possibilità di raccontare il passato all'interno del romanzo storico dipende, come ha notato Michail Bachtin, dal mutamento, nel mondo moderno,

¹³ Ganeri M., *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni, 1999, p.28

¹⁴ Wood H., *Sir Walter Scott*, Tavistock, Northcote House, 2006, p.22

¹⁵ Lukács G., *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1970 (1965) (trad. italiana Arnaud E.), p.21

¹⁶ Ibidem

¹⁷ Lukács G., 1970, p. 28

del rapporto tra vita quotidiana e vita collettiva, a partire dal quale prende forma il doppio intreccio tra eventi storici e vita privata rappresentata dal romanzo storico

il tempo degli eventi personali quotidiani, familiari, si è individualizzato e separato dal tempo della vita storica collettiva della totalità sociale e sono comparsi indici diversi per la misurazione degli eventi della vita privata e degli eventi della storia (essi si ritrovano su piani diversi). Anche se *astrattamente* il tempo è rimasto unitario, invece nel *sensu dell'intreccio* esso invece si è sdoppiato. Gli intrecci della vita privata non possono essere estesi e trasferiti alla vita del tutto sociale (Stato, nazione); gli intrecci (gli eventi) storici sono diventati qualcosa di specificatamente distinto dagli intrecci della vita privata (amore, matrimonio); essi si incrociavano soltanto in alcuni punti specifici (guerra, matrimonio regale, delitto) da questi punti divergendo tuttavia in direzioni diverse (il doppio intreccio del romanzo storico: gli eventi storici e la vita del personaggio storico come uomo privato).¹⁸

Secondo Lukács la filosofia della storia hegeliana fornisce le basi per la concezione della storia come processo e il romanzo scottiano, che pure non intreccia un rapporto diretto con Hegel, affonda le sue radici in questo modificarsi «dell'essere e della coscienza degli uomini nell'Europa intera». ¹⁹ La novità del romanzo di Scott risiede nel fatto che esso racconta la storia non attraverso gli eroi dell'epos, che Hegel considerava «individui totali»,²⁰ ma attraverso tipologie di uomini medi che riassumono in sé caratteri nazionali: «le figure principali dei romanzi di Walter Scott sono tipici caratteri nazionali, ma non nel senso di riassumere quanto vi è di più alto, bensì nel senso del buon livello medio». ²¹ Lo sguardo rivolto a ciò che gli uomini del passato pensavano e l'attenzione ad avvenimenti apparentemente poco rilevanti permette di istituire un rapporto tra il passato e il presente che fonde in maniera equilibrata vero e invenzione letteraria

Ciò che conta nel romanzo storico non è dunque la narrazione degli avvenimenti, bensì la rievocazione poetica degli uomini che questi avvenimenti hanno figurato. L'importante è far rivivere le ragioni sociali e umane per cui gli uomini hanno pensato, sentito e agito proprio come è avvenuto della realtà storica. È una legge della creazione poetica, paradossale a prima vista, ma poi senz'altro illuminante, che, per rendere evidenti i motivi sociali e umani dell'agire, gli avvenimenti di scarsa importanza esteriore e le circostanze in apparenza poco rilevanti servono meglio che i grandi drammi della storia universale.²²

¹⁸ Bachtin M., *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 356

¹⁹ Lukács G., 1970, p.25

²⁰ Ivi, p.33

²¹ Ibidem

²² Ivi, p.42

3.2 «Riguardo all'effetto di far lume, era molto meno»

In Italia le traduzioni dei romanzi di Scott arrivano intorno al 1820 incontrando un buon riscontro: per quanto la lettura fosse diffusa soltanto all'interno di una stretta cerchia di persone alfabetizzate appartenenti alle classi abbienti è stimato in più di quattrocento il numero di romanzi storici pubblicati in Italia tra 1820 e 1840.²³ Caratteristico del contesto italiano è il legame tra il nuovo genere e la rivendicazione di istanze di carattere politico: i romanzi storici assumono progressivamente il ruolo di canali di diffusione delle idee patriottiche, dal momento che l'ambientazione nel passato, di volta in volta Medievale o Rinascimentale, permette di aggirare la censura imposta dalle forze della Restaurazione dopo il Congresso di Vienna. Nell'Italia preunitaria, Davide Bertolotti, Carlo Varese, Vincenzo Lancetti, Francesco Guerrazzi, Giambattista Bazzoni, Giovanni Rosini prima, e poi in corrispondenza dei moti insurrezionali del 1830-1848, Cesare Cantù, Tommaso Grossi, Massimo D'Azeglio, Niccolò Tommaseo riescono a veicolare, attraverso la rievocazione del passato eroico, ideali patriottici e di liberazione dalla dominazione straniera. Genere, secondo Asor Rosa, «poverissimo di risultati»²⁴ se si escludono *I promessi sposi*, il romanzo storico dell'Ottocento avrebbe soltanto il valore documentario di «iniziare, sebbene in maniera estremamente cauta, la ricerca di una prosa narrativa moderna, legata ad esigenze e interessi contemporanei».²⁵ Al di là delle valutazioni dei risultati di poetica, si può tuttavia notare che il romanzo storico è, fin dai suoi albori, oggetto di un appassionato dibattito e di ampie controversie a partire dalla caratteristica che lo connota, quella compresenza dei livelli di storia e finzione, che informa, secondo parametri aggiornati alla temperie teorico-filosofica delle varie stagioni, ogni presa di posizione in merito a questo genere letterario. Il confronto si anima in seguito alla pubblicazione di *I promessi sposi* nel 1827 che sancisce la piena indipendenza nelle forme dal modello scottiano e che, di conseguenza, non può essere trattato come un'opera derivativa e di secondario interesse. Le principali accuse, che si saldano alla polemica tra classicisti e romantici, essendo quello storico genere romantico e borghese per eccellenza, sono

²³ Ragone G., *L'editoria in Italia: storia e scenari per il XXI secolo*, Napoli, Liguori, 2005.

Tra i primi romanzi storici si possono citare *La calata degli Ungheri in Italia* di Davide Bertolotti (1823), *La battaglia di Benevento* di Francesco Domenico Guerrazzi (1827-1828), *Il castello di Trezzo* di Giambattista Bazzoni (1826), ovviamente *I promessi sposi* (1827), *La monaca di Monza* di Giovanni Rosini (1829)

²⁴ Asor Rosa A., *Breve storia della letteratura italiana. L'Italia della nazione*, Torino, Einaudi, 2013, p.

11

²⁵ Ibidem

legate al mancato rispetto dei confini tra generi e alla confusione che può generare la mescolanza tra storia e finzione, da cui discende anche una valutazione morale negativa. Emblematica è la posizione di Paride Zaiotti: magistrato milanese fedelissimo all'Austria che istituì numerosi processi contro gli affiliati della Giovine Italia in Lombardia, intellettuale classicista e conservatore, Zaiotti, che pure aveva valutato positivamente *l'Adelchi*, condanna, dalle pagine de *La Biblioteca italiana*, *I promessi sposi*, perché espressione di un genere ibrido: «Noi crediamo ancora che con una confusione di favole non si debbano ridurre incerti i documenti delle età trapassate; noi crediamo ancora che invece di rendere la finzione più utile e l'istoria più dilettevole, sia diminuito il diletto della finzione, sia tolta l'utilità dell'istoria». ²⁶ I romantici si pronunciano in difesa del genere nelle prefazioni dei romanzi «ma non sembrano in grado di uscire dall'orizzonte estetico letterario per cogliere i risvolti politici e ideologici che stanno dietro lo scontro coi classicisti». ²⁷ Manzoni interviene attraverso il saggio *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e di invenzione*, composto tra 1828 e 1831, ma pubblicato tra 1845 e 1850 in cui, pur riconoscendo che la nascita del romanzo storico è espressione di un'epoca nuova, invece di prendere posizione in difesa del genere che aveva praticato, preferisce schierarsi con i detrattori. I romanzi misti, di cui il romanzo storico è espressione, proprio come avevano accusato i classicisti, finirebbero per destrutturare lo statuto dei generi letterari e non ci sarebbe un «verso giusto di farlo, perché il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio». ²⁸ Il romanziere storico viene così paragonato a quell'uomo che tenta di mescolare l'olio con l'acqua

Ho sentito parlare (cosa vecchia e vera anche questa) d'un uomo più economo che acuto, il quale s'era immaginato di poter raddoppiar l'olio da bruciare, aggiungendoci altrettanta acqua. Sapeva bene che, a versarcela semplicemente sopra, l'andava a fondo, e l'olio tornava a galla; ma pensò che, se potesse immedesimarli mescolandoli e dibattendoli bene, ne resulterebbe un liquido solo, e si sarebbe ottenuto l'intento. Dibatti, dibatti, riuscì a farne un non so che di brizzolato, di picchiettato, che scorreva insieme,

²⁶ Zaiotti P., *Del romanzo in generale ed anche dei Promessi Sposi, romanzo di Alessandro Manzoni* («Biblioteca italiana», tomi XLVII-XLVIII, settembre e ottobre 1827, pp.322-72 e 32-81) a cura di Danelon F., in *Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni: testi criticamente riveduti e commentati*, diretta da Vigorelli G., *Del romanzo storico*, vol. 14, Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2000 p.167

²⁷ Ganeri, 1999, p.37

²⁸ Manzoni A., *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia d'invenzione*, in *Del romanzo storico*, vol.14 premessa di Macchia G., introduzione di Portinari F., testo a cura di De Laude, S.. Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2000, p.14

e empiva la lucerna. Ma era più roba, non era olio di più; anzi, riguardo all'effetto di far lume, era molto meno. E l'amico se n'avvide, quando volle accendere lo stoppino²⁹

Manzoni decide di arrestarsi davanti al paradosso per cui vero ed una ricostruzione finzionale non possono conciliarsi. Non siamo qui poi così distanti dal paradosso, di cui ci si occuperà in seguito, in cui si imbatte tanta della narrativa storica postmoderna, spesso a tema di complotto, che chiede di essere considerata come vera proprio perché falsa (per quanto non si registrino, da parte degli scrittori contemporanei, dichiarazioni volte a prendere le distanze da questo genere ambiguo). Secondo Ganeri³⁰ la ragione principale per cui Manzoni condivide il giudizio classicista è legata al fatto che il romanzo storico si rivela, negli anni troppo, legato alla propaganda politica e troppo debitore alle mode letterarie e al gusto del patetico. Al contrario Manzoni, ritiene che la verità vada cercata nell'ambito della ricerca storiografica, e, di conseguenza, che il ruolo del romanzo storico possa dirsi, intorno alla metà del secolo, esaurito. Tra le possibili risposte alla posizione manzoniana vi è quella di Carlo Tenca: l'intellettuale milanese non condivide infatti la tesi della superiorità della storiografia al romanzo misto, anzi sostiene, all'opposto che «la storia può bensì enunciare i fatti, esporli, classificarli ma sempre lasciandoli materia inerte, scheletro senza carne e senza moto: spetta la romanzo, al lui come alla tragedia a rivestirli, a rianimarli, a trasfondere in essi il soffio immortale della vita».³¹ Negli anni quaranta il genere attraversa una fase di transizione: «le grandi idealità pedagogico-civili del primo Ottocento»³² passano in secondo piano, l'orizzonte non è più quello monumentale del Medioevo o del Risorgimento, ma più concreto e vicino alla contemporaneità. Il mutamento si può riconoscere in due esempi particolarmente rappresentativi di questa fase i *Cento anni di Giuseppe Rovani* (pubblicato in diverse fasi tra 1859-1864) e le *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo (1867) che sono sì romanzi storici, ma di un passato molto recente, databile all'altezza della sconfitta dei moti rivoluzionari del '48.

Il fulcro genetico di entrambi i testi ruota intorno alla riflessione sugli «interni sgomenti» (*Confessioni*) seguiti all'ardore combattivo del '48: Carlino avvia la stesura delle sue memorie la «sera d'una grande

²⁹ Ivi, p.20

³⁰ Ganeri M., 1999, p.40

³¹ Tenca C., *Saggi critici: Di una storia della letteratura italiana e altri scritti*, a cura di Berardi G., Firenze, Sansoni, 1969, p.93

³² De Donato G., *Gli archivi del silenzio: la tradizione del romanzo storico italiano*, Fasano, Schena, 1996, p. 27

sconfitta», la rotta di Novara; l'io narrante dei *Cento anni* chiude il suo racconto epocale sullo «spettacolo sublime e insieme angoscioso» offerto dalla caduta di Venezia.³³

Lo spazio per le grandi figure e per i maestosi sfondi epici si riduce, il rapporto tra narratore e lettore abbandona il manzoniano punto di vista onnisciente per modularsi sui timbri della «vicinanza amicale»³⁴ - declinato in Rovani su un «dialogismo spettacolare»,³⁵ mentre in Nievo affidato alla «malagevole arte dello scrivere»³⁶ - . La narrazione assume uno statuto testimoniale «cadono gli stereotipi fissati da un troppo invadente pragmatismo etico-patriottico, si sbiadiscono i grandi scenari d'ambiente, l'azione "eroica" marcata da forti contrasti, il colore romanzesco».³⁷ Di conseguenza muta il rapporto con il passato: il racconto della storia, affidato ad un punto di vista interno ma che conosce l'esito degli avvenimenti, si fa giudizio sul presente, alla luce degli avvenimenti passati «l'osservatorio posto negli anni cupi e disforici degli "interni sgomenti" permette di cogliere, con anacronismo prolettico, la frattura insanabile di civiltà che allontana il tempo della storia dal tempo del racconto, mentre i timbri amicali del dialogismo garantiscono la sintonia fra io narrante e io leggente».³⁸ Dopo l'Unità d'Italia il romanzo storico esaurisce la sua funzione di promozione politica, processo che va pari passo con un'involuzione retorica della filosofia patriottica. L'esistenza di un vasto numero di parodie dimostra il mutamento di clima. Eredità del genere possono essere rintracciate nel romanzo sociale, che, aggiornato ai paradigmi della neonata scienza positivista, fa sua la funzione di denuncia e testimonianza sociale che era stata propria del romanzo storico.

Tutta la discussione che ruota intorno alla rappresentazione del vero sociale, centrale, come dice lo stesso nome del movimento letterario, nel verismo, non sembra essere poi così lontana, sotto il profilo teorico, da quella inerente la tematica romantica del verosimile storico. Le soluzioni artistiche e le tecniche di rappresentazione variano molto, ma il nodo di fondo che entra in gioco nelle poetiche letterarie è per molti aspetti analogo.³⁹

All'inizio del secolo il romanzo storico ha ormai perso centralità avviandosi a diventare un sottogenere, al pari del romanzo d'appendice e di quello sentimentale. Anche il

³³ Rosa G., 2010, p.55

³⁴ Ivi, p.56

³⁵ Ibidem

³⁶ Ibidem

³⁷ De Donato G., 1996, p.28

³⁸ Rosa G., 2010, p.57

³⁹ Ganeri M., 1999, p.58

dibattito teorico intorno al suo statuto va scemando, per riprendere, all'estero, tra gli anni venti e trenta del Novecento, in seguito alla diffusione delle proposte teoriche di Lukács, pubblicate in Russia nel 1937. In Italia *Il romanzo storico* viene tradotto con notevole ritardo, soltanto nel 1965, e l'interpretazione di Lukács, fondata «sulla categoria del “rispecchiamento” secondo cui l'arte e la letteratura “riflettono” le strutture economiche e sociali delle coeve epoche storiche»⁴⁰ è accolta in maniera piuttosto critica, in un ambiente ancora permeato dalle influenze del crocianesimo

dietro il rifiuto dei generi letterari malcelatamente si accampava la difesa di un'ideologia della letteratura come istituzione incontaminata e indipendente dai meccanismi economici che regolano la circolazione sociale della lettura. Il dibattito nazionale (...) restava refrattario alle influenze europee perché dominato, fino agli anni Cinquanta, dalla “dittatura intellettuale” di Croce. Questa condizionava negativamente sia le indagini sul genere e sui generi, sia le valutazioni di impianto storico, come attesta, un esempio per tutti, la sua celebre stroncatura dei *Viceré*.⁴¹

Da questo deriva un'attenzione piuttosto flebile nei confronti delle sorti del genere *vecchiotto e imbalsamato, ottocentesco e lukacsiano*,⁴² cui ha contribuito il fatto che in Italia né il clima artistico delle avanguardie né quello politico del fascismo avevano fornito terreno fertile per la produzione e diffusione del romanzo storico e per un'elaborazione critica a proposito delle sue forme. Per una ripresa della discussione in materia bisogna attendere fino ai dibattiti su neorealismo e *engagement* che, tra la fine della seconda guerra mondiale e i fatti di Praga del 1956, coinvolgono gli intellettuali italiani. Tuttavia, ad uno sguardo retrospettivo, si possono individuare alcune linee carsiche di sopravvivenza: una è rappresentata da un filone di romanzi dedicato a personaggi femminili, pensato per un pubblico femminile e scritto da autrici donne di cui sono esempio *Lucrezia Borgia* (1939, Maria Bellonci), o *Artemisia* (1947, Anna Banti). Tale tendenza non è specifica del contesto italiano ma trova delle corrispondenze anche in altri paesi europei. Ad esempio in Inghilterra nascono, all'inizio del secolo, case editrici come Mills & Boon specializzate nel fornire una produzione serial di *romance* di intrattenimento rivolto ad un pubblico di lettrici in cui la storia è utilizzata come un semplice sfondo «The historical romances produced by Mills & Boon are repetitive and present history as a simplistic backdrop for the

⁴⁰ Ivi, p.62

⁴¹ Ivi, p.83

⁴² Ceserani R., in Rosa G., *Cinque domande sul ritorno al passato*, in Spinazzola V., (a cura di), *Tirature '91*, Torino, Einaudi, 1991, p.26

straightforward plot».⁴³ Un'altra direttrice, questa volta specificatamente nazionale, si può rintracciare in una tendenza siciliana che ha come tema centrale il fallimento del Risorgimento. Vittorio Spinazzola ha individuato una linea di continuità forte in tre romanzi appartenenti a tre stagioni diverse, *I Viceré* (1894), *I vecchi e i giovani* (1913) e *Il Gattopardo* (1958) per cui ha proposto la categoria interpretativa di romanzo *antistorico*. I tre romanzi sono antistorici perché riprendono il genere, dallo statuto forte ma duttile e passibile di modificazioni, attraverso cui le speranze della borghesia si erano espresse e lo sottopongono a torsione. Il fine è dimostrare che la classe borghese, affermata nel corso del processo dell'unificazione nazionale, non è in nulla migliore di quell'aristocrazia che aveva inteso soppiantare e che la fiducia che nutriva nei confronti del futuro altro non era che una fragile ideologia destinata ad andare in crisi alla prova dei fatti: «I tre reiterano l'uso di una struttura rappresentativa di stampo tradizionale per capovolgerne la funzionalità intrinseca originaria. La celebrazione delle gesta attraverso cui genti diverse sono pervenute alla libera unità statale cede luogo alla denuncia degli errori delle tabe che minano i risultati raggiunti. Alla persuasione ottimistica di un ritmo ascensionale del divenire storico subentra la messa sotto accusa della storia incapace di produrre vere modifiche nel tessuto immobile dell'esistenza».⁴⁴ Il passato cui è rivolto lo sguardo è, nel caso di De Roberto, un passato prossimo, mentre con Pirandello prima e Tomasi Di Lampedusa poi, la forbice tra il tempo della scrittura e tempo della narrazione si allarga. Fin da De Roberto emerge l'esigenza di un confronto tra il passato e il presente che diviene un esame di coscienza «che si impone con urgenza drammatica agli occhi di De Roberto già subito dopo la fase eroica del Risorgimento, nel clima contristato dell'Italia umbertina, fra trasformismo e crispismo».⁴⁵ Il bilancio è amaro: il procedere della storia non ha portato alcun miglioramento, ogni teleologismo è escluso, così come ogni prospettiva di progressione delle sorti umane che sono rappresentate dai destini delle famiglie degli Uzeda, dei Colimberta e dei Salina, percorse da un processo di disgregazione e di crisi che investe in primo luogo l'autorità paterna: «L'ordinamento familiare arcaico era certo oppressivo fondandosi sul potere assolutistico del *pater*: garantiva però una forma di superamento e sublimazione degli egoismi individuali sacrificando le esigenze del singolo a quello del clan. La liberalizzazione dei rapporti fra i sessi e le generazioni produce solo uno scatenamento di energie

⁴³ De Groot J., *The Historical Novel*, Abingdon - New York, 2009, p.55

⁴⁴ Spinazzola V., *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p.6

⁴⁵ Ivi, p.7

competitive e aggressive che non più adeguatamente represses fra le mura domestiche si riverseranno sulla scena sociale».46 I tre romanzi sono accomunati, oltre che dal genere storico, dall'ambientazione siciliana: la Sicilia non è uno sfondo di costume, bensì strumento attraverso cui alludere alla questione meridionale e addirittura richiamare in dubbio l'intera prospettiva dell'unificazione nazionale.

I Viceré, I vecchi e i giovani, Il Gattopardo effettuano tre diversi rendiconti del processo di iniziazione della Sicilia ai sistemi della rappresentanza elettorale, e ne danno un giudizio doppiamente negativo: gli interessi generali non sono affatto garantiti meglio che in passato (...). L'allargamento dell'area di fruizione dei diritti politici ha prodotto un restringimento dello spazio disponibile per l'affermazione dei doveri civili. L'etica pubblica è stata sconfitta dalla diplomazia politica.⁴⁷

La prosa di De Roberto assume forme che i contemporanei non sono in grado di cogliere e di apprezzare - «un linguaggio uniformemente basso irriguardoso, prossimo al parlato»⁴⁸ - e un discorso analogo vale anche per *I vecchi e i giovani* - romanzo a dominante sarcastica in cui «il sogghigno si alterna e si mescola al compianto, in una commistione di stili inturgiditi manieristicamente»⁴⁹ - : i due romanzi godranno infatti di uno scarsissimo consenso sia di critica che di lettori. Al contrario Tomasi di Lampedusa è, quarant'anni più tardi, in grado di modulare il «codice biopsichico che non prevede palingenesi»⁵⁰ della nobiltà siciliana in forme che risulteranno gradevoli ai lettori dell'Italia del dopoguerra che tributano un'accoglienza entusiasta alle vicende dei Salina e alle amare considerazioni tracciate di don Fabrizio, che in limine alla sua vita, chiosa che perché tutto rimanga com'è bisogna che tutto cambi. Il successo de *Il Gattopardo*, che diventa un film nel 1963 grazie al sontuoso adattamento di Luchino Visconti, già indice di una circolarità che oggi verrebbe definita *transmediale*, ci avvicina alle problematiche contemporanee che vedono la storia in forma di romanzo come veicolo di una *pericolosa* forma regressiva di intrattenimento. Ciò è dimostrato sia dalla complessa vicenda editoriale del romanzo, segnata dal doppio rifiuto di Einaudi e Mondadori, prima dell'approdo, attraverso Bassani, a Feltrinelli, che dall'atteggiamento assunto da molti intellettuali dell'epoca, uno fra tutti Franco Fortini che firma una nota stroncatura: «dà l'impressione, anche a chi crede di non intendersene, dell'opera d'arte.

⁴⁶ Ivi, pp.8-9

⁴⁷ Ivi, p.39

⁴⁸ Ivi, p.27

⁴⁹ Ibidem

⁵⁰ Ivi, p.14

Ed è, o sembra, di destra. Fa l'elogio del sempre uguale. È una Sicilia senza astratti furori, e senza sindacalisti. Ma, soprattutto, dà l'impressione del già letto, del già pensato, del già saputo».⁵¹

Per quanto la temperie culturale neoavanguardista non promuovesse lo sviluppo di un genere sicuramente duttile ma difficilmente coniugabile con le forme sperimentali, sarebbe scorretto sostenere che, dopo *Il Gattopardo*, il tipo del romanzo storico scompaia per vent'anni. Romanzi di ambientazione storica continuano ad essere pubblicati, dopo Bacchelli, Bassani e Pratolini e anche dopo Tomasi di Lampedusa, senza tuttavia andare ad occupare una posizione dominante e, soprattutto senza che emerga, in merito ad essi, un dibattito critico. Come ricorda De Donato, anche nei momenti in cui è sommerso «il genere non conosce drastiche interruzioni di continuità ma continua a vivere di modeste modificazioni canoniche, di gradualità spostamenti tematico-ideologici, di slittamenti delle strutture formali, di adattamenti al fisiologico avvicendamento degli scenari in cui si incardinano».⁵² Come abbiamo più volte ribadito è *Il nome della rosa* a segnare la ripresa del genere che vede, negli anni ottanta, misurarsi con esso anche autori che si erano dedicati a scritture sperimentali nel decennio precedente, oltre ad Eco, Luigi Malerba, Vincenzo Consolo e Sebastiano Vassalli. A proposito dell'itinerario tratteggiato finora si può quindi affermare che non si è inteso considerare il percorso del romanzo storico in termini di scomparsa e ricomparsa, dando seguito ad un'interpretazione superficiale degli equilibri letterari, ma ci si è mossi tenendo conto di una prospettiva di continuità, seppur oscillante. Come considerava Ceserani rispondendo alle domande dell'inchiesta di *Tirature '91* sul revival del romanzo storico

L'idea che questo genere narrativo (ammesso che di un preciso genere si tratti) vecchiotto e imbalsamato, ottocentesco e lukacsiano, ogni tanto ridiventi arzilla e per obbedire alle mode letterarie si rimetta in ghingheri e venga a fare qualche giro di ballo tra noi postmoderni, è un'idea che può venire in mente a qualche sociologo improvvisato (...).

(...)

La verità è che il romanzo storico, così come la narrazione storica, è sempre stato tra noi in tante forme e versioni diverse e non c'è bisogno di fare nomi per ricordare come esso abbia fatto parte integrante non solo dell'esperienza romantica e realistica ma di tutta l'esperienza della modernità.⁵³

⁵¹ Fortini F., *Contro Il Gattopardo*, in *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974 (1959), p.248

⁵² De Donato G., 1996, p.14

⁵³ Ceserani R., in Rosa G., *Cinque domande sul ritorno al passato*, in Spinazzola V., (a cura di), *Tirature '91*, Torino, Einaudi, 1991, pp.26-28

Pertanto anche la presenza del genere, negli anni zero, è da leggere in questa ottica, non come il miracoloso riproporsi ritorno di qualcosa che era scomparso, allo stesso modo in cui non ha senso considerare il *Ritorno alla realtà* come un tratto di radicale discontinuità delle scritture degli anni zero - come si incaricano di ricordare, tra gli altri, Bertoni, Siti e Ceserani,⁵⁴ ma come un fenomeno complesso cui concorrono numerose concause: l'ispirazione degli autori, gli assetti dell'organizzazione editoriale, una certa predisposizione dei lettori che viene coltivata e promossa: «il ricorso al grande modello del romanzo storico consente agli scrittori di mettere in scena il difficile rapporto, nella società contemporanea, tra presente e passato e futuro; e così di riflettere variamente sui tre corni di questo rapporto. Questo genere di esame della società, effettuato all'incrocio tra storia e letteratura, non interessa evidentemente solo gli scrittori, ma anche un pubblico piuttosto ampio, a giudicare dal successo di vendite».⁵⁵ Tali fenomeni si inseriscono inoltre all'interno di un contesto globale che ha visto il dibattito su storia, narrazione, passato e memoria come polo di un confronto su cui hanno preso posizione tutti i principali studiosi contemporanei. Non si intende in questa sede riproporre una trattazione complessiva del dibattito sul postmoderno, per cui si rimanda, almeno per l'Italia, alle analisi di Ceserani e Jansen,⁵⁶ quanto evidenziare che la dominante storica di tanta narrativa degli anni zero non va intesa come una tendenza specificamente italiana e che, a seconda dei punti di vista da cui si guarda il fenomeno, questo può essere storicizzato in maniere diverse. Nelle ricostruzioni degli studiosi italiani, come abbiamo già visto, sono gli anni ottanta a segnare un cambio di passo che coincide con la crisi della narrativa sperimentale: «all'esaurimento dell'antiromanzo si risponde con il recupero del romanzo più romanzesco, la contestazione intellettualistica lascia il posto al racconto affabilmente cordiale, la trasgressione delle norme si capovolge nel recupero di moduli e sistemi consolidati».⁵⁷ Il recupero del racconto imperniato su una trama e l'abbandono delle forme sperimentali a favore di forme piane non viene accolto in maniera unanime dalla critica, che si divide tra apologeti e detrattori. Giulio Ferroni, già allora, esprimeva un fermo rifiuto nei confronti del revival del romanzo storico,

⁵⁴ Bertoni F., *Realismo e letteratura: una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007 ; Siti W., *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013; Ceserani R., *La maledizione degli -ismi* in *Allegoria* 65-66, Palermo, G.B. Palumbo, 2012, pp.191-213

⁵⁵ Benvenuti G, 2012, p.25

⁵⁶ Ceserani R., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997; Jansen M., *Il dibattito sul postmoderno in Italia: in bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Franco Cesati, 2002

⁵⁷ Rosa G., 1991, p.11

parte di quel fenomeno della marginalizzazione della letteratura che lo studioso continuerà, come abbiamo visto, a denunciare nel corso dei decenni successivi:

si tratta di manifestazioni di durata più o meno effimera, molte delle quali saranno rapidamente dimenticate, potremmo allo stesso modo sparire nel nulla o riaffiorare improvvisamente e nel modo più imprevedibile sulla scena: alla marginalità della letteratura si collega in effetti, nell'attuale situazione, la situazione delle mode culturali, la frequente non significanza dei temi, delle questioni, degli oggetti che emergono sul piano dell'attualità, attribuendosi un rilievo determinante che per lo più viene poi a cancellarsi in un soffio.⁵⁸

Il motivo delle caducità delle mode culturali, che torna qui con accenti che sembrano a tratti riecheggiare la polemica classico romantica, è un argomento che abbiamo già visto affiorare in corrispondenza alla prima fase del dibattito sul romanzo storico. Che questo schema si presti ad essere ciclicamente riproposto è confermato dal fatto che anche il dibattito sul *New Italian Epic* è stato interpretato in termini di ripresa della *querelle* classico romantica a partire dalla comune appartenenza ad una generazione post rivoluzionaria (post-rivoluzione francese e post-sessantotto)⁵⁹ degli autori che lo hanno animato.

3.3 La storia come *postmodern artifact*

A livello internazionale la questione del romanzo storico si inquadra, come già accennato, all'interno del dibattito sul postmoderno. Il successo del romanzo storico (neostorico, antistorico, metastorico, a seconda delle formulazioni) esprimerebbe infatti il «bisogno di perlustrare le modalità e le dimensioni della nuova percezione spazio temporale definita storica».⁶⁰ L'idea della fine della storia è uno dei concetti cardine che ricorre frequentemente nelle teorizzazioni intorno al postmoderno, concetto polivalente e complessissimo, estetica e insieme condizione storica, svolta radicale nel sistema della conoscenza occidentale, descritta tra i primi da Lyotard, alla fine degli anni settanta ne *La condizione postmoderna*, in termini di incredulità nei confronti dei *grand récits* della storia, di venir meno sia dell'idea di rivoluzione possibile che della fiducia illuminista nei confronti del progresso tecnologico. Patricia Waugh, studiosa

⁵⁸ Ferroni G., *Qualche distinzione sul postmoderno nella letteratura*, in *Lettera dall'Italia*, n°33, gennaio-marzo, 1994, p.35 in Ganeri M., 1999, p.114

⁵⁹ Camilletti F., *Classicism and Romanticism in Italian Literature: Leopardi's Discourse on Romantic Poetry*, Londra, Pickering & Chatto, 2013

⁶⁰ Ganeri, 1999, p.117

femminista, ha proposto di definire il postmoderno un *mood* (un clima, un sentire) che nasce dal collasso degli elementi fondamentali della modernità che aveva previsto un significato stabile per entità come verità, conoscenza, il sé, e per dei valori che parevano condivisi «"mood" arising out of a sense of the collapse of all those foundations of modern thought which seemed to guarantee a reasonably stable sense of Truth, Knowledge, Self and Value».⁶¹

Secondo la nota proposta di Frederic Jameson, esposta per la prima volta nel 1984 in un articolo sulla *New Left Review* e sottoposta a numerose precisazioni e rielaborazioni nel corso del tempo, il postmoderno rappresenta una fase avanzata dello sviluppo capitalista (che, nella sua ipotesi, inizia negli anni cinquanta, sebbene non vi sia accordo unanime su questo punto) e, pur non essendo necessariamente un'estetica, si lega alle modalità di produzione, diffusione e consumo della cultura e dell'arte nei paesi del capitalismo avanzato, investite da un irreversibile processo di mercificazione. La produzione estetica postmoderna che ne deriva è, secondo Jameson, caratterizzata da due tratti in particolare, il *pastiche* e la schizofrenia. Il *pastiche* è ciò che rimane della parodia modernista nel momento in cui non c'è più una norma da smantellare, combattere o irridere. Le condizioni per l'esistenza della parodia, nel modernismo, erano la presenza di una serie di stilemi da assumere come bersaglio negativo, ma, se essi non esistono più, la parodia è un atto mancato che diviene *pastiche*, vuota riproposizione di forme che non hanno più nulla di antagonista o oppositivo, ma si limitano a mimare l'attitudine originaria: «Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists».⁶² Schizofrenia è invece termine preso a prestito dalla terminologia lacaniana. Secondo Lacan noi percepiamo attraverso il linguaggio e grazie al linguaggio ci sembra di vivere il tempo. La rottura della catena di rapporti tra significante e significato ostacola la percezione del tempo e porta alla condizione dello schizofrenico che non è più in grado di avere coscienza di sé nel tempo: «If we are unable to unify the past, present, and future of the sentence, then we are similarly unable to unify the past,

⁶¹ Waugh P, *Postmodernism and Feminism*, in Jackson S., Jones J., *Contemporary Feminist Theories*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998, p.178

⁶² Jameson F., *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press Durham, 1991, p.17

present, and future of our own biographical experience or psychic life. With the breakdown of the signifying chain, therefore, the schizophrenic is reduced to an experience of pure material signifiers, or, in other words, a series of pure and unrelated presents in time».⁶³ Tale è lo stato della società contemporanea, incapace di percepire lo svolgimento del tempo a causa della disarticolazione del legame tra significante e significato, condizione che può sfociare sia uno stato d'ansia e di perdita della realtà, che trovare uno sbocco euforico. Questa condizione può essere rintracciata in opere che non presentano alcun segno che rimanda ai rapporti di produzione che le hanno generate. Si può pensare, ad esempio, alla lettura in termini di feticcio che Jameson ha dato delle *Diamond Dust Shoes* di Andy Warhol, in opposizione al dipinto di Van Gogh delle scarpe di una contadina letto, in chiave heideggeriana, come opera che ricrea il contesto cui fa riferimento (proposta cui aveva risposto Ceserani⁶⁴ suggerendo di considerare anche le fotografie di Walker Evans che ritraggono le scarpe di un contadino dell'Alabama degli anni trenta e il dipinto di Magritte in cui scarpa e piede si fondono), ma soprattutto, ed è questo il tratto che maggiormente riguarda il discorso sul romanzo storico, secondo Jameson, i romanzi storici del tardo capitalismo, anche quando dichiarano di voler raccontare il passato, in realtà imitano un passato che non è mai esistito perché è andato perso il legame con il referente storico. È il caso di *Ragtime* di E.L. Doctorow (1975) e, più ampiamente dell'intera produzione dello scrittore statunitense, esempio di quella mancanza di profondità (*depthless*), che caratterizza i testi del postmoderno. Secondo Jameson il fatto che l'autore abbia scelto, nella versione definitiva del romanzo, di eliminare i riferimenti che legavano l'ambientazione dei primi del Novecento al presente, rende impossibile per il lettore istituire una relazione tra il passato della narrazione ed il presente della fruizione del testo, perno su cui si articolava il valore del romanzo storico classico «This detail has been suppressed from the published text, symbolically cutting its moorings and freeing the novel to float in some new world of past historical time whose relationship to us is problematical indeed».⁶⁵ Anche il fatto che, secondo altri studiosi, a questo romanzo possa essere accordata una valenza politica («there is an extended critique of American democratic ideals through the presentation of class conflict rooted in capitalist property and

⁶³ Ivi, p.27

⁶⁴ Ceserani R., *Quelle scarpe di Andy Warhol. Il postmoderno secondo Fredric Jameson*, Il manifesto, 1 Giugno 1989

⁶⁵ Ivi, p.22

moneyed power»)»⁶⁶ non incrina il punto di vista dello studioso, anzi lo rafforza perché, sostiene Jameson, quello sarebbe stato il significato politico del romanzo se non si fosse trattato di un “postmodern artifact”. Al contrario, tutte le scelte formali operate da Doctorow in un romanzo, che pure puntando sulla compresenza tra storia e finzione, sembrerebbero inclinare nella direzione del romanzo storico, vanno invece nella direzione della “scomparsa del referente storico” «This historical novel can no longer set out to represent the historical past; it can only “represent” our ideas and stereotypes about that past (which thereby at once becomes “pop history”)».⁶⁷ Il soggetto postmoderno, sostiene Jameson sulla scorta di Baurdillard, non ha più a disposizione un presunto mondo reale, una ricostruzione del passato che un tempo è stato il presente, ma è ridotto a fissare dei simulacri

it can no longer gaze directly on some putative real world, at some reconstruction of a past history which was once itself a present; rather, as in Plato’s cave, it must trace our mental images of that past upon its confining walls. If there is any realism left here, it is a “realism” that is meant to derive from the shock of grasping that confinement and of slowly becoming aware of a new and original historical situation in which we are condemned to seek History by way of our own pop images and simulacra of that history, which itself remains forever out of reach.⁶⁸

Questo non è certo l’unico modo di interpretare le produzioni culturali a dominante storica che emergono nella fase del tardo capitalismo. Come ricorda Amy Elias,⁶⁹ studiosa che si è occupata delle forme del romanzo storico nel postmoderno, è intorno a due accezioni che si articola la maggior parte del dibattito sul postmoderno tra gli anni ottanta e il presente: la prima, che ha Jameson come capofila, considera l’attrazione del postmoderno nei confronti della storia come un’espressione dello *status quo* mentre la seconda, esplorata da studiose quali Linda Hutcheon o Patricia Waugh, lo considera come una *sfida allo status quo*, e di conseguenza propone una lettura alternativa dei medesimi fenomeni.

Patricia Waugh dedica *Metafiction: the Theory and Practice of Self-conscious Fiction* all’analisi di scritture contemporanee che pongono l’accento sul rapporto tra realtà e invenzione letteraria, per cui ricorre al termine di *metafiction* «*Metafiction* is a term

⁶⁶ Ibidem

⁶⁷ Ivi, p.25

⁶⁸ Ibidem

⁶⁹ Elias A., *Sublime desire: history and post-1960 fiction*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 2001

given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality».⁷⁰ Esse possono essere considerate come una reazione allo smantellamento portato dai teorici post-strutturalisti e decostruzionisti, da Barthes a Derrida a Foucault, dell'idea del linguaggio come sistema chiuso e basato su significati prestabiliti. Una reazione che non va però nella direzione *schizofrenica* prospettata da Jameson, quanto verso l'acquisizione di una consapevolezza delle modalità attraverso cui il linguaggio interviene nella costruzione della nostra realtà quotidiana «the function of language in constructing and maintaining our sense of everyday 'reality'». ⁷¹ Le scritture metafinzionali, in particolare quelle di carattere storico, si presentano così come un tentativo di muoversi all'interno di un mondo costruito linguisticamente, in cui ogni verità è un costrutto retorico costantemente revocabile in dubbio, e in cui i significati non sono né interni al testo né possono essere più pensati in termini di espressione della volontà dell'autore: «Contemporary metafictional writing is both a response and a contribution to an even more thoroughgoing sense that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures». ⁷² Pertanto le scritture metafinzionali si presentano come un'occasione di proficuo confronto che va nella direzione della comprensione dell'esperienza del mondo come un costrutto di sistemi retorici interdipendenti «as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems». ⁷³

Anche la studiosa canadese Linda Hutcheon fa ricorso al concetto di *metafiction*, precisato attraverso il termine *historiographic*, per riferirsi alle scritture storiche del postmoderno caratterizzate da un alto tasso di autoriflessività e che, grazie ad una manipolazione ironica del genere, possono assumere un significato politico «what I want to call postmodernism is fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political». ⁷⁴ Tra gli esempi indica un buon numero di romanzi storici tra cui lo stesso *Ragtime* di E.L. Doctorow, *I figli della mezzanotte* di Rushdie, *La donna del tenente francese* di Fowles e altri: «By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical

⁷⁰ Waugh P., *Metafiction: the Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, London, Routledge, 1984, p.2

⁷¹ Ivi, p.3

⁷² Ivi, p.7

⁷³ Ivi, p.9

⁷⁴ Hutcheon L., *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*, New York - London, Routledge, 1988, p.4

events and personages: *The French Lieutenant's Woman*, *Midnight's Children*, *Ragtime*, *Legs, G., Famous Last Words*).⁷⁵ Il concetto di *historiographic metafiction* si articola a partire dalla consapevolezza che sia scrittura storica che romanzo storico sono dei costrutti retorici espressi in forme narrative (sulla scorta delle proposte di Hayden White di cui si dirà a breve) e questo fornisce le basi per un lavoro di ricostruzione e rielaborazione del passato che costituisce, secondo Hutcheon, la forma espressiva peculiare della sensibilità postmoderna «its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past».⁷⁶ I romanzi, che pure sono prodotti dell'industria culturale e spesso destinati ad un consumo di intrattenimento, possono assumere, in forza della loro autoriflessività e delle forzature che operano sia sulle convenzioni della letteratura popolare che di quella colta, un ruolo di opposizione interna al sistema di cui sono espressione, contrariamente a quanto sosteneva Jameson: «I would argue that, as typically postmodernist contradictory texts, novels like these parodically use and abuse the conventions of both popular and élite literature, and do so in such a way that they can actually use the invasive culture industry to challenge its own commodification processes from within».⁷⁷ Le tecniche attraverso cui questa sfida viene lanciata “dall'interno” sono legate ad un processo problematizzazione della soggettività del narratore che, quasi sempre, è rintracciabile nei romanzi metastorici analizzati da Hutcheon. Né l'assunzione di punti di vista multipli («multiple points of view»)⁷⁸ né narratori caratterizzati da un controllo eccessivo («an overly controlling narrator»)⁷⁹ riescono tuttavia a garantire la conoscenza del passato ma, al contrario, danno conto di soggettività che si inseriscono nella storia in maniera problematica «In a novel like *Midnight's Children*, nothing, not even the self's physical body, survives the instability caused by the rethinking of the past in non-developmental, non-continuous terms».⁸⁰ Il romanzo metastorico non è «just another version of the historical novel or the non-fictional novel»,⁸¹ tuttavia è chiaro che il romanzo storico delle origini rappresenta un polo di confronto, rispetto al quale è possibile individuare alcune linee di continuità, ma soprattutto differenze significative.

⁷⁵ Ivi, p.5

⁷⁶ Ibidem

⁷⁷ Ivi, p. 20

⁷⁸ Ivi, p.117

⁷⁹ Ibidem

⁸⁰ Ivi, p.118

⁸¹ Ivi, p.5

Secondo Hutcheon per il romanzo storico, al pari di quanto accade per tutti gli altri generi letterari, è difficile formulare una definizione univoca e propone così considerarlo «modelled on historiography to the extent that it is motivated and made operative by a notion of history as a shaping force (in the narrative and in human destiny)». ⁸² Il romanzo metastorico si differenzia dalla definizione lukasiana del romanzo storico per tre caratteristiche significative: se nella prima tipologia il protagonista è un tipo umano rappresentativo, che riassume in sé i tratti peculiari del tempo in cui vive, al contrario, i personaggi dei romanzi metastorici non sono in alcun modo da intendersi come esemplari: sono degli eccentrici, dei marginali, delle figure periferiche. Inoltre, solitamente, il romanzo storico fornisce dei dettagli storici verificati per aumentare la verosimiglianza (per quanto Lukács non avesse insistito particolarmente sulla necessità degli stessi), mentre nel romanzo metastorico ad essere messo in primo piano è piuttosto il processo attraverso cui questi dettagli storici riescono o non riescono a caricarsi di senso, nella forma testualizzata attraverso cui abbiamo accesso al passato

Historiographic metafiction incorporates, but rarely assimilates such data. More often, the process of attempting to assimilate is what is foregrounded: we watch the narrators of Ondaatje's *Running in the Family* or Findley's *The Wars* trying to make sense of the historical facts they have collected. As readers, we see both the collecting and the attempts to make narrative order. Historiographic metafiction acknowledges the paradox of the reality of the past but its textualized accessibility to us today. ⁸³

Infine il romanzo storico classico spesso presentava le grandi personalità storiche come personaggi secondari, mentre quello metastorico non disdegna di ripercorrere la biografia di personaggi realmente esistiti, prendendosi anche la libertà di falsificare gli eventi, sempre con l'obiettivo di una messa in crisi dell'autenticità e dell'univocità della rappresentazione della storia. Questi aspetti sembrerebbero segnare in maniera definitiva l'allontanamento dal modello ottocentesco, seppur in una direzione diversa da quella che Jameson aveva apocalitticamente registrato, tuttavia, secondo alcuni, l'aspetto dell'autoriflessività su cui insistono le studiose era un tratto che già caratterizzava il romanzo storico classico. Sicuramente si è verificato, a cavallo degli anni sessanta, un mutamento nella concezione della storia, tuttavia questioni che riguardano la messa in discussione dello statuto del genere, l'interrogazione sul rapporto

⁸² Ivi, p.113

⁸³ Ivi, p.114

tra vero e finto, erano già presenti nei romanzi storici fin dagli albori del genere e avevano informato anche il dibattito iniziale (come si è visto per il caso italiano). A questo si unisce il fatto che, molto spesso, i romanzi metastorici hanno un impianto conservatore, pertanto leggerli come necessariamente oppositivi è indice di un approccio post-strutturalista un po' forzato: «to read them as a dissident is to read against the grain, a decidedly post-structuralistic approach».⁸⁴

Ci sono anche studiosi che hanno sostenuto l'esistenza di una linea di continuità tra il romanzo storico classico e quello postmoderno che passa attraverso il modernismo. Elisabeth Wesseling in uno studio del 1991 ha proposto di considerare il genere storico come un'istituzione sociale che muta gradualmente nel corso del tempo (al contrario del modello del cambio improvviso di paradigma che lascia aperto il problema dell'origine da cui scaturisce un nuovo genere e che le consente, inoltre, di diminuire l'influenza del decostruzionismo nell'emersione del romanzo storico postmoderno) e il cui itinerario può essere seguito attraverso gli esperimenti modernisti: «From my point of view as a late twentieth-century scholar, postmodernist adaptations of historical materials can profitably be regarded as a tertiary form of the historical novel. This tertiary form parodies certain strategies for incorporating historical figures and events into fictional prose that were originally inferred from the work of Sir Walter Scott».⁸⁵ La principale innovazione apportata dal modernismo va nella direzione della soggettivizzazione della storia: se il modello scottiano di romanzo insisteva sulla resa dei dettagli esterni e usava i personaggi per veicolare informazioni relative ad un periodo storico, la temperie moderna permette agli scrittori di approdare ad un racconto della storia che è soprattutto soggettivo: il narratore non è più onnisciente e il racconto della storia è affidato al protagonista, fattore che può portare anche ad una trasgressione della verosimiglianza «The modernists reversed this hierarchy, which resulted in a subjectivization of history (...) this historical consciousness is directly embodied by the hero, which may even result in a transgression of verisimilitude».⁸⁶ La studiosa individua numerosi esempi di romanzo storico moderno in cui possono essere rintracciati esempi di soggettivazione della storia da Virginia Woolf (*Orlando*, 1932; *Between the acts*, 1941), a William Faulkner (*Absalom! Absalom!*, 1936) a Henry James (*The sense of the past*, 1917) a Thomas Mann (*Joseph und seine Brüder*, 1933-43) a Bertold Brecht (*Die Geschäften*

⁸⁴ De Groot J., 2009, p.121

⁸⁵ Wesseling E., *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam - Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991, p.24

⁸⁶ Ivi, pp.75-77

des Herrn Julius Caesar, 1949). Altre strategie attraverso cui il modernismo interviene sul romanzo storico possono essere individuate nell'idea della storia intesa come trascendenza e nell'autoriflessività. Quest'ultima caratteristica era propria anche del romanzo ottocentesco ma, in quel caso, essa veniva demandata principalmente alle prefazioni, mentre nel romanzo modernista si trova più frequentemente integrata nel testo. Nel ventesimo secolo il romanzo postmoderno mantiene lo stesso set di strumenti (autoriflessività e messa in discussione della distinzione tra fatto e finzione), ma lo declina in una direzione differente. Gli scrittori modernisti avevano dimostrato come allo stesso fatto potessero essere accordati differenti significati, mentre i postmodernisti spostano l'attenzione sugli aspetti controfattuali, sulle strade attraverso cui gli eventi avrebbero potuto imboccare un corso completamente diverso «Postmodernist counterfactual conjecture, quite differently, speculates about ways in which events might have taken an entirely different course, which foregrounds the malleability of historical reality».⁸⁷ Inoltre, rispetto al romanzo storico modernista nel quale l'attività di autoriflessione era esplicita, nel romanzo postmoderno questo aspetto risulta da un quadro generale in cui non c'è più alcun passato autentico cui attingere, nessuna verità nascosta da svelare: «While modernist writers still search for a valid representation of the past within the constraints of subjectivity, postmodernist counterfactual parodies exchange the concern with the possible validity of versions of history for a sustained inquiry into their functionality».⁸⁸ Wessling conclude ribadendo che «However, postmodernist counterfactual fiction not only parodies the classical historical novel. It also attacks historiography»⁸⁹ e questo ci porta ad un tentativo di inversione della prospettiva attraverso cui guardare al rapporto tra romanzo storico e finzione metastorica postmoderna. Infatti, come sostiene Ceserani, mentre le forme del romanzo storico mutano e «la comprensibilità storica del passato sembra indebolirsi e annullarsi in una filosofia dell'eterno presente, sotto l'influsso di alcune ideologie diffuse che proclamano la fine della storia, la storia degli storici si è (...) enormemente complicata e differenziata al proprio interno in tante storie diverse».⁹⁰ Ciò che gli autori del romanzo storico dell'Ottocento chiamavano storia è qualcosa di radicalmente differente da ciò che considerano storia gli autori che praticano il genere dagli anni sessanta alla

⁸⁷ Ivi, p.113

⁸⁸ Ivi, p.114

⁸⁹ Ivi, p.179

⁹⁰ Ceserani F., in De Rosa G., *Di storia in storia* in Spinazzola V., (a cura di) *Tirature '91*, Torino, Einaudi, 1991, p.29

contemporaneità più stretta. Questo è tanto più vero per gli autori degli anni zero che si trovano a fare i conti con un'idea di storia che è plurale, variabile, continuamente richiamabile in dubbio (tratti che possono essere interpretati sia in chiave euforica che apocalittica)

lo scrittore che pratici la negromanzia negli anni zero si trova alle prese, però, con una diversa idea di storia, e soprattutto con le differenti modalità - che sono appunto quelle successive alla progressiva dissipazione della storia in quanto *master fiction* - attraverso le quali nella contemporaneità l'idea del tempo si converte in quella pratica politica che è la scrittura della storia.⁹¹

Per risalire alle radici di questo mutamento dovremmo guardare alla *crisi del realismo ingenuo* e alle conseguenze che ha avuto in ambito storiografico il venir meno «dell'idea che la lingua sia un mezzo conoscitivo neutrale».⁹²

3.4 La storia come *narrative prose discourse*

Due studiosi che si sono a lungo confrontati sull'analisi delle conseguenze del tramonto dell'idea della lingua come mezzo conoscitivo neutrale e sulle sue conseguenze sono Hayden White e Carlo Ginzburg, le cui posizioni rappresentano due possibili poli di un dibattito rispetto al quale hanno preso posizione la maggior parte dei teorici contemporanei. Lo studioso statunitense, attraverso le tesi esposte in *Metahistory* (1973), ha sferrato un profondo attacco alla concezione della storia come pratica scientifica in grado di produrre contenuti di verità. Guardando all'interpretazione che Nietzsche⁹³ aveva dato di tragedia e commedia come costrutti della coscienza umana, più che residui di una reale percezione di realtà, White propone di considerare le forme in cui si esprime la narrazione storica come una fabulazione: «Nietzsche viewed both Tragedy and Comedy “Ironically” seeing both visions as constructions of human consciousness itself rather than as residues of a “realistic” perception of reality».⁹⁴ Il presupposto da cui muove lo studioso è considerare la scrittura storica come un fatto linguistico, un discorso narrativo in prosa che illustra il passato attraverso la sua

⁹¹ Benvenuti, 2012, p. 9

⁹² Benvenuti G., *A proposito del dibattito sulla narrazione della storia* in *Intersezioni*, 1/2009, Bologna, Il Mulino, 2009, p.131

⁹³ Qui seguo la ricostruzione proposta da Benvenuti, 2009

⁹⁴ White H., *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, London - Baltimora, The John Hopkins University Press, 1973, p.278

rappresentazione: «I will consider the historical work as what it most manifestly is -that is to say, a verbal structure in the form of a narrative prose discourse that purports to be a model, or icon, of past structures and processes in the interest of explaining *what they were by representing them*».⁹⁵

Secondo White storici e filosofi della storia combinano una serie di dati in una struttura che dovrebbe fornire una spiegazione attendibile o certa di eventi accaduti nel passato. *Metahistory* è dedicato all'analisi degli stili dei principali storici (Michelet, Ranke, Toqueville e Burckhardt) e filosofi della storia (Hegel, Marx, Nietzsche e Croce) del XIX secolo. Attraverso la descrizione delle concezioni della storia che avevano gli storici dell'epoca e l'illustrazione delle teorie attraverso cui i filosofi della storia dell'epoca giustificavano il pensiero storico⁹⁶ White intende dimostrare che sia i primi che i secondi rispondono, nell'espone le loro posizioni, a logiche che possono essere definite *poetiche*: «I believe, the historian performs an essentially *poetic* act, in which he *prefigures* the historical field and constitutes it as a domain upon which to bring to bear the specific theories he will use to explain “what was *really* happening” in it».⁹⁷ Secondo Hayden White, tali formalizzazioni non hanno valore perché sono intrinsecamente vere, ma funzionano perché sono il risultato di una scelta implicita e precritica che lo storico o il filosofo compiono nel momento in cui danno al passato una certa forma e corrispondono agli orizzonti d'attesa di un certo tipo di lettore: «they contain a deep structural content which is generally poetic, and specifically linguistic, in nature, and which serves as the precritically accepted paradigm of what a distinctively “historical” explanation should be. This paradigm functions as the “metahistorical” element in all historical works that are more comprehensive in scope than the monograph or archival report».⁹⁸ White procede poi individuando cinque livelli di concettualizzazione del lavoro storico «(1) «chronicle; (2) story; (3) mode of emplotment; (4) mode of argument; and (5) mode of ideological implication».⁹⁹ I primi due fanno riferimento ai processi di selezione e organizzazione dei dati - degli *unprocessed historical record* - al fine di renderli comprensibili per un certo tipo di pubblico. Il *mode of emplotment* consiste nel fornire significato ad una storia

⁹⁵ Ivi, p. 2

⁹⁶ «A general purpose is to determine the family characteristics of the different conceptions of the historical process which actually appear in the works of the classic narrators. Another aim is to determine the different possible theories by which historical thinking was justified by the philosophers of history of that time», *Ibidem*

⁹⁷ Ivi, p.X

⁹⁸ Ivi, p.IX

⁹⁹ Ivi, p.5

identificando il tipo di struttura archetipica cui è possibile ricondurla. Rifacendosi alla proposta di Notorp Frye di *Anatomia della critica*, White individua quattro strutture di intreccio: *romance*, tragedia, commedia e satira cui gli storici fanno ricorso (Michelet opta per il *romance*, Ranche per la commedia, Toqueville per la tragedia e Burckhardt per la satira). Combinando l'analisi delle strutture archetipiche con gli altri due livelli, White sostiene che l'adozione di un certo tipo di forma determina la descrizione che lo storico dà della contemporaneità e la sua visione del mondo presente: «Commitment to a particular *form* of knowledge predetermines the *kinds* of generalizations one can make about the present world, the kinds of knowledge one can have of it, and hence the kinds of projects one can legitimately conceive for changing that present or for maintaining it in its present form indefinitely».¹⁰⁰ Tutto, nella teorizzazione di White, va nella direzione di ribadire la natura letteraria della scrittura storica. In un saggio del 1978, *Historical text as a literary artefact*, ribadisce il punto centrale della sua analisi, vale a dire che i contenuti delle narrazioni storiche sono tanto *inventati* quanto *trovati* e che quindi hanno a che fare più con la letteratura che con la scienza: «There has been a reluctance to consider historical narrative as what they most manifestly are: verbal fictions, the contest of which are as much *invented* as *found* and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the science».¹⁰¹ L'approccio di White, che è stato sottoposto a molteplici obiezioni. Se il realismo ingenuo che lo studioso contribuisce a smantellare poteva senza dubbio essere considerato un'ideologia, cosa rimane dopo la sua messa in discussione? Come ricorda Giglioli

...il realismo ingenuo era un'ideologia, e andava smascherato per tale. Oggi però la *doxa* egemone si regge su assunti esattamente opposti.

Indifferenza tra realtà e finzione, relativismo, scetticismo, nichilismo - tentazioni "abissali" per lo studioso - sono moneta corrente nel discorso dei media, della pubblicità e del marketing, in nome di un pirronismo generalizzato in cui tutto è costruzione, invenzione, discorso inteso come intreccio infondato ma efficace tra relazioni di potere e relazioni di sapere: non più basato sul valore di verità degli enunciati che presuppone, ma sull'efficacia performativa dell'assenso che ottiene. Esito ultimo, il negazionismo (quello legato alla questione dello sterminio nazista degli ebrei è solo l'esempio più clamoroso).¹⁰²

¹⁰⁰ Ivi, p.21

¹⁰¹ White, H., *Historical text as a literary artifact* in Roberts G., (a cura di) *The History and the narrative reader*, London, Routledge, 2001, p.222

¹⁰² Giglioli D., *Bologna 1976. Dams: guida dello studente* in Luzzato S., Pedullà G. (a cura di), *Atlante della letteratura italiana vol. III Dal Romanticismo ad oggi*, Torino, Einaudi, 2012, pp.942-943

Inoltre, se la storia è un costrutto retorico la cui validità si basa su un accordo precritico con il pubblico quale spazio rimane al suo interno per i contenuti di verità? E, per quanto ci riguarda più da vicino, come si articolano i rapporti tra romanzo storico e la storia intesa come *scienza* se entrambi i generi seguono delle regole retoriche?

Inoltre all'enfasi tributata da White all'analisi dell'aspetto retorico della scrittura storica non corrisponde altrettanto interesse nei confronti delle prime fasi della concettualizzazione del lavoro (quelli della *chronicle* e della *story*) che invece sono fondamentali perché è proprio dall'accesso e dalla selezione di un certo tipo di fonti che dipende la conoscenza storica cui viene data forma. Come ricorda Benvenuti richiamando De Certeau: «lo storico ha sempre a che fare con un archivio costruito all'interno di specifici rapporti di forza e che a sua volta dà vita ad una “ricostruzione” del passato che gli è resa possibile dal suo legame con le istituzioni».¹⁰³

Carlo Ginzburg è tra gli studiosi che si è incaricato in maniera più decisa di contrastare la deriva ermeneutica che discende da una lettura radicale delle ipotesi di White. Queste riflessioni sono raccolte in opere come *Rapporti di Forza. Storia retorica prova* (2000) e nei saggi di *Il filo e le tracce: vero falso finto* (2006). Le obiezioni di Ginzburg muovono dal rifiuto delle concezioni post-strutturaliste che intendono la storia come un costrutto retorico che non prevede contenuti di verità ed hanno l'obiettivo, parallelo, di tutelare la figura dello storico in un contesto globalizzato in cui gli scetticismi si prestano a divenire la base per prese di posizione radicali: «a prima vista questi temi riguardano soltanto una piccola cerchia di addetti ai lavori: storici, filosofi, studiosi di metodologia della storia. Ma è un'apparenza ingannevole. (...) la discussione su storia, retorica e prova tocca una questione che ci riguarda tutti: la convivenza e lo scontro tra culture».¹⁰⁴ Il punto che gli interessa sottolineare, e su cui torna in numerosi passaggi, è che prova e retorica non si escludono mutualmente, come dimostrano alcuni esempi della storia del pensiero occidentale.

La contiguità largamente accettata tra storia e retorica ha respinto ai margini quella tra storia e prova. L'idea che gli storici debbano o possano provare alcunché sembra a molti antiquata, se non addirittura ridicola. Ma anche chi manifesta disagio nei confronti del clima intellettuale dominante dà quasi sempre per scontato che retorica e prova si escludano reciprocamente. In questo libro mostro invece che a) in passato la prova era considerata parte integrante della retorica; b) che quest'ovvietà, oggi dimenticata,

¹⁰³ Benvenuti G., 2012, p.11

¹⁰⁴ Ginzburg C., *Rapporti di Forza. Storia, Retorica, Prova*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 14

implica un'immagine del modo di lavorare degli storici, compresi i contemporanei, molto più realistica e complessa di quella oggi di moda.¹⁰⁵

Risalendo ad Aristotele, Ginzburg intende dimostrare che retorica e prova non sono in opposizione, quanto piuttosto che la prova era, alle origini, parte integrante dell'argomentazione retorica. Aristotele, che nella *Poetica* aveva espresso la nota considerazione secondo la quale la poesia è “attività più filosofica e più elevata della storia” rappresentando la prima «eventi generali e possibili “secondo il verosimile o il necessario”»; la seconda “eventi particolari o reali”»,¹⁰⁶ tratta della storia nella *Retorica*, opera in cui rifiuta le posizioni di condanna della retorica in quanto arte che aveva come fine la persuasione attraverso la sollecitazione degli affetti espresse dai sofisti e nel *Gorgia*. «Nel corso del dialogo Socrate denuncia la retorica come un'arte “ingannatrice” (465b) paragonabile ad altre forme di “adulazione”»,¹⁰⁷ mentre «Aristotele identifica nella retorica un nucleo razionale: la prova, o meglio le prove (...) lungi dall'essere incompatibili con la retorica ne costituiscono il nucleo fondamentale».¹⁰⁸ Si tratta di una concezione radicalmente opposta a quella odierna, che ci è giunta anche attraverso la svalutazione ciceroniana del genere. «La visione della retorica come tecnica di convincimento emotivo in cui l'esame delle prove ha un posto marginale prevalse grazie all'immensa autorità di Cicerone»¹⁰⁹ e, per quanto esistano esempi di uso della prova in retorica, come la dimostrazione di Lorenzo Valla della falsità della donazione di Costantino - «Valla dice di aver trattato argomenti di diritto canonico e di teologia in maniera polemica, servendosi delle armi della retorica»¹¹⁰-, tale accezione non è quella in cui viene oggi declinato il rapporto tra storia, retorica e prova. Secondo Ginzburg la riduzione della storiografia a retorica in atto negli ultimi anni va soprattutto ricondotta alla lettura che è stata data di un celebre passo di Nietzsche che definisce la verità

Un mobile esercito di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane che sono state potenziate poeticamente e retoricamente, che sono state trasferite e abbellite, e che dopo un lungo uso sembrano a un popolo solide, canoniche e vincolanti: le verità sono illusioni di cui si è

¹⁰⁵ Ivi, p.13

¹⁰⁶ Ivi, p.51

¹⁰⁷ Ivi, p.19

¹⁰⁸ Ivi, p.67

¹⁰⁹ Ivi, p.80

¹¹⁰ Ivi, pp. 71-72

dimenticata la natura illusoria, sono metafore che si sono logorate e che hanno perduto ogni forza sensibile¹¹¹

Tale formulazione costituisce la radice spesso non esplicitata del pensiero di teorici come Barthes o Hayden White

La riduzione della storiografia alla retorica è da una trentina d'anni cavallo di battaglia di una dilagante polemica antipositivistica dalle implicazioni più o meno apertamente scettiche. Pur risalendo in sostanza a Nietzsche, questa tesi circola oggi prevalentemente sotto i nomi di Roland Barthes e Hayden White. Benché non del tutto coincidenti, i loro rispettivi punti di vista sono accomunati dai seguenti presupposti, formulati in maniera ora più ora meno esplicita: la storiografia, come la retorica, si propone unicamente di convincere; il suo fine è l'efficacia, non la verità; non diversamente da un romanzo, un'opera storiografica costruisce un mondo testuale autonomo che non ha alcun rapporto dimostrabile con le realtà extra-testuali cui si riferisce; testi storiografici e tesi di finzione sono autoreferenziali perché accomunati da una dimensione retorica.¹¹²

Ginzburg insiste in particolare sulle conseguenze dell'impostazione relativista che sono insieme conoscitive, politiche e morali. Se, come sostiene Donna Haraway «Il relativismo consente di essere in nessun posto nel momento in cui si pretende di essere equamente dovunque. Questa "equità" del punto di vista costituisce un rifiuto di assumersi la responsabilità di un'indagine critica»,¹¹³ l'ammissione che la conoscenza è sempre parziale e situata è l'unico antidoto verso *l'irresponsabile ubiquità relativista*. Tuttavia anche questa posizione è a rischio di produrre una serie di punti di vista incomunicabili e «pur respingendo le conseguenze radicalmente scettiche della tesi decostruzionista sulla "natura retorica della verità ivi compresa la verità scientifica" non ne mette in discussione le premesse».¹¹⁴ Il rifiuto di una concezione che mette in discussione la funzione referenziale del linguaggio è possibile solo attraverso rapporto meditato con le fonti che permetta allo storico di continuare l'esercizio della sua attività senza rimanere bloccato nell'*impasse* scettica

¹¹¹ Nietzsche F., *Su verità e menzogna in senso extra morale* in *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e scritti 1870-1873*, Milano, Adelphi, 1991, p. 233 citato in Benvenuti G., 2009, pp.135-136

¹¹² Ginzburg C., 2000, p. 52

¹¹³ «Relativism is a way of being nowhere while claiming to be everywhere equally. The "equality" of positioning is a denial of responsibility and critical inquiry» Haraway D., *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, Feminist Studies, Vol. 14, No. 3. (Autumn, 1988), University of Maryland, Feminist Studies, Inc. p. 584, in Ivi, p.43

¹¹⁴ Ibidem

Le fonti non sono né finestre spalancate, come credono i positivisti, né muri che ostruiscono lo sguardo, come credono gli scettici: semmai potremmo paragonarle a vetri deformanti. L'analisi della distorsione specifica di ogni fonte implica già un elemento costruttivo. Ma la costruzione (...) non è incomparabile con la prova; la proiezione del desiderio, senza cui non si dà ricerca, non è incompatibile con le smentite inflitte dal principio di realtà. La conoscenza (anche la conoscenza storica) è possibile¹¹⁵

La postfazione al libro di Natalie Zamon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento* (1984), va proprio nella direzione di mostrare come prova e retorica, vero e invenzione possano convivere all'interno di un lavoro storico. Nella prefazione del libro la studiosa ammette di aver fatto ricorso all'invenzione

Quando non trovavo l'uomo o la donna di cui ero in cerca (...) mi sono rivolta, per quanto era possibile, ad altre fonti nello stesso tempo e luogo per scoprire il mondo che essi dovettero conoscere e le reazioni che poterono avere. Se quanto offro è in parte di mia invenzione è però saldamente ancorato alle voci del passato¹¹⁶

Ginzburg sostiene, tuttavia, che Zamon Davis usi il termine invenzione in maniera provocatoria, dal momento che nel testo segnala, con delle formule dubitative, tutte le occasioni in cui vi sono state delle integrazioni e questo gli pare un modo più proficuo di operare che non «formulazioni teoretiche astratte che sono spesso implicitamente o esplicitamente normative».¹¹⁷ Riflettendo quindi sul rapporto tra racconto della storia e storia intesa come scienza, nota che è stato nel corso dell'Ottocento che la letteratura ha progressivamente abbandonato i suoi complessi di inferiorità nei confronti degli storici e che sono stati Balzac e Manzoni a segnare un punto di svolta nei rapporti tra le discipline. Indipendentemente dalla valutazione negativa che quest'ultimo ha dato, come abbiamo visto, del genere è da notare, secondo Ginzburg, che la descrizione del lavoro dello storico nel celebre saggio sui componimenti misti di storia e invenzione è incredibilmente prossima alle innovazioni avvenute in campo storico nella seconda

¹¹⁵ Ivi, p.49

¹¹⁶ «When I could not find my individual man or woman (...), then I did my best through other sources from the period and place to discover the world they would have seen and the reaction they might have had. What I offer you here is in part my invention, but held tightly in check by the voices of the past», Zamon Davis N., *The return of Marin Guerre*, Cambridge, Harvard University Press, 2001 (1983), p. 5. Traduzione italiana *Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, (Lombardini S.), Torino, Einaudi, 1984, pp.6-7, citato in Ginzburg C., *Appendice. Prove e possibilità. Postfazione a Natalie Zamon Davis, Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, 1984, in Id, *Il filo e le tracce. Vero, falso, Finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, p.298

¹¹⁷ Ivi, p.303

metà del ventesimo secolo. L'interlocutore che si rivolge a Manzoni nel saggio dice, a proposito degli orizzonti d'attesa del lettore di romanzi storici: «La storia che aspettiamo da voi non è un racconto cronologico di soli fatti politici e militari e, per eccezione, di qualche avvenimento straordinario d'altro genere; ma una rappresentazione più generale dello stato dell'umanità in un tempo, in un luogo, naturalmente più circoscritto di quello in cui si distendono originariamente i lavori di storia».¹¹⁸ Proponendo una lettura anacronistica, Ginzburg sostiene:

è impossibile non ritrovare col senno di poi la prefigurazione delle caratteristiche più appariscenti della ricerca storica degli ultimi decenni -dalla polemica contro i limiti di una storia esclusivamente politica e militare, alla rivendicazione di una storia della mentalità degli individui e dei gruppi sociali, fino addirittura (nelle pagine di Manzoni) a una teorizzazione della microstoria e dell'uso sistematico di fonti documentarie

(...)

C'è voluto un secolo perché gli storici cominciassero a raccogliere la sfida lanciata dai grandi romanzieri dell'Ottocento - da Balzac a Manzoni, da Stendhal a Tolstoj - affrontanti campi d'indagine precedentemente ignorati¹¹⁹

Contro gli «atteggiamenti relativistici che tendono ad annullare *di fatto* ogni distinzione tra *fiction e history*» Ginzburg sostiene che «una maggiore consapevolezza della dimensione narrativa non implica un'attenuazione delle possibilità conoscitive della storiografia ma al contrario una loro intensificazione».¹²⁰ Di conseguenza la commistione tra vero e finto non va considerata come l'inarrestabile irrompere del relativismo, ma una delle tante fasi in cui il rapporto tra storia, verità e racconto si struttura nella storia dell'impresa umana. Per i romanzieri dell'Ottocento il prestigio della storiografia «si fondava su un'immagine di veridicità assoluta in cui lo stesso ricorso alle congetture non aveva parte alcuna»¹²¹ che oggi è stata completamente superata «...oggi gli storici rivendicano il diritto di occuparsi non solo delle pubbliche gesta di Traiano (...) ma anche delle scene di vita privata di (...) Martin Guerre, di sua moglie Bertande. Unendo accortamente erudizione e immaginazione, prove e

¹¹⁸ Manzoni A., *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia d'invenzione*, in *Del romanzo storico*, vol.14 premessa di Macchia G., introduzione di Portinari F., testo a cura di De Laude, S., Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2000, p.3

¹¹⁹ Ginzburg C., 2006, pp.307-308

¹²⁰ Ivi, p.310

¹²¹ Ivi, p.315

possibilità, Natalie Zemon Davis ha mostrato che si può scrivere anche la storia di uomini e donne come loro». ¹²²

3.5 La storia come complotto

Questa posizione rappresenta sicuramente un argine per quanto riguarda la dissoluzione del senso del lavoro dello storico, ma lascia comunque aperto il problema del rapporto tra ricostruzioni storiche e tutte quelle narrazioni di episodi della storia più o meno recente che i romanzi offrono e che, con la storia, si pongono in maniera concorrenziale. L'ultima parte del capitolo è dedicata all'approfondimento di una particolare declinazione di tale relazione: il racconto del passato in termini di complotto, chiave che molti romanzi postmoderni scelgono e che in Italia ha registrato numerosi esempi soprattutto negli ultimi anni, da Eco, a Carlotto, a Lucarelli, a Sarasso, a Genna a De Cataldo. Quelli della congiura e del complotto non sono schemi interpretativi che operano soltanto nella postmodernità: come ha ricordato Ceserani, ¹²³ possono essere individuate almeno tre forme di complotto che corrispondono a tre tipi di organizzazione sociali e politica. La prima, che si è mantenuta sostanzialmente invariata nel corso del tempo «dai tempi di re Davide sino ai tentativi falliti di fermare Hitler», ¹²⁴ è rappresentata dalle «congiure di corte, proprie dei regimi monarchici legittimati dalla tradizione e dal consenso, governati da strutture famigliari e da ristrette forme di potere»; ¹²⁵ la seconda è propria di società più moderne nelle quali società segrete si costituiscono per opporsi al potere costituito e sono costrette, a causa della repressione, ad agire in maniera occulta (come la Carboneria nell'Italia preunitaria). La terza forma della congiura, legata alla contemporaneità è, secondo Ceserani, «la forma postmoderna e paranoica delle congiure paventate, reali, ipotetiche, sovradeterminate, espresse da gruppi segreti e misteriosi, che si presume obbediscano a logiche di puro potere, in contatto spesso ambiguo con agenzie sovranazionali, associazioni segrete ingiustificabili nei regimi democratici, e inoltre servizi deviati, grandi corporazioni economiche e finanziarie, gruppi terroristici sfuggiti a ogni controllo e coerenza

¹²² Ibidem

¹²³ Ceserani R., *L'immaginazione cospiratoria*, in Micali S., *Cospirazioni, trame : atti della Scuola europea di studi comparati: Bertinoro, 26 agosto - 1 settembre 2001*, Firenze, Le Monnier, 2003, pp.3-21

¹²⁴ Ivi, p.17

¹²⁵ Ivi, p.7

ideologica».¹²⁶ Dal momento che, come nota David Coady,¹²⁷ una congiura, per essere tale, dev'essere soprattutto segreta, se una congiura è svelata, ne consegue automaticamente che non è andata a buon fine. Pertanto l'immaginazione cospiratoria contemporanea, che non ha a disposizione le prove delle congiure svelate, si presenta, nella narrativa postmoderna in particolare, come un'ipotesi o un timore di congiura, una «congiura ipotetica, immaginata, metafisica»¹²⁸ e postula l'esistenza di livelli di potere segreto che hanno o hanno avuto un ruolo nell'orientare l'agire delle istituzioni. Oltre alla segretezza, l'altro aspetto indispensabile, perché si possa parlare di congiura, è l'esistenza di un gruppo di persone che si coordinano intorno ad essa: «First a conspiracy necessarily involves a group of agents acting tighter (...). Second, a conspiracy is necessarily secretive. There is no such thing as an open conspiracy (...) So a conspiracy is a group of agents acting together in silence».¹²⁹ La maggior parte degli studiosi, per parlare della congiura, si è rifatta alla definizione proposta da Karl Popper in *Conjectures and refutations* (1963), in cui lo schema della congiura viene fatto risalire ad un residuo teista che discende dall'interpretazione del funzionamento della società in Omero. Secondo Popper la società omerica vedeva ogni accadimento sulla piana di Troia come il riflesso di una volontà degli dei e l'immaginazione cospiratoria opera allo stesso modo, ma sostituisce alle divinità poteri occulti e misteriosi che, di volta in volta, sono responsabili della gestione del potere.

Homer conceived the power of the gods in such a way whatever happened on the plain before Troy was only a reflection of the various conspiracies on Olympus. The conspiracy theory of society is just a version of this theism, of a belief in gods whose whims and will rule everything. It comes from abandoning God and then asking "Who is in his place?". His place is then filled by various powerful men and groups (...) who are to be blamed for having planned the great depression and all the evils from which we suffer.¹³⁰

Secondo Popper il complotto offre una spiegazione degli avvenimenti che non è né veritiera né scientifica. Inoltre, riconducendo le ragioni che muovono gli avvenimenti ad un livello superiore, ne consegue che esso viene ad essere una figura dell'impotenza umana che, anziché offrire una spiegazione, restringe ulteriormente gli spazi di manovra

¹²⁶ Ibidem

¹²⁷ Coady D. (a cura di), *Conspiracy theories: the philosophical debate*, Aldershot, Burlington, 2006

¹²⁸ Ceserani, 2003, p. 17

¹²⁹ Coady, 2006, *Introduction*, p.1

¹³⁰ Popper K., *Conjectures and Refutations. The Growth of Scientific Knowledge*, Abingdon, 2002 (London, 1963) pp.165-166

degli uomini. Non tutti gli studiosi concordano con questa interpretazione, ad esempio Charles Pigden ha fatto notare come non necessariamente, dall'accettazione della teoria del complotto in merito ad una particolare situazione, derivi che questa spiegazione è valida per tutte le circostanze: «I am *not* saying that conspiracy theories can explain *everything*. Sometimes they work and sometimes they don't».¹³¹

La postmodernità è stata spesso interpretata come fase di riduzione dell'*agency* degli individui e delle collettività che si troverebbero schiacciati da forze il cui potere e la cui logica di funzionamento sono difficili, se non impossibili, da immaginare. Sia in *Postmodernism* (1991) che in un saggio intitolato *Cognitive Mapping* (1988) Jameson accenna al successo del tema del complotto (*conspiracy*) nella contemporaneità, soprattutto nella narrativa di genere e *cyberpunk* e lo connette all'impossibilità di immaginare lo spazio sociale nel mondo globalizzato

Fully as striking on another level is the omnipresence of the theme of paranoia as it expresses itself in a seemingly inexhaustible production of conspiracy plots of the most elaborate kinds. Conspiracy, one is tempted to say is the poor person's cognitive mapping in the postmodern age; it is a degraded figure of the total logic of late capital, a desperate attempt to represent the latter's system, whose failure is marked by its slippage into sheer theme and content.¹³²

Il concetto di mappatura cognitiva si rifà alla proposta elaborata dell'urbanista inglese Kevin Lynch¹³³ all'inizio degli anni sessanta. Mappatura cognitiva è l'operazione che viene compiuta nel momento in cui è necessario orientarsi all'interno di uno spazio, ed è facilitata, nello spazio urbano, dalla presenza di elementi che aiutano ad organizzare la percezione, come monumenti, edifici storici o segni particolari del paesaggio. Quando questi elementi non sono disponibili, come nelle zone delle città di più recente edificazione, la percezione dello spazio risulta difficile e quasi ostacolata. Secondo Jameson la condizione postmoderna pone il soggetto in una condizione analoga ed il ricorso allo schema del complotto funziona come segnale dell'incapacità di mappare l'esperienza sociale contemporanea. Le trame paranoiche sono quindi, nella sua interpretazione, un sintomo legato alla condizione storico-economica del capitalismo avanzato.

¹³¹ Pigden C., *Popper Revisited, or What is Wrong with Conspiracy Theories?* in Coady, 2006, p.19

¹³² Jameson F. *Cognitive Mapping*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, Nelson C. e Grossberg L. (a cura di) Basingstoke, Macmillan Education, 1998, p.356

¹³³ Lynch K., *The Image of the City*, Cambridge, MA, MIT Press, 1960

Nella narrativa italiana degli ultimi anni, il complotto è uno dei temi più ricorrenti e praticati, soprattutto da quelle scritture che vengono riunite sotto il comune denominatore del *noir*. La ragione per cui lo schema del complotto gode di tanto successo va ricercata sia in condizioni oggettive riconducibili alla storia italiana, sia a politiche editoriali che, nel momento in cui hanno individuato un settore di mercato promettente come quello dei “misteri d’Italia”, l’hanno massicciamente sfruttato. Per quanto riguarda il caso italiano, l’idea del complotto e della congiura si articola in termini di un’ipotesi che guarda all’esistenza livelli di potere occulto responsabili della regia di numerosi episodi della storia dal dopoguerra ad oggi, un ampio ventaglio di avvenimenti che vanno da casi di cronaca mai chiariti (ad esempio il caso Montesi del 1954) alla lunga fase della strategia della tensione e si estende alle inchieste su mandanti ed esecutori materiali, con il corollario di depistaggi e morti sospette, in un intreccio tra istituzioni e settori eversivi che non è mai stato adeguatamente chiarito, soprattutto sul piano giudiziario.¹³⁴ Nell’almanacco Guanda del 2007, dedicato al tema, Ranieri Polese scrive per inquadrare il fenomeno

La scena italiana di questi ultimi mesi/anni ha rimesso in auge la categoria del complotto (un progresso almeno c’è stato, lessicale: oggi nessuno dice più «dietrologia»). Dandoci una sensazione di ritorno all’indietro, agli anni settanta-ottanta, quando il Paese, sconvolto dalle bombe, dai tentativi di golpe, dai rapimenti BR, dalla scoperta delle liste della Loggia P2, ragionava in termini di trame oscure, di Grandi Vecchi, di strategie occulte (...). Così, passati dalla guerra fredda alla Globalizzazione, dalla Prima alla Seconda Repubblica, noi italiani ci siamo trascinati dietro ombre e misteri. Con l’effetto di un sovraccarico di scheletri nell’armadio veramente imponente.¹³⁵

Nella medesima pubblicazione, lo storico Aldo Giannuli mette in evidenza che, rispetto alla possibilità di una spiegazione che faccia riferimento alla presenza di un livello di potere occulto, si sono venuti delineando col tempo due schieramenti: un fronte di storici italiani tende ad ammettere il complotto come spiegazione plausibile (Giuseppe De Lutiis, Giorgio Galli, Sergio Flamigni, Giovanni Fasanella, Giovanni Pellegrino)

¹³⁴ Carlo Lucarelli ha costruito buona parte del suo lavoro di narratore, dai primi anni 2000 in avanti, sul racconto di episodi “oscuri” del recente passato. Inizialmente, nel programma *Mistero in blu e Blu notte* (1998-2000) si è occupato principalmente di casi di cronaca nera, poi è passato soprattutto di casi legati alla storia politica con *Blu notte- Misteri d’Italia* (2001-2009). Le inchieste sono state raccolte in numerosi volumi pubblicati da Einaudi: *Mistero in blu*, 1999; *Misteri d’Italia: i casi di Blu notte*, 2002; *Nuovi misteri d’Italia: i casi di Blu notte*, 2004; *Storie di bande criminali, di mafie e di persone oneste: dai Misteri d’Italia di Blu notte*, 2008; *I veleni del crimine: storie di mafia, malapolitica e scheletri negli armadi che intossicano l’Italia : dai Misteri d’Italia di Blu notte*, 2010.

¹³⁵ Polese R., *L’oscuro fascino delle trame*, in Id. (a cura di), *Il complotto. Teoria, pratica, invenzione*, Parma, Guanda, 2007, p. 7

mentre un altro che lo rifiuta decisamente (Virgilio Ilari, Giovanni Sabatucci, Ernesto Galli della Loggia, Giovanni Belardelli, Piero Craveri, Vladimiro Satta). Tali polarizzazioni nascono come conseguenza alla necessità di trovare una spiegazione accettabile alla serie di stragi, attentati, progetti eversivi che hanno interessato l'Italia del dopoguerra, episodi che non hanno mai avuto una spiegazione accettabile o rispetto ai quali si è assistito ad una divaricazione tra verità storica e verità giudiziaria. Basti pensare ai casi delle stragi di Piazza Fontana (Milano, 1969) o di Piazza della Loggia (Brescia, 1974) rispetto alle quali al riconoscimento delle responsabilità storiche (l'area dell'ordinovismo veneto) non si è accompagnata, a livello giudiziario, la condanna dei mandanti e degli esecutori materiali.

Franco De Felice è stato, negli anni ottanta, tra i primi storici italiani ad essersi occupato del tema del complotto.¹³⁶ Ispirandosi al lavoro dello storico tedesco Ernst Fraenkel¹³⁷ sulla Germania nazista (pubblicato per la prima volta nel 1941 ma tradotto in italiano quarant'anni dopo), De Felice ha proposto le categorie interpretative di “doppio stato” e “doppia fedeltà” per descrivere una possibile articolazione del potere nel contesto degli equilibri della Guerra Fredda. Questi due concetti non rimandano tanto all'idea di una regia occulta unica della strategia della tensione, ad esempio, un Grande Vecchio che manovra e tiene i fili della totalità degli accadimenti, quanto all'ipotesi di un apparato che talvolta funziona ad un livello manifesto e altre volte ad un livello occulto: «non è un soggetto ma un agire: non è un apparato differenziato e nascosto, ma un modo di funzionare degli stessi apparati visibili che, in certe fasi, funzionano in modo difforme e spesso antagonistico rispetto alle funzioni che l'ordinamento formale gli attribuisce».¹³⁸ Inoltre, sostiene Giannuli integrando le considerazioni di De Felice, dal momento che il doppio stato è una pratica, non è necessario immaginare un doppio livello istituzionale né postulare una doppia fedeltà (sia allo stato che all'antistato), ma esso funziona attraverso l'azione di strategie che operano in opposizione alle logiche manifeste delle istituzioni: «Il doppio Stato non è un secondo stato nascosto, ma lo stesso Stato in una doppia funzione: quella prevista dall'ordinamento e quella dei suoi apparati burocratici e politici, quella della Costituzione formale e quella di una costituzione materiale

¹³⁶ De Felice F., *Doppia lealtà e doppio Stato*, in *Studi storici*, Anno 30, No. 3 (Luglio-Settembre, 1989), Roma, Carocci, 1989, pp. 493-563

¹³⁷ Fraenkel E., *Il doppio Stato. Contributo alla teoria della dittatura*, Torino, Einaudi, 1983.

¹³⁸ Giannuli A., *La teoria del doppio stato. Come superare lo scontro tra dietrologi e storici*, in Polese R., *Il complotto. Teoria, pratica, invenzione*, Parma, Guanda, 2007, pp. 57

fondata su un'ampia sfera secretata». ¹³⁹ Marco Amici ha notato ¹⁴⁰ che un meccanismo che prevede un doppio livello di potere era stato descritto negli stessi anni anche da Leonardo Sciascia nel romanzo *Il cavaliere e la morte*: «c'è un potere visibile, nominabile, enumerabile; e ce n'è un altro, non enumerabile, senza nome, senza nomi che nuota sott'acqua. Quello visibile combatte quello sott'acqua specialmente nei momenti in cui si permette di affiorare gagliardamente, e cioè violentemente e sanguinosamente: ma il fatto è che ne ha bisogno». ¹⁴¹ Il discorso del doppio livello di potere è tornato prepotentemente alla ribalta in tempi recentissimi quando un'indagine della magistratura romana ha svelato, attraverso l'inchiesta *Mafia capitale*, un sistema di appalti e corruzione, i cui protagonisti, perlopiù appartenenti all'area dell'estrema destra - che, come vedremo, corrispondono ad alcuni dei personaggi di *Romanzo criminale* - parlano di se stessi come degli abitanti di una terra di mezzo che si frappone tra poteri occulti e poteri manifesti: «Quella è la storia vera compà, è la teoria del mondo di mezzo compà... ci stanno... come si dice... i vivi sopra e i morti sotto, e noi stiamo nel mezzo...» ¹⁴² dice uno degli indagati commentando una ricostruzione della storia della banda della Magliana offerta da History Channel.

In letteratura, come si accennava in precedenza, questo complesso intreccio di accadimenti, ipotesi sospese, dati più o meno certi ha trovato espressione, soprattutto negli ultimi anni, nel noir, genere che ha registrato in Italia dagli anni novanta in avanti un'espansione esponenziale. Un saggio di *Tirature '91* dedicato alle scritture di genere registra una situazione ancora pionieristica: nel 1989 viene fondato da Laura Grimaldi, Marco Tropea e Leonardo Mondadori *Interno giallo* progetto editoriale caratterizzato dalla presenza, accanto agli scrittori stranieri di «scrittori autoctoni con personaggi e ambienti nostrani» ¹⁴³ fattore che rappresentava, allora, una novità. Nel corso di un breve giro d'anni la situazione muta radicalmente, gli autori di giallo/noir non si serviranno più di uno pseudonimo per pubblicare (com'era stato per il Lorian Macchiavelli degli esordi, riconosciuto da molti come capostipite della scuola degli anni novanta) e il

¹³⁹ Ivi, p. 60

¹⁴⁰ Chu M., Amici M., *Unearthing Collusions: the Socio-Political Dimension of Crime in the Conspiracy Novel* in Di Ciolla, N. (a cura di) *Uncertain justice: crimes and retribution in contemporary Italian crime fiction*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010

¹⁴¹ Sciascia L., *Il cavaliere e la morte*. Sotie Milano, Adelphi, 1988, pp. 59-60

¹⁴² Roghi V., *Il neofascismo non è un film* in *Internazionale*, 12 dicembre 2014, <http://www.internazionale.it/opinione/vanessa-roghi/2014/12/12/il-neofascismo-non-e-un-film> [consultato il 7 gennaio 2015]

¹⁴³ D'Agostino A., *Uno stivale mostruosamente giallo*, in Spinazzola V. (a cura di) *Tirature '91*, Torino, Einaudi, 1991, p.83

mercato sarà invaso da scritture che vengono ricomprese nella definizione di “noir”. Secondo i dati presentati da Massimo Mongai¹⁴⁴ in occasione del convegno *Roma noir* del 2005, tra 1994 e 2003 la produzione di gialli e noir è aumentata del 450 %, con un dato di crescita strabiliante per gli autori italiani che assistono ad incremento pari al 1700 % . Il genere del giallo-noir è diventato il volano dell’ultima stagione di fortuna editoriale prima della crisi che ha colpito il settore dal 2008 e l’unico porto sicuro in grado di garantire un cospicuo volume di vendite. La peculiarità del caso italiano è legata al fatto che, come nota Amici,¹⁴⁵ se storicamente il *noir* ha delle caratteristiche che lo distinguono dal giallo, in Italia, sotto la definizione di noir, sono raggruppati diversi tipi di scritture che non sempre presentano quelle caratteristiche che dovrebbero connotare il genere. Il genere poliziesco, per come viene strutturandosi dall’inizio dell’Ottocento, tende ad avere un portato consolatorio: «il crimine iniziale avvia una narrazione il cui motore è l’investigazione e la cui conclusione, con la scoperta dei colpevoli, immancabilmente rassicura il lettore che il crimine non paga e che viviamo nel migliore dei mondi possibili». ¹⁴⁶ Il noir invece opera in una direzione potenzialmente eversiva e destabilizzante: passato attraverso la mediazione dell’*hard boiled* americano degli anni venti (Dashiell Hammett e Raymond Chandler), funziona per progressivi peggioramenti: «Il motore della narrazione è il peggioramento: gli eventi precipitano, i personaggi “cadono” e molto spesso assumono i connotati di vittima». ¹⁴⁷ Inoltre l’universo del giallo ancora prevedeva una distinzione tra bene e male, mentre nella galassia delle scritture *noir* «il male ha già vinto, e il romanzo *noir* testimonia della sua ineluttabile presenza raccontandone la ricaduta sui meccanismi sociali, politici ed economici, così come sulla psicologia dei personaggi: questi ultimi sono dei disperati o delle carogne, perdenti tormentati o lucidi assassini destinati a precipitare insieme agli eventi che li riguardano o che si illudono di governare». ¹⁴⁸ In Italia vengono definiti *noir* un ampio numero di autori, da Faletti a Camilleri a Dazieri a Evangelisti a Lucarelli e a De Cataldo, questo sguardo indifferenziato è quello che probabilmente motiva, le posizioni di molti critici che - coerentemente a quanto accennato nel primo capitolo -

¹⁴⁴ Mongai M., *Il pubblico del noir in Italia*, in Mondello E., (a cura di), *Roma Noir, 2005. Tendenze di un nuovo genere metropolitano*, Roma, Robin Edizioni, pp.73-82

¹⁴⁵ Amici M., *La narrativa a tema criminale: poliziesco e noir per una critica politica* in Boscolo C., Jossa S., *Scritture di resistenza*, Roma, Carocci, 2014, pp. 129-189

¹⁴⁶ Ivi, p.140

¹⁴⁷ Ivi, p.142

¹⁴⁸ Ivi, p.143

sono ovviamente per lo più negative.¹⁴⁹ Critici più interni al settore, e quindi non pregiudizialmente avversi alla narrativa di genere, come Tommaso De Lorenzis (collaboratore dei Wu Ming, autore di diversi contributi per *Carmilla*) o Girolamo De Michele (collaboratore di *Carmilla* e scrittore) hanno proposto delle analisi che denunciano soprattutto l'impoverimento del noir, che sempre più rischia di avviarsi verso una ripetizione formulare dei medesimi stilemi che ne sanciscono l'esaurimento.¹⁵⁰ Una delle possibili maniere con cui guardare a questa produzione potrebbe essere seguire una linea interpretativa che guarda ai significati che i romanzi di consumo assumono nel sistema sociale in cui sono inseriti. Secondo De Groot (2008) «how a society consumes its history is crucial to the understanding of contemporary popular culture, the issues at stake in representation itself, and the various means of self- or social construction available»¹⁵¹ e dello stesso parere è Benvenuti quando considera che «se la letteratura costituisce una parte del sistema culturale, e se di esso si tratta di comprendere ragioni, meccanismi e scopi discorsivi, i testi letterari che ottengono più ascolto nello stesso sistema culturale rappresentano un oggetto analitico che non si può facilmente accantonare»:¹⁵² *Romanzo criminale* si presta alla perfezione a sostenere questo tipo di sguardo.

3.5.1 *Complotti, criminali e grandi vecchi*

Romanzo criminale, che ha venduto tra 2002 e 2014¹⁵³ circa 320 000 copie, ha rappresentato uno spartiacque nella carriera di De Cataldo e ha portato il magistrato pugliese, già autore di alcuni romanzi come *Il padre e l'assassino* (Manifestolibri, 1997) o *Teneri assassini* (Einaudi, 2000), a diventare uno degli autori di noir più conosciuti degli anni zero. Nel caso di *Romanzo criminale* più che di un *best-seller* si può parlare di un *long-seller*, dal momento che il romanzo ha registrato, negli anni che

¹⁴⁹ Si può vedere La Porta F. *Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale)* in Ferroni G., Berardinelli A., Onofri M., La Porta F., *Sul banco dei cattivi: a proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Roma, Donzelli, 2006, pp.55-76

¹⁵⁰ De Lorenzis T., *Termidoro. Note sullo stato della letteratura di genere*, Carmilla on line, 20 dicembre 2005, <http://www.carmillaonline.com/2005/12/20/termidoro/> [consultato il 25 febbraio 2015]; De Michele G., *La pigra macchina del noir. Considerazioni sul genere dopo la sua morte annunciata*, Carmilla on line, 2 settembre 2006, <http://www.carmillaonline.com/2006/09/02/la-pigra-macchina-del-noir-considerazioni-sul-genere-dopo-la-sua-morte-annunciata-13/> [consultato il 25 febbraio 2015]

¹⁵¹ De Groot J., *Consuming History: historian and heritage in contemporary popular culture*, Abingdon, Routledge, 2009, p. 2;

¹⁵² Benvenuti G., *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012, p.28

¹⁵³ Dati forniti dall'ufficio commerciale Einaudi a dicembre 2013.

sono seguiti alla prima edizione, periodici ritorni di popolarità in seguito sia alla versione cinematografica che ne è stata tratta nel 2005 (regia di Michele Placido, con un cast composto dai volti più noti tra gli attori italiani dell'epoca come Stefano Accorsi, Kim Rossi Stuart, Pierfrancesco Favino, Riccardo Scamarcio, Claudio Santamaria) e a quella televisiva (prodotta da Sky tra 2008-2010 con la regia di Stefano Sollima).¹⁵⁴ Si tratta indubbiamente di uno dei romanzi di punta dell'Einaudi degli ultimi anni, per quanto non sia certamente paragonabile a *best-seller* storici di consumo come *Il codice Da Vinci*. Le opere successive dello stesso autore si attestano infatti su volumi di vendita ottimi per il mercato italiano, ma comunque più modesti: *Nelle mani giuste*, ha venduto circa 74 000 copie tra 2007 e 2013, mentre *I traditori*, del 2010, 61 000.¹⁵⁵

Romanzo criminale, ambientato tra 1978 e 1992, racconta ascesa e declino di un'organizzazione criminale romana, che può essere facilmente identificata nella banda della Magliana, con particolare attenzione alla messa in scena dei legami tra criminalità e settori dello Stato nel periodo che va dal sequestro Moro alla fine della Guerra Fredda. *Nelle mani giuste*, che arriva a cinque anni di distanza, non è esattamente il seguito di *Romanzo criminale*, piuttosto si presenta come un ibrido tra sequel e spin off, dal momento che ad agire sono solo in parte gli stessi personaggi, mentre la trama insiste su un solo anno: il 1993 di Tangentopoli, del passaggio dalla prima alla seconda Repubblica e delle stragi di via dei Georgofili a Firenze e di via Palestro a Milano.

De Cataldo sceglie di raccontare una storia che si muove su un doppio registro: una narrazione finzionale, ispirata a personaggi realmente esistiti, viene calata in un contesto problematico come gli anni settanta italiani. Il modello, piuttosto scoperto, è quello della trilogia che James Ellroy ha dedicato alla storia americana (*American Tabloid*, 1995; *Sei pezzi da mille*, 2001 e *Il sangue è randagio*, 2009). Le parole che aprono *American Tabloid* sono utili per inquadrare anche l'operazione compiuta da De Cataldo

L'America non è mai stata innocente. Abbiamo perso la verginità sulla nave durante il viaggio di andata e ci siamo guardati indietro senza alcun rimpianto. Non si può ascrivere la nostra caduta dalla grazia ad alcun singolo evento o insieme di circostanze. Non è possibile perdere ciò che non si ha fin dall'inizio.

La mercificazione della nostalgia ci propina un passato che non è mai esistito. L'agiografia santifica politici contaballe e reinventa le loro gesta opportunistiche come momenti di grande spessore morale. La nostra narrazione ininterrotta è confusa al di là di ogni verità e giudizio retrospettivo. Soltanto una verosimiglianza senza scrupoli è in grado di rimettere tutto in prospettiva. (...) Jack Kennedy venne fatto

¹⁵⁴ Per *Romanzo criminale: la serie* il cast era formato da attori per lo più emergenti.

¹⁵⁵ Dati forniti dall'ufficio commerciale Einaudi a dicembre 2013

fuori al momento ottimale per assicurarne la santità (...). È giunto il momento di rimuovere la sua urna e illuminare le azioni di alcuni uomini che spalleggiarono la sua ascesa e facilitarono la sua caduta. È tempo di demitizzare un'era e costruire un nuovo mito, dalle stalle alle stelle.¹⁵⁶

Come Ellroy, De Cataldo sceglie di raccontare la storia dalla parte sbagliata, costruendo un'epopea criminale che ritrae quanti si muovono al di là dei confini della legge. Non è l'unico caso di ripresa di Ellroy in anni recenti, anche *L'aspra stagione* (2012), uno dei tanti romanzi dedicati ad un possibile racconto degli anni settanta italiani, attraversati seguendo l'itinerario politico e soprattutto giornalistico di Carlo Rivolta, cronista del Settantasette e prestigiosa firma della prima stagione de *La Repubblica*, si apre con un incipit che richiama Ellroy. Riprendendo l'immagine del viaggio in nave, i due autori, Tommaso De Lorenzis e Mauro Favale, scrivono

Questa non è la storia del sogno prima della veglia. E nemmeno del viaggio sul Titanic. Questa è la storia del tragitto dalle piazze al molo. Dalle case al porto. È la storia di come è iniziato l'ultimo, vero mutamento di questo Paese. È la storia d'un presente eterno di un passato che ritorna (...): Questo è il racconto degli anni in cui il Nostromo studiava da ammiraglio. Il racconto di chi è salito prima degli altri sulla nave, per cadere in mare prima che il viaggio avesse inizio. E di chi ha preso un biglietto di terza classe, aggrappandosi ad una passerella. Questo è il racconto dell'imbarco di corsari e bucanieri, promossi - sul ponte - al rango di ufficiali. Ed è il racconto d'una ciurma che aveva fretta di partire¹⁵⁷

Se nelle intenzioni di Ellroy c'è l'idea di demistificare l'idea del grande sogno e dell'innocenza americana che passa attraverso la decostruzione delle figure dei fondatori, Kennedy fra tutti, per l'Italia non esiste nessuna figura che si possa prestare a questo tipo di operazione e, allo stesso modo, non esiste il paradigma della nazione pura e innocente; anche i riferimenti della prefazione de *L'aspra stagione* poggiano su di un panorama in mutamento, in cui non è possibile individuare un referente positivo, seppur mitico. Perciò De Cataldo, raccontando la contro storia criminale, agisce su un immaginario che, diversamente da quello di Ellroy, è già demistificato e frammentato. Piuttosto si potrebbe discutere se la sua narrazione epicizzante non si presti a costruire il mito della banda della Magliana¹⁵⁸ (cattivi ma buoni perché dotati di un codice morale

¹⁵⁶ Ellroy J., *American Tabloid*, trad. italiana Bortolussi S., Milano, Mondadori, 2001, 1% (Amazon Kindle Edition, 2014)

¹⁵⁷ De Lorenzis T., Favale M., *L'aspra stagione*, Torino, Einaudi, 2012, 1 % (Amazon Kindle Edition, 2012)

¹⁵⁸ Da segnalare le reazioni indignate delle istituzioni romane, guidate allora dalla destra di Alemanno,

che li porta ad essere fedeli alla loro organizzazione) come alcune critiche particolarmente moraleggianti hanno sottolineato. Il problema è tornato a porsi in tempi recentissimi in seguito alla già citata inchiesta *Mafia capitale* che ha visto l'arresto di Massimo Carminati, figura cui De Cataldo si è ispirato per il Nero, personaggio che rappresenta l'anello di congiunzione tra criminalità romana e neofascisti. Il fatto che, nelle cronache di numerosi quotidiani, Carminati sia stato sinteticamente indicato come "Il Nero di *Romanzo Criminale*" ha contribuito, ad un processo di depotenziamento e banalizzazione dell'intreccio tra neofascismo e criminalità organizzata.¹⁵⁹ La responsabilità non è interamente imputabile a De Cataldo, dal momento che ad un'ampia pubblicistica, negli ultimi anni, ha inteso dipingere i neofascisti dell'area romana come vittime e come veri sconfitti della stagione degli anni settanta (mentre questo non è vero, come dimostrano gli intrecci portati alla luce dalla magistratura), tuttavia ci si può legittimamente chiedere in che misura romanzo, film e serie tv abbiano contribuito a normalizzare, almeno in parte, il portato criminale ed eversivo di tali figure.

Come già accennato, il romanzo segue le vicende di una banda criminale che mira ad assumere il controllo del traffico degli stupefacenti a Roma, la cui azione viene contrastata dalle forze di polizia, rappresentate dalle figure del pubblico ministero Borgia e del giovane poliziotto Scialoja, che costituisce il personaggio propriamente *noir* di cui il lettore segue la caduta. All'interno di queste dinamiche, che a De Cataldo interessa siano lette come verosimili, l'autore inserisce una figura cui dà nome di Grande Vecchio «capo fantasma che è il crocevia di tutti i misteri della storia recente».¹⁶⁰ Il suo ruolo è stato, dal dopoguerra in avanti, governare una rete di potere invisibile, attivo fin dalla costituzione dello stato nazionale. In *Romanzo criminale* il Vecchio intende scongiurare la vittoria del Partito Comunista alle elezioni, obiettivo che persegue mantenendo l'Italia in una situazione di continuo disordine, mentre in *Nelle mani giuste*, nonostante sia ormai morto, agisce come una presenza fantasmatica e spettrale che continua ad influenzare gli equilibri del Paese (una delle possibili

che seguirono, nel 2009, alla campagna pubblicitaria che lanciava la serie che prevede la posa di alcuni busti che rappresentavano i personaggi principali <http://roma.repubblica.it/dettaglio/i-busti-della-banda-della-magliana-quando-la-pubblicita-fa-scandalo/1527587> e <http://www.repubblica.it/2009/03/sezioni/cronaca/accoltellati-bar/alemanno-serietv/alemanno-serietv.html> [consultato il 15 febbraio 2015]

¹⁵⁹ È la tesi di Vanessa Roghi, *Il neofascismo non è un film* in *Internazionale*, 12 dicembre 2014, <http://www.internazionale.it/opinione/vanessa-roghi/2014/12/12/il-neofascismo-non-e-un-film> [consultato il 7 gennaio 2015]

¹⁶⁰ De Cataldo G., *Romanzo Criminale*, Torino, Einaudi, 2001, p. 539

manifestazioni di quel fantasma della congiura postmoderno cui faceva riferimento Ceserani). Il Vecchio si muove mescolando un nichilismo di fondo - fa sue le parole del coro del Falstaff di Verdi: «tutto e burla ogni uomo è gabbato» - ad un'attitudine ludica che gli fa disporre persone e forze in campo secondo un disegno che i legittimi rappresentanti del potere e della giustizia non potrebbero mai arrivare a comprendere e nemmeno i cittadini. Il suo potere è superiore persino a quello divino. «Il Vecchio è il Vecchio. Il Vecchio ordina e Dio dispone»¹⁶¹ scrive De Cataldo che, in un'intervista, l'ha descritto come un principio di Dio-Caos contrapposto alla manzoniana idea di provvidenza: «Se Dio è la divina provvidenza di stampo manzoniano, direi [che non esiste]. Se Dio è invece è il principio del caos, allora direi che è fortemente presente».¹⁶² Il potere del Vecchio viene alla luce grazie all' inchiesta di Nicola Scialoja che, inizialmente animato da una fiducia ingenua nelle istituzioni dello Stato, è costretto, abbastanza prevedibilmente, a scendere a compromesso non tanto con l'organizzazione criminale che aveva inteso combattere quanto con quei settori dello Stato - rappresentati dal Vecchio e dai due funzionari che lo affiancano, Zeta e Pigreco - che si rivelano profondamente collusi non solo con la banda della Magliana ma anche con alcuni dei più sanguinosi episodi della Storia Repubblicana: dalla strage del 2 agosto 1980 a quella del Rapido 904 del 23 dicembre 1984 e, soprattutto, con il sequestro Moro. Il romanzo dà infatti credito alla teoria per cui lo Stato, attraverso la Camorra, avrebbe chiesto alla banda guidata da Dandi e Libanese di localizzare Moro, ma una volta ottenuta l'informazione avrebbe deciso di non utilizzarla «- Guagliò lo vuoi capire che a quell'anima di Dio lo vogliono morto»¹⁶³ dice Raffaele Cutolo al Libanese quando gli porta la notizia della scoperta del luogo in cui è detenuto lo statista. Il desiderio di verità del giovane poliziotto, che è anche quello del lettore, si incrina nel momento in cui la portata del potere del Vecchio inizia a delinarsi. Scialoja dedica gran parte della sua attività a tracciare il profilo di una figura che diviene la sua ossessione e il suo nemico principale. Dalle indagini emerge un personaggio cangiante e inaccessibile

Il Vecchio era l'interlocutore privilegiato della diplomazia parallela che legava a filo doppio Italia e Stati Uniti. Il campione dell'anticomunismo viscerale. Il Vecchio era un moderato. Temperava le asprezze degli estremisti con la sua calma e sapienza. Era ben gradito anche oltrecortina. No, il Vecchio non era

¹⁶¹ Ivi, p. 251

¹⁶² Antonello P., O'Leary A. (a cura di), *Sotto il segno della metafora: una conversazione con Giancarlo De Cataldo*, in *The Italianist*, n°29/2009, Leeds, Maney Publishing, p. 355

¹⁶³ De Cataldo G., 2001, p. 105

che un rottame, un sopravvissuto di altre epoche, uno specchietto per le allodole, un uomo che tenevano relegato in un ufficetto periferico senza fondi ne uomini. Mai come nel caso del Vecchio il ruolo formale non corrispondeva al potere effettivo: mediocre e periferico il primo, oscuro e illimitato il secondo. Il Vecchio era uno spaventapasseri che si agitava nei momenti di crisi. Il Vecchio era il crocevia della storia segreta dell'ultimo quarto di secolo (...). Scialoja capì che il primo propagatore di voci sul Vecchio era il Vecchio stesso.¹⁶⁴

La possibilità di fare chiarezza e di punire chi agisce al di là della legge si infrange definitivamente nel momento in cui, giunto all'epilogo della sua esistenza, il Vecchio decide di lasciare in eredità proprio al poliziotto il suo incarico e il suo archivio cartaceo:

Qualche giorno dopo Scialoja aveva ricevuto un pacco anonimo. Conteneva i diari del Vecchio. Il biglietto di accompagnamento diceva «buon gioco!» Buon gioco! Sì il Vecchio aveva ragione. Il gioco era infinitamente più esaltante di ogni altra avventura. (...) Lui aveva i diari del Vecchio! Era il depositario della storia segreta della Repubblica! Poteva far saltare i ministri, arrostiti sulla graticola insospettabili uomini d'affari, provocare scandali inauditi. Poteva praticamente tutto. Aveva il potere. Era il potere. (...) ma mentre si infilava in ascensore dopo aver controllato per l'ultima volta il nodo della cravatta provò un'ultima dolorosa fitta in fondo al cuore. Una puntura di spillo, niente di più. Strano. Nel momento del trionfo da quali oscuri recessi del passato affiorava questo incomparabile senso di sconfitta?¹⁶⁵

Chi voleva conoscere e combattere un determinato intreccio di potere ne è stato fagocitato, in un beffardo rovesciamento di ruoli, al punto da divenirne espressione. *Nelle mani giuste* vede Scialoja alle prese con le conseguenze di tale lascito: dopo il dissolvimento dell'Unione Sovietica, le cause che avevano portato l'Italia in una situazione di “guerra civile a bassa intensità”¹⁶⁶ sembrerebbero essere ormai venute meno. “La guerra è finita” è una frase che torna infatti come un leitmotiv lungo tutto il corso del romanzo, ma - come insegnano altri tessitori di trame che incrociano storia e letteratura, passato nazionale e mitopoiesi, i Wu Ming di *54* - «non c'è nessun *dopoguerra*»¹⁶⁷ e, in un momento di cambiamento, nuove e volatili alleanze vanno

¹⁶⁴ Ivi, p. 407

¹⁶⁵ Ivi, pp. 624-25

¹⁶⁶ Fasanella G., con Pellegrino G., Sestieri C., *Segreto di Stato. La verità da Gladio al Caso Moro*, Torino, Einaudi, 2000

¹⁶⁷ Wu Ming, *54*, Torino, Einaudi, 2002. La prosa d'apertura recita
Non c'è nessun «dopoguerra». Gli stolti chiamavano «pace» il semplice allontanarsi del fronte. Gli stolti difendevano la pace sostenendo il braccio armato del denaro. Oltre la prima duna gli scontri proseguivano. Zanne di animali chimerici affondate nelle carni, il

creandosi e dissolvendosi. Scialoja, che ha dalla sua il potere legato al possesso dell'archivio, chimera che racchiude tutti i segreti della storia d'Italia, e sa che con certi poteri è indispensabile accordarsi, cerca di stringere legami con la mafia, ma ciò che non si aspetta è scoprire che il Vecchio aveva creato un'altra agenzia, ancor più segreta di Gladio, la Catena. A capo di questo organismo era Stalin Rossetti, un camerata fascista che si ritiene l'erede del Vecchio e vuole occupare il posto di Scialoja. Dietro un livello di potere occulto c'è quindi un altro potere occulto in una serie di svelamenti che, potenzialmente, potrebbero proseguire all'infinito.

Ovviamente tale ricostruzione comporta una serie di problemi rispetto alla conoscenza storica. Quanto è attendibile la ricostruzione proposta di De Cataldo? Come ha modificato l'autore la realtà per accordarla alle logiche narrative, soprattutto considerando che *Romanzo criminale* non presenta né nel paratesto né all'interno del testo nessun accenno al lavoro di ricerca propedeutico composizione? La figura del Grande Vecchio ha un referente reale?

In un'intervista del 2002 De Cataldo sostiene la validità della sua ricostruzione storica, dal momento che dichiara di aver estratto «dai nudi fatti una linea metaforica e mitologica e di puntare al cuore di una falsa storia: per ciò stesso più vera, e comunque più convincente, di quella “ufficiale”». ¹⁶⁸ L'autore torna sull'idea di metafora nella prefazione di *Nelle mani giuste*, segno che, in questo caso, gli interessava chiarire in che modo dovesse essere inteso il rapporto tra verità e finzione all'interno del romanzo:

Questo romanzo non tradisce la Storia, la interpreta rappresentando eventi reali sotto il segno della Metafora. Il lavoro di ricostruzione si basa prevalentemente sulla lettura di atti giudiziari, sulle conversazioni con protagonisti delle stagioni delle stragi e su alcune profonde intuizioni di acuti osservatori dei rapporti tra mafia e politica (...). Tuttavia, a eccezione delle personalità espressamente citate, i personaggi di questo romanzo sono frutto di fantasia e i nomi di aziende, strutture istituzionali, media e personaggi politici vengono utilizzati soltanto al fine di denotare figure, immagini e sostanze dei sogni collettivi che sono stati formulati intorno ad essi. È la Metafora a trasformare in archetipi letterari le

*Cielo pieno d'acciaio e fumi, intere culture estirpate dalla Terra.
Gli stolti combattevano i nemici di oggi foraggiando quelli di domani.
Gli stolti gonfiavano il petto, parlavano di «libertà», «democrazia», «qui da noi», mangiando i frutti di razzie e saccheggi.
Difendevano la civiltà da ombre cinesi di dinosauri.
Difendevano il pianeta da simulacri di asteroidi.
Difendevano l'ombra cinese di una civiltà.
Difendevano un simulacro di pianeta.*

¹⁶⁸ D'Attis N., *Intervista a Giancarlo De Cataldo* in *Blackmailmag*, http://www.blackmailmag.com/Intervista_a_Giancarlo_De_Cataldo.htm [L'ultima visita alla pagina risale a gennaio 2014, in data 17 febbraio 2015 la pagina non è più disponibile]

persone che possono aver fornito spunti di ispirazione all'autore. (...) D'altronde, ho sempre pensato con Tolstoj, che la Storia sarebbe una cosa bella, se solo fosse vera.

E questo, in definitiva, è solo un romanzo.¹⁶⁹

De Cataldo, a riprova dell'accuratezza della sua ricostruzione, cita le fonti cui ha fatto ricorso, ma precisa anche che i personaggi sono frutto della sua fantasia, secondo una sistemazione che si snoda su doppio livello ed è la stessa seguita in *Romanzo criminale*, per cui i personaggi sono figure inventate, seppur ispirate a persone reali, mentre la cronologia degli avvenimenti della storia italiana e il loro svolgimento non sono minimamente alterati o messi in discussione, aspetto che segnalerebbe che si tratta di una ricostruzione romanzesca. Guardando poi alle logiche attraverso cui il racconto storico si snoda, è chiaro che l'autore appartiene al gruppo di quanti ritengono il complotto sia una strategia interpretativa attendibile per raccontare la storia d'Italia. Come ha confermato in un'intervista di qualche anno successiva, in cui ha indicato anche la reale persona cui si è ispirato per la figura del Vecchio,¹⁷⁰ De Cataldo crede, come Giannuli e Pigden, all'attendibilità del complotto come strategia interpretativa per alcune vicende della storia

Io credo che i complotti esistano. Non è detto che vadano a buon fine. Quasi mai i complotti funzionano come i complottilisti li hanno immaginati. Il complotto è come una lumaca che si lascia dietro una bava, e qualcuno risalendo questa bava riesce ad arrivare alla lumaca. Non è vero che tutto sia casuale. Esistono sinergie che confluiscono poi nel fiume principale della storia. C'era sicuramente qualcuno che aveva interesse a eliminare Aldo Moro. Forse più di uno. I sovietici avevano interesse a mettere un certo ordine, gli americani avevano interesse a mettere un

loro ordine, gli israeliani erano arrabbiati con Moro in quanto amico dei palestinesi ecc. Ma perché non immaginare che qualcuno abbia suggerito qualcosa a qualcun altro? Voglio dire, se noi intendiamo per complotto gli incappucciati, o i Beati Paoli, non siamo a questo, ma se intendiamo linee strategiche generali che devono governare il mondo, non necessariamente linee governative, diciamo movimenti di interessi che poi si incanalano in determinate persone che hanno il potere di agire su determinate leve, dal più alto fino all'ultimo esecutore materiale, sì ci credo che esistano dei complotti. Posso concedere che si intervenga a livello rappresentativo in quanto si tratta di semplificare qualche meccanismo per rendere comprensibili certi fenomeni, ma non è un modo per nascondere la realtà.¹⁷¹

¹⁶⁹ De Cataldo G., *Avvertenza per il lettore in Nelle mani giuste*, Torino, Einaudi, 2007

¹⁷⁰ Si tratta di Federico Umberto d'Amato, direttore dell'Ufficio degli Affari Riservati del Ministero dell'Interno, membro della P2 e ritenuto responsabile dei depistaggi delle indagini su Piazza Fontana. Rimosso dall'incarico dopo la Strage di Piazza Loggia, assume il comando della Polizia di Confine. È morto nel 1996, quindi alcuni anni dopo rispetto a quando De Cataldo decide di eliminarlo nei suoi romanzi

¹⁷¹ Antonello P., O'Leary A. (a cura di), *Sotto il segno della metafora: una conversazione con Giancarlo*

Siamo qui nel pieno del paradosso di una scrittura finzionale che si propone in maniera concorrenziale rispetto alla ricostruzione storica e chiede di essere fruita come vera. Un fenomeno che caratterizza, come nota Benvenuti, numerosi esempi di scritture neostoriche contemporanee e che sembrerebbe segnare la sconfitta della storia degli storici a opera delle storie di complotto

più facile insomma che a fornire il mondo di coerenza sia una storia di complotto e non la Storia, soggetta a riflessioni critiche e revocabile in dubbio dal lavoro degli stessi storici, o le storie, che proliferano in direzioni molteplici e imprevedibili avanzando sospetti proprio riguardo all'idea che vi sia una razionalità della storia. Il paradosso è questo: una vicenda romanzesca inverosimile, nel momento in cui si appiglia a una serie di contenuti pseudo storici risulta per sua struttura più coerente di un discorso storico propriamente detto che non può arrestare il proprio indefinito processo di verifica e di autoriflessione.¹⁷²

Il ricorso al complotto fornisce poi, nello specifico, una razionalità ultima, attraverso una figura - come quella del Vecchio - cui possono essere ricondotte cause, effetti e responsabilità dello stato presente. Non vi sono zone d'ombra o meglio la zona d'ombra è rappresentata da una sola e gigantesca figura, ma meno perturbante dell'idea che non vi sia, nella storia, razionalità alcuna o disegno ultimo. Giglioli, come abbiamo già accennato, considera il successo di queste scritture, seguendo una linea interpretativa jamensoniana, come risposta all'angoscia generata da una realtà in cui lo spazio per l'*agency* dell'individuo pare ristretto o del tutto assente. Tale spazio viene colmato dalla promessa di sapere del narratore ed infatti lo scioglimento di molte di queste vicende avviene sul piano cognitivo, non sul piano della trama. Tuttavia il ricorso allo schema del complotto può arrivare a rivestire una funzione «consolatoria e deresponsabilizzante»¹⁷³ non solo rispetto al passato, ma anche rispetto alla possibilità di immaginare il futuro: quanto è accaduto ieri era al di là delle mie responsabilità, ora che conosco l'esistenza dei poteri che reggono il mondo sono consapevole di non avere spazio alcuno per agire costruttivamente. Abbiamo già visto che anche secondo Donnarumma la promozione degli anni sessanta e settanta a «luogo dell'immaginario romanzesco»¹⁷⁴ va inteso in senso regressivo, come una semplificazione indebita ad uso

De Cataldo, p. 354

¹⁷² Benvenuti G., 2012. p.41

¹⁷³ Ivi, p.44

¹⁷⁴ Donnarumma R., *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in *Allegoria*,

di lettori semplici pronti ad essere irretiti da trame avvincenti e come una messa in crisi dell'idea di verità storica. Tuttavia, se si guarda alla maniera in cui il Vecchio è presentato nel caso specifico di *Romanzo criminale*, si può notare che esso non funziona come principio di razionalità ultima, ma procede esattamente nella direzione opposta. Secondo Amici (2010 e 2014) le modalità in cui De Cataldo costruisce il Vecchio tendono verso un'interrogazione e una messa in crisi dell'idea del «capo fantasma crocevia dei misteri della storia recente» che tiene le fila del mondo, perché il Vecchio non agisce per mantenere l'ordine ma il disordine, secondo una spinta sostanzialmente anarchica. Il Vecchio diverrebbe così figura che mette in scena un principio opposto a quello che sembra rappresentare a livello superficiale: non incarnazione di un residuo teista, ma negazione della sua stessa esistenza. Ed, in effetti, il Vecchio ricorda a Scialoja in più di un'occasione che sta andando in cerca di una trama dove non esiste, in realtà, nessuna trama. Il potere che il Vecchio esercita è tuttavia reale, per quanto il suo scopo non sia l'ordine ma il disordine. Si potrebbe dunque sostenere che in *Romanzo criminale* la spiegazione complottista si integra con la direttrice anarchica, dando vita ad un personaggio più complesso di una semplice istanza superiore cui fare ricorso per spiegare i misteri d'Italia.

Quale funzione si può quindi ipotizzare rivesta per i lettori un romanzo che spiega il passato recente in termini di complotto anarcoide? In assenza di inchieste specificatamente rivolte ai significati che per i lettori assumono i romanzi *noir* sul passato recente, prospettive d'analisi che nel contesto italiano ancora non sono frequentissime, si può guardare, senza ovviamente sovrastimare la rappresentatività di un campione così limitato, ad alcuni commenti formulati dai lettori su *GoodReads*, social network attraverso cui i lettori possono postare recensioni e costruire le biblioteche virtuali. Tra i vari commenti a proposito del romanzo si può leggere:

Non è un romanzo d'inchiesta ma la storia presente e probabilmente futura del belpaese (Chiara, 21 luglio 2012)

“Bisogna che tutti cambi perché tutto resti com'è” o simile era la frase del Principe di Salina alla fine di quel capolavoro che è IL GATTOPARDO. *“Ci saranno cambiamenti, poi tutto tornerà come prima”*, dice il misterioso Vecchio verso l'epilogo di ROMANZO CRIMINALE.

Quasi mezzo secolo passa tra questi due romanzi, forse il mezzo secolo più denso della storia italiana. È scritto benissimo questo romanzo/non romanzo e lascia la voglia di sapere di più. (Corinna, 7 agosto 2013)

Meglio leggere questo di tutti i libri su mafia e crimine organizzato italiano. Ogni cosa è connessa, ogni istituzione, ordine, congregazione, gruppo, gang appare corrotta, intrecciata irrimediabilmente con altre, di cui una è la Banda della Magliana. Addirittura la Chiesa. *Romanzo criminale* permette di intuire i fili invisibili tessuti nell'ombra delle istituzioni di cui ci dovremmo fidare. E ci lascia senza speranza alcuna. (Claudia, 12 Marzo 2012)

Dopo pagina 628, ho continuato il romanzo su internet tra dossier, sentenze, articoli di giornale. Volevo vederli negli occhi, se c'erano, Il Libanese, Dandi, Il Nero. Li ho trovati. Non tutti, non chi mi interessava di più, perché in verità io cercavo lo sguardo di Patrizia, ma di lei, madame bovary dagli occhi di ghiaccio, in rete solo qualche impalpabile allusione. Interrogavo i motori di ricerca con le frasi più assurde, come uno che va dall'oracolo con la furia di un allupato di siti porno. Niente. L'effetto collaterale è stato positivo: mi sono passate davanti tutte quelle vicende trascorse mentre io mangiavo latte e biscotti a merenda, guardavo bimbumbam e facevo i compiti... Er Negro, Renatino, Carminati, Mancini, Abbruciati, Moretti...i nomi "veri"! (Pandiver, 6 gennaio 2011)¹⁷⁵

I lettori, oltre a mettere in relazione *Romanzo criminale* con altri testi neostorici, considerano il romanzo come uno strumento alternativo perfettamente sovrapponibile alla storia degli storici e come viatico di approfondimenti ulteriori. Di conseguenza, il romanzo assume una sorta di funzione didattico - sociale e a tratti risarcitoria, rispetto ad una storia percepita come occulta.

Alan O'Leary in uno studio sui film italiani sugli *Anni di Piombo*¹⁷⁶ (per una trattazione estesa della produzione narrativa sugli anni settanta e sulla terminologia si rimanda al capitolo successivo) ha approfondito l'idea del risarcimento come chiave interpretativa di film recenti che raccontano gli anni settanta. Guardando a casi di paesi che hanno attraversato mutamenti storici complessi, molto più drammatici di quelli italiani, come Sudafrica o Cile, O'Leary ha approfondito il ruolo delle commissioni per la riconciliazione nazionale nel Cile post-Pinochet o del Sud-Africa post Apartheid. Queste commissioni avevano come obiettivo quello di giungere alla negoziazione di una versione accettabile per tutte le parti in causa del passato nazionale, grazie ad una narrazione condivisa che rappresentasse un punto di partenza per il prosieguo della vita

¹⁷⁵ I commenti sono visibili, previa iscrizione a Goodreads, all'indirizzo https://www.goodreads.com/book/show/9553334-romanzo-criminale?from_search=true [consultato il 25 febbraio 2015]. La forma dei commenti non è stata modificata.

¹⁷⁶ O' Leary A., *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*, Tissi, Angelica, 2007

civile del paese. Rispetto alla stagione del terrorismo non c'è stato in Italia niente di simile, non v'è stato indulto per gli ex-terroristi delle formazioni di estrema sinistra, così come la Commissione Parlamentare sulle Stragi non ha portato a termine il proprio compito. Così alcuni film sul terrorismo, realizzati dalla seconda metà degli anni ottanta in avanti, si candidano, secondo O'Leary, a rivestire questo ruolo, mediando un passato conflittuale e tentando di mettere in scena una conciliazione possibile. Trasponendo il ragionamento sul piano letterario, romanzi come quelli di De Cataldo potrebbero essere considerati come espressione di una necessità di elaborare una serie di vicende che vengono considerate parte del vissuto collettivo e rispetto alle quali non sono state fornite dallo Stato risposte soddisfacenti. Il romanzo *noir*, anche a tema di complotto, potrebbe così assumere una sorta di funzione sociale di conciliazione del passato recente. Amici ha parlato di un «rinnovato imporsi della vocazione sociale della narrativa criminale che, dalla fine degli anni novanta fino alla nuova decade degli anni duemila, si configura in maniera più specifica ed esplicita rispetto al passato (...)»¹⁷⁷ che non è ostacolata dal fatto che si tratti di una produzione di consumo, ma anzi sfrutta tale collocazione ibrida. Come sostiene Valerio Evangelisti, autore di romanzi che intrecciano storia, fantascienza e horror ad un chiaro portato politico, «anche quando narrano di passati e futuri remoti o di mondi fantastici le scritture di genere - in maniera più o meno sottile o allegorica - raccontano il presente».¹⁷⁸ I tanti romanzi che rappresentano le collusioni tra livello legale ed illegale e le falle del sistema politico ed economico possono essere così letti, all'opposto di un sintomo dell'angoscia del capitalismo avanzato, come «espressione di resistenza rispetto all'immaginario "convenzionale" alimentato dal racconto politico mediatico istituzionale, votato essenzialmente al contenimento dei conflitti e delle contraddizioni che compongono la società».¹⁷⁹ Certo, che l'espressione di tale resistenza all'immaginario convenzionale abbia la forma di un complotto lascia degli interrogativi aperti ed è un aspetto che non va trascurato ma, in conclusione, una lettura in termini di risarcimento/funzione sociale ci pare offrire, per *Romanzo criminale* e *Nelle mani giuste*, una risposta soddisfacente

¹⁷⁷ Amici M., 2014, p. 134

¹⁷⁸ Lo scrittore bolognese Valerio Evangelisti ha raccolto i suoi interventi sulla letteratura di genere in tre volumi pubblicati da L'ancora del Mediterraneo. Si tratta di *Alla periferia di Alphaville. Interventi sulla paraletteratura* (2001), *Sotto gli occhi di tutti. Ritorno al Alphaville* (2004) e *Distruggere Alphaville* (2006). L'idea delle scritture di genere come allegoria del presente è discussa da Amici, 2014, p.133

¹⁷⁹ Ivi, p.134

alla domanda a proposito delle modalità in cui una società consuma, attraverso i prodotti pop, la storia che la riguarda.

*Stai tranquilla, vado piano
quando arrivo poi ti chiamo
da un telefono a gettoni
e ti dico che non mi hanno
colpito le scosse
non mi hanno rapito le Brigate rosse
non avere paura e non temere
non c'è legge speciale
né ragione di stato
più nulla da rivendicare
più nessun potere, nessun mare
non c'è piombo in fondo al nostro cuore*

Anni di piombo, Virginiana Miller, 2013

CAPITOLO QUARTO: GLI ANNI SETTANTA NEGLI ANNI ZERO

Parte prima: Se la letteratura riscopre un decennio

Nella letteratura italiana degli anni zero si assiste ad un intensificarsi del numero dei romanzi ambientati nel corso degli anni settanta. Pur non trattandosi di una tendenza inedita, dal momento che si registrano narrazioni sul periodo anche negli anni precedenti, questa assume nei primi anni del XXI secolo intensità e frequenza maggiori che in passato.

Tra il 2001 e la fine del 2014 è possibile contare più di una trentina di romanzi di finzione che, a vario titolo, offrono un racconto degli anni settanta. È necessario specificare romanzi di finzione, perché da questo computo sono escluse sia autobiografie e testimonianze degli ex membri *del partito armato*, la cui pubblicistica segue un itinerario differente dalla narrativa, che la massiccia produzione testi di approfondimento di taglio storico-giornalistico dedicati al periodo,¹ che pure possono aver influenzato la stesura dei romanzi, come attestano alcune dichiarazioni in tal senso.² Sono invece inclusi nel conteggio alcuni esempi ibridi di racconto-testimonianza: un testo teatrale (*Corpo di Stato*); la rielaborazione delle memorie orali di un ex-militante dell'autonomia milanese (*La banda Bellini*) e alcune *non fiction*

¹ Si veda ad esempio: Fasanella G., Pellegrino G., Sestrieri C., *Segreto di Stato. Verità e riconciliazione sugli anni di piombo*, Sperling e Kupfer 2008 (Einaudi, 2000); la produzione di Sergio Flamigni (*La tela del ragno. Il delitto Moro*, Kaos Edizioni, 2003; *La sfinge delle brigate rosse* Kaos Edizioni, 2004 et al.), i tre volumi di Caminiti e Bianchi sulla storia dell'autonomia per Derive e Approdi. (Caminiti L., Bianchi S., *Gli autonomi, voll. I, II, III*, Roma, Derive e Approdi, 2007-2008)

² Tommaso De Lorenzis e Mauro Favale hanno dichiarato di essere stati ispirati, nel comporre *L'aspra stagione*, da *Ali di Piombo* di Concetto Vecchio (Milano, Bur, 2007) che ricostruisce alcuni episodi del '77 servendosi delle cronache di Carlo Rivolta giornalista de *La Repubblica*.
<http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=7512>

composte dai parenti delle vittime della violenza politica dell'estrema sinistra: da Mario Calabresi, figlio di Luigi Calabresi, Benedetta Tobagi, figlia di Walter Tobagi. Esistono anche alcuni romanzi-testimonianza che arrivano dai figli di figure di spicco dall'area dell'estrema sinistra (la figlia di Toni Negri ad esempio o di Guido Rossa) ma questi non hanno avuto sul dibattito pubblico un impatto paragonabile a quello ottenuto dai testi scritti dai figli delle vittime.

Un elenco dei romanzi, suddiviso per anno, può servire a tracciare un quadro più netto della portata del fenomeno.³ Il decennio si apre con tre romanzi: al 2001 risalgono *Saltatempo* di Stefano Benni (Feltrinelli); il noir di Massimo Carlotto, *Arrivederci amore, ciao*, (E/O) e *La banda Bellini* di Marco Philopat che esce per ShaKe, marchio della controcultura milanese (e viene ripubblicato da Einaudi sei anni più tardi). Il 2002 è l'anno dell'exploit di Giancarlo De Cataldo con *Romanzo Criminale* (Einaudi) che diventa prima un film (2006) e poi una serie tv (2008-2010). Nel 2003 esce per Rizzoli un libro che raccoglie diario di lavorazione e testo di *Corpo di Stato*, monologo di narrazione civile scritto e interpretato da Marco Baliani, che racconta i 55 giorni del sequestro Moro e che venne trasmesso in diretta dalla RAI nel 1998. Nello stesso anno vengono pubblicati la raccolta di Erri De Luca *Il contrario di uno* (Feltrinelli); *Il fasciocomunista* di Antonio Pennacchi (Mondadori) da cui è stato tratto, nel 2007, il film *Mio fratello è figlio unico*, di Daniele Lucchetti e *La guerra di Nora* di Antonella Tavassi La Greca (Marsilio). Il biennio 2004-2006 è uno dei più densi, dal momento che sono ben 14 i romanzi che mettono gli anni settanta al centro della narrazione, secondo un eterogeneo ventaglio di declinazioni, che vanno dall'ambientazione familiare, all'affresco storico, al *noir* e non possono che essere ripercorsi attraverso un elenco:

³ L'elenco è stato redatto sulla base di letture personali integrate dalle bibliografie degli articoli e dei libri di: Allen B., *They're not children anymore. The novelization of Italians and terrorism* in Allen B., Russo M. (a cura di) *Revisioning Italy: national identity and global culture*, Minneapolis, London; University of Minnesota Press, c1997; Dai Prà S., *Lo sterminato romanzo degli anni settanta*, Lo Straniero, n.60, Giugno, 2005 <http://www.lostraniero.net/archivio-2005/53-giugno/402-lo-sterminato-romanzo-degli-anni-settanta.html> [consultato il 10 settembre 2014]; Paolin D., *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*, Nuoro, Il Maestrale, 2008 (Vibrisselibri, 2006, <http://vibrisselibri.wordpress.com/catalogo/una-tragedia-negata/>); Simonetti G., *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero*, Allegoria N. 64, Luglio-Dicembre 2011; Tabacco G., *Libri di piombo. Memorialistica e narrativa della lotta armata in Italia*, Milano, Bietti, 2010; Donnarumma R., *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in AA.VV., *Per Romano Luperini*, Palermo, Palumbo 2011; Vitello G., *Terrorismo e conflitto generazionale nel romanzo italiano*, Tesi di Dottorato in Studi letterari, linguistici e filologici, Università degli Studi di Trento, Ciclo XXIV, a.a.2010-2011; Vitello G., *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013.

- 2004: Giuseppe Culicchia, *Il paese delle meraviglie*, Garzanti; Gianmario Villalta, *Tuo figlio*, Mondadori; Luca Doninelli, *Tornavamo dal mare*, Garzanti; Girolamo De Michele, *Tre uomini paradossali*, Einaudi (Stile Libero Noir); Giancarlo Simi, *Il corpo dell'inglese* (Einaudi Stile Libero Noir); Alessandro Persier, *Avene Selvatiche* (Marsilio); Giampaolo Spinato, *Amici e nemici* (Fazi);
- 2005: Rocco Carbone, *Libera i miei nemici*, (Mondadori); Girolamo De Michele, *Scirocco*, (Einaudi); Stefano Tassinari, *L'amore degli insorti*, (Tropea); Giacomo Sartori, *Anatomia della battaglia*, (Sironi);
- 2006: Bruno Arpaia, *Il passato davanti a noi*, (Guanda); Giuseppe Genna, *Dies Irae*, (Rizzoli); Luca Rastello, *Piove all'insù*, (Bollati Boringhieri); Sabina Rossa e Giovanni Fasanella, *Guido Rossa, mio padre* (BUR), Walter Veltroni, *La scoperta dell'alba*, (Rizzoli).

La tendenza non accenna ad arrestarsi negli anni successivi: nel 2007 escono *Prima esecuzione* di Domenico Starnone (Feltrinelli) e la non-fiction in cui Mario Calabresi ripercorre la storia di suo padre ⁴ cui farà seguito nel 2009 un'altra non-fiction scritta dalla figlia del giornalista Walter Tobagi, Benedetta (*Come mi batte forte il tuo cuore*, Einaudi). Nello stesso anno per *AgenziaX* (sigla che ha assorbito Shake) arriva *La fuga in avanti*, storia militante della famiglia Morlacchi e di Pietro e Heidi fondatori di uno dei primi nuclei brigatisti, visti attraverso gli occhi del figlio.

Nel 2008 si registrano l'esordio di Giorgio Vasta, *Il tempo materiale* (Minimum Fax), *Avevo vent'anni. Storia di un collettivo studentesco 1977-2007*, memoir dal tono celebrativo del trentennale del '77 di Enrico Franceschini e *Il tempo infranto* di Patrick Fogli (Piemme). Nel 2009 escono *I giorni della Rotonda* di Silvia Ballestra per Rizzoli e, sempre per Rizzoli, *Matilde e i suoi tre padri* del musicista Emidio Clementi; il noir-complottista *Settanta*, di Simone Sarasso (Marsilio); *Come mi batte forte il tuo cuore: storia di mio padre* (Einaudi) di Benedetta Tobagi, l'autobiografia di Anna Negri, *Con un piede impigliato nella storia* (Feltrinelli) ed un nuovo romanzo di Veltroni, *Noi* (Rizzoli). Il 2010 sembra essere un anno di stasi mentre nel 2011 si assiste ad una decisa ripresa: Massimo Carlotto scrive *Alla fine di un giorno noioso*, (E/O) seguito di *Arrivederci amore, ciao* e Tommaso De Lorenzis e Mauro Favale compongono *L'aspra stagione* (Einaudi) romanzo-non romanzo dedicato alla figura di Carlo Rivolta, giornalista che ha firmato sulle pagine de La Repubblica le cronache degli anni settanta,

⁴ Calabresi M., *Spingendo la notte più un là: storia della mia famiglia e di altre vittime di terrorismo*, Milano, Mondadori, 2007

dalle manifestazioni romane del marzo '77 al sequestro Moro. Sempre nel 2011 torna in libreria per Mondadori *Gli Esordi* di Antonio Moresco (prima edizione Feltrinelli 1998) in parte ambientato nel corso degli anni settanta, che adotta uno stile lontanissimo dal tono medio-referenziale che caratterizza la maggior parte degli autori fin qui citati. Scarpa ha parlato di una «concezione visionaria, dettagliata ma allo stesso tempo decontestualizzata, iperfocalizzata e quindi scontornata dallo sfondo storico».⁵ Del 2011 è anche la riedizione ampliata di un testo del 2008 di Ferruccio Palazzoli, *Altare della patria*, che pone al centro della ricostruzione storica del rapimento di Aldo Moro una visione e rappresenta «non un ulteriore tentativo filologico (...) ma il movimento radicale e molteplice di chi decide (...) che ad avere senso è la materia di decantazione, la filigrana semi-invisibile che accumulandosi si trasforma nell'endoscheletro del tempo».⁶ Per quanto intorno alla fine degli anni zero la “moda” del racconto degli anni settanta sembri andare lentamente scemando, romanzi sul periodo continuano ad essere pubblicati: al 2012 risale uno dei rari romanzi che racconta gli anni settanta dalla prospettiva dell'estrema destra *La legge dell'odio* (Alberto Garlini, Einaudi). Tra 2013 e 2014 si registrano poi un nuovo romanzo-saggio nel quale Benedetta Tobagi avvicina la memoria personale dell'erede di una vittima del terrorismo rivoluzionario e quella di chi è sopravvissuto alla violenza neofascista, dedicandosi alla ricostruzione dello sterminato iter processuale della strage di Piazza della Loggia a Brescia⁷ e due romanzi: *Il desiderio di essere come tutti* di Francesco Piccolo (Einaudi), dal deciso portato autobiografico e *Morte di un uomo felice* di Giorgio Fontana (Sellerio). Il fatto che a questi ultimi due tesi siano stati assegnati, nel 2014, due importanti riconoscimenti come il Premio Strega e il Premio Campiello ribadisce ancora una volta la centralità di opere che hanno al loro centro temi e problemi che riguardano il decennio e le sue conseguenze. All'inizio del 2015 è uscito per Einaudi un romanzo parzialmente ambientato negli anni settanta, visti attraverso il filtro della storia familiare: *Gli anni al contrario*, esordio di Nadia Terranova che va ad accrescere, seppur di poco, il numero delle autrici che si sono dedicate al racconto del periodo.

Da questa panoramica si può notare che i grandi editori come Einaudi, Rizzoli, Mondadori e Feltrinelli siano in testa per numero di pubblicazioni, ma la varietà di sigle

⁵ Scarpa, T., *Gli esordi*, scheda di lettura del libro per Feltrinelli in Moresco A., *Gli esordi*, Milano, Mondadori, 2011, p.663

⁶ Vasta G., *Se Paolo VI e Moro fanno un romanzo*, la Repubblica, 10 novembre 2011 in http://ilmiolibro.kataweb.it/booknews_dettaglio_recensione.asp?id_contenuto=3726451 [consultato il 3 gennaio 2015]

⁷ *Una stella incoronata di buio: storia di una strage impunita*, Torino, Einaudi, 2013

editoriali coinvolte dimostra che il fenomeno ha interessato il campo editoriale italiano nella sua totalità e che non c'è stato editore che abbia rinunciato ad offrire una rielaborazione degli anni settanta in forma narrativa.

4.1 Le ragioni della riscoperta di un decennio

Sono numerose le motivazioni, sia interne che esterne al campo letterario, che possono concorrere a spiegare il successo di questa produzione. Demetrio Paolin autore, nel 2006, di uno dei primi approfondimenti sul terrorismo nella narrativa contemporanea, mette in relazione la ripresa di interesse per gli anni settanta con il ritorno alla ribalta del tema del terrorismo dopo gli omicidi di Massimo D'Antona del 1999 e di Marco Biagi del 2002. Lo studio sostiene che gli avvenimenti di cronaca hanno riportato all'attenzione generale un intero universo di problemi con cui la letteratura italiana non è mai riuscita a fare i conti efficacemente. I romanzi che si occupano di terrorismo tendono a ricondurlo all'interno delle rassicuranti maglie della lotta generazionale e del tessuto familiare, senza arrivare a toccare la sostanza tragica di quelle vicende, tacendo in particolar modo sulle vittime: «se non c'è tragedia (...) non c'è neanche immedesimazione né catarsi. Non ci si libera né ci si purifica dalle passioni distruttive. Anzi, vi si resta sempre coinvolti. Anche questo fallimento, questa incapacità di vero racconto, non solo tradisce il silenzio autistico dei protagonisti di allora (...) ma rispecchia una difficoltà di crescita civile del nostro paese. Non riusciamo a raccontarci, a ritrovarci in una narrazione condivisa del nostro passato più recente». ⁸ All'orizzonte della cronaca rimanda anche l'ipotesi che collega la fioritura di romanzi sugli anni settanta alla situazione italiana all'indomani del G8 di Genova: nel 2001 come nel '77 si sono tenute imponenti manifestazioni di piazza, nel 2001 come nel '77 la repressione delle forze dell'ordine è stata brutale e parte dei manifestanti ha compiuto azioni violente (per quanto non comparabili con il tasso di violenza politica degli anni settanta). La figura di Carlo Giuliani, ucciso in Piazza Alimonda il 21 luglio del 2001 da un colpo sparato dal giovane carabiniere Mario Placanica, è andata progressivamente a sovrapporsi, soprattutto nelle aree di movimento, a quella di un'altra vittima della violenza delle forze dell'ordine, Francesco Lo Russo (ucciso a Bologna l'11 marzo del 1977), costruendo una sorta di genealogia del giovane rivoluzionario, in

⁸ La Porta F., *Introduzione* in Paolin, D., *Una tragedia negata*, Nuoro, Il Maestrale, 2008, p.10

cui le nuove generazioni di militanti si riconoscono: «Lorusso's identity was adapted to the situation [Giulianis's death ndA] so as to serve as the basis for a collective identity for a new generation of left-wing activists»⁹ scrive Andrea Hajeck riflettendo sul parallelismo tra le due figure. Ovviamente il passaggio dal piano della cronaca a quello del romanzo non è automatico né immediato, tuttavia un processo di assimilazione di questo tipo dà conto di una disponibilità, da parte di alcuni strati di lettori, a leggere storie che, ambientate nel passato recente, affrontano temi legati al rapporto con le istituzioni dello stato e al ricorso alla violenza politica. Inoltre, l'indubbia fascinazione suscitata dall'ultimo periodo di agitazione sociale in cui prospettive di palingenesi rivoluzionaria potevano apparire tangibili, può aver contribuito ad una ripresa di attenzione sul periodo: «E, così, una generazione costretta a morire di precarietà, (...) lava via i propri istinti massimalistici e antisociali in questi bagni catartici di eversioni, sogni, P38 e assalti al cielo. Come darci torto?»¹⁰ dichiara provocatoriamente Silvia Dai Prà, in un articolo dedicato alle memorie degli ex brigatisti. Anche Gianluigi Simonetti interpreta il successo del tema in termini di fascinazione per il portato rivoluzionario e per il senso di "storia in atto" che restituiscono: «*In un'epoca che ha fame di storie 'forti', la lotta armata è l'ultima storia 'forte', l'ultima storia in atto che investa una dimensione collettiva, che riguardi tutti, che incida almeno potenzialmente sui destini generali (almeno prima e dopo l'undici settembre; del resto è proprio dopo il 2001 che il tema della lotta armata diventa di successo). Da questo punto di vista non è sbagliato parlare del terrorismo come di un vero e proprio mito della ultracontemporaneità, di cui la narrativa italiana si riappropria quando la Storia si rimette in moto*».¹¹

La fioritura di romanzi sul passato recente può essere però interpretata anche in una cornice completamente diversa da quella della fascinazione per il terrorismo perché storia in atto, vale a dire quella della nostalgia, intesa come modalità di costruzione di un'esperienza del mondo - che ha trovato sempre più spazio in anni recenti - soprattutto se si guarda alle forme dei consumi culturali, orientati quasi ossessivamente alla riproposizione del passato e al *vintage*. Nell'età della globalizzazione infatti il sentimento della nostalgia, cui aveva dato nome per la prima volta nel 1688 il medico alsaziano Johannes Hofer nella *Dissertatio Medica de Nostalgia* definendola come «la

⁹ Hajek, A., *Negotiating Memories of Protest in Western Europe. The Case of Italy*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, p.86.

¹⁰ Dai Prà S., *Lo sterminato romanzo degli anni settanta*, Lo Straniero, N.60, Giugno, 2005 <http://www.lostraniero.net/archivio-2005/53-giugno/402-lo-sterminato-romanzo-degli-anni-settanta.html> [consultato il 25 febbraio 2015]

¹¹ Simonetti, G., 2011, p.108

tristezza ingenerata dall'ardente brama di tornare in patria»¹² è andata progressivamente legandosi ai consumi di massa. Secondo l'antropologo Arjun Appadurai «Le tecniche di commercializzazione di massa non solo costruiscono il tempo ma influenzano la periodizzazione in forma di esperienza di massa della società contemporanea».¹³ Pratiche legate al recupero nostalgico del passato sono attestate negli Stati Uniti fin dagli anni settanta,¹⁴ mentre nel nostro paese si possono osservare a partire dal decennio successivo. Anche in letteratura è possibile trovare tracce questo processo dal momento che la narrativa italiana degli ultimi quindici-vent'anni vive di un rapporto strettissimo con il passato recente, in particolare con il periodo in cui molti autori di romanzi ambientati negli anni settanta fanno risalire la propria formazione. Il sociologo Karl Mannheim ha descritto questa tendenza in termini di permanenza delle impressioni giovanili nel dare forma alla propria esperienza del mondo: «la predominanza delle prime impressioni rimane viva e determinante anche quando tutto il corso posteriore della vita non dovesse essere altro che una negazione e una distruzione della “concezione naturale del mondo” acquisita in gioventù».¹⁵ In uno studio sulla nostalgia nel cinema e nella cultura contemporanea Emiliano Morreale ha notato che «negli ultimi quindici anni si è assistito ad un proliferare, anno dopo anno, di romanzi che raccontano il passato recente dell'Italia (gli anni settanta e ottanta, in particolare) con attenzione ossessiva ai programmi televisivi, e in misura minore ai film, alle canzoni, ai prodotti commerciali. La narrativa italiana contemporanea insomma è anche evocazione del passato recente, anzi più precisamente dei prodotti mediali del passato recente».¹⁶ Eventi emblematici che tornano in molti dei romanzi sugli anni settanta, dal rapimento di Aldo Moro, alla vicenda di Vermicino e, sconfinando negli anni ottanta, alla vittoria della Coppa del Mondo dell'82, diventano un repertorio, spesso ricostruito non attraverso la memoria diretta dell'esperienza, ma richiamando sulla pagina il racconto che i mezzi di comunicazione di massa ne hanno fatto: voci familiari di cronisti e annunciatori in cui gli autori, all'epoca poco più che bambini, riconoscono i mediatori della loro storia e rintracciano la propria identità. Secondo una ricerca che ha guardato al rapporto tra generazioni di scrittori e consumi mediali, per la generazione di scrittori

¹² Prete A., (a cura di), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Cortina, Milano, 1992, p. 47 in Morreale E., *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Roma, Donzelli, 2009 p.17

¹³ Appadurai A., *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001, p.108

¹⁴ Davis F., *Yearning for Yesterday. A sociology of Nostalgia*, New York, The Free Press, 1979

¹⁵ Mannheim K., *Le generazioni*, Bologna, Il Mulino, 2008, p.65 in Antonello, P., *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Milano, Mimesis, 2012, p.23

¹⁶ Morreale E., 2009, p.257

nati a partire dalla seconda metà degli anni sessanta, i media diventano «oggetto centrale della propria riflessione nel momento dell'indagine della relazione fra sé e il mondo»¹⁷ e ciò è evidente nella loro produzione narrativa. Molti degli autori nati dalla fine degli anni sessanta in avanti scelgono infatti, nel racconto degli anni settanta, di intensificare i riferimenti legati alla cultura di massa, a fronte dell'indebolirsi della presenza dei fatti sanguigni. Ne scaturiscono sintesi che possono alternativamente sfociare in un ritratto di maniera dell'epoca o in quadri in cui terrorismo e consumi pop convivono in uno stridente contrasto, ed è bene aver presente questa duplice prospettiva nell'analisi dei testi.

Se si guarda invece a ragioni più interne al mondo editoriale, l'ondata dei romanzi sui settanta si può far risalire all'ottimo riscontro ottenuto, come abbiamo visto, dal *noir* dalla metà degli anni novanta in avanti: è plausibile infatti ipotizzare che questo abbia contribuito a sollecitare il sorgere di racconti su un decennio le cui caratteristiche si prestano ad essere enfatizzate in chiave *criminale* e *poliziesca*¹⁸: «Negli anni novanta, quando il noir diventa uno dei generi più praticati nella narrativa italiana, il complotto terroristico diventa una moda dilagante, promossa sia da ex terroristi, come Battisti o Franceschini, sia da molti dei nuovi narratori, da Lucarelli a Genna, da De Cataldo a Simi, da Spinato a De Michele».¹⁹ A partire dai primi anni del nuovo millennio si registra un revival degli anni settanta anche in ambito cinematografico²⁰ e, dal momento che nel sistema della produzione dell'intrattenimento contemporaneo, la letteratura non costituisce un settore separato dalle logiche di mercato ma, al contrario, ne è parte integrante si può ipotizzare che cinema e letteratura si influenzino e sollecitino a vicenda nello sviluppo di storie su temi che dimostrano di avere un buon riscontro di pubblico. Inoltre l'enfasi esagerata sul tema del *trauma* che la nazione italiana sconta dal caso Moro in avanti - secondo Giglioli «cadavere insepolto che a tutt'oggi

¹⁷ Pasquali F., *Generazioni, memoria, scrittura. Il romanzo di formazione degli anni Ottanta* in *Media+Generations summary report, Media e Generazioni nella società italiana*, pubblicato in occasione della conferenza Media+Generation, 11/12 Settembre 2009, Milano p.23

¹⁸ Se si guarda al cinema il primo genere che inizia a raccontare gli anni settanta è proprio il *poliziottesco*. Si può vedere Uva C., *Schermi di Piombo: il terrorismo nel cinema italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007

¹⁹ Donnarumma R., 2011 p.338

²⁰ Un elenco di titoli dal 1997 al 2012: *Radiofreccia*, Luciano Ligabue, 1997; *I cento passi*, Marco Tullio Giordana, 2000; *La meglio gioventù*, Marco Tullio Giordana, 2003; *Paz!*, Renato De Maria, 2002; *Buongiorno notte*, Marco Bellocchio, 2003; *Piazza delle cinque lune*, Renzo Martinelli, 2003; *Il fuggiasco*, Andrea Manni, 2004; *Lavorare con lentezza*, Guido Chiesa 2004; *Romanzo criminale*, Michele Placido, 2005; *Arrivederci amore, ciao*, Michele Soavi, 2006; *La signorina Effe*, Wilma Labate, 2007; *Mio fratello è figlio unico*, Daniele Luchetti, 2007; *La banda Baader Meinhof*, Uli Edel, 2008; *Il grande sogno*, Michele Placido, 2009; *La prima linea*, Renato De Maria, 2009; *I primi della lista*, Roan Johnson 2011, *Romanzo di una strage*, Marco Tullio Giordana, 2012

impedirebbe all'Italia di diventare un paese normale, come se la Svezia visse nell'eterno trauma dell'omicidio di Olof Palme»²¹ ed esempio di un'etica pubblica basata sull'assunzione della figura di una vittima (depurata di tutti i suoi tratti di *agency* e di potere) a mito identitario - ha sicuramente un ruolo di prima importanza della scelta degli editori nel riproporre romanzi sugli anni settanta. Infine, varie iniziative realizzate da giornali e settimanali per segnare le ricorrenze del quarantennale del '68 e del trentennale del '77, celebrate attraverso articoli e dossier sia cartacei che online (i numeri speciali della rivista *diario* dedicati alla "meglio gioventù" del 1965-1975 e al del '77; i fascicoli usciti con *Liberazione*)²² e alcune mostre, quali *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Triennale di Milano (ottobre 2007 - marzo 2008) o *Gli anni di marzo*²³ (Bologna, marzo 2008) hanno contribuito a mantenere alta l'attenzione sul periodo e ad offrirne un'immagine rinnovata. Il monumentale lemmario-catalogo della mostra *Annisettanta* insiste, ad esempio, sull'idea degli anni Settanta come caleidoscopio per riscattarli dall'immagine della violenza e del piombo: «molti percorsi, tragitti, concatenazioni (...) sono contenuti nel decennio (...). Ci sono vicende (...) che sembrano perse, eppure non lo sono. Si tratta solo di ritrovarle, ruotando il nostro lemmario-caleidoscopio».²⁴

4.2 Anni settanta/anni di piombo

Come abbiamo visto l'interesse nei confronti della rappresentazione degli anni settanta in letteratura è recente ed è concentrato per lo più sul trattamento riservato ai temi della lotta armata e del terrorismo. Ciò dipende ovviamente dalla portata degli avvenimenti, culminati nel sequestro Moro e dalla sua persistenza nella memoria e nell'immaginario collettivi, oltre che dal tasso eccezionale di violenza politica che ha caratterizzato il periodo: tra 1969 e 1983 si contano circa 12000 azioni di violenza politica, sia di destra che di sinistra.²⁵ Tuttavia vale la pena di fare alcune osservazioni

²¹ Giglioli D., *Critica della vittima: un esperimento con l'etica*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 23

²² *La meglio gioventù. Accadde in Italia 1965-1975*, in *diario*, anno II, numero 5, dicembre 2003; *Se io avessi previsto tutto questo*, in *diario*, anno VII, numero 2, aprile 2007; '77, in *Diario di Repubblica*, 19 gennaio 2007; *1977. L'anno di piombo*, in *Dossier Il Giorno, Il Resto del Carlino, La Nazione*, anno V°, numero 2, Febbraio 2007; '70. *Gli anni in cui il futuro cominciò*, 1-12, *Liberazione*, febbraio-aprile 2007

²³ Associazione FOTOviva, U.F.O. Unione fotografi organizzati, Veronesi G., (a cura di), *Gli anni di Marzo*, Bologna, Minerva edizioni, 2008

²⁴ Belpoliti M., Canova G., Chiodi S. (a cura di), *Avvertenza per la consultazione*, in *Annisettanta: il decennio lungo del secolo breve*, Milano-Ginevra, Skira-La Triennale di Milano, 2007, p.12

²⁵ Antonello, P., O'Leary A., *Introduction*, in *Imagining Terrorism. The rhetoric and Representation of*

sulla maniera in cui il tema della violenza politica è tematizzato a partire da alcune considerazioni di partenza. In primo luogo il terrorismo che trova posto nei romanzi è soprattutto ascrivibile a formazioni combattenti dell'estrema sinistra: «Although the clandestine political violence of the “years of lead” came from quite different and generally opposed locations on the political spectrum, and although it was subject at all locations to the processes of meaning production (...), the kind of “terrorism” that produced the most romance was the “terrorism” of the left». ²⁶ A causa della proliferazione delle autobiografie degli ex appartenenti alle formazioni combattenti, sono molto più numerosi e noti i profili dei militanti dell'estrema sinistra che approdano alla lotta armata, di quanti raccontino la violenza a partire da destra. Parimenti, le stragi degli anni settanta - da Piazza Fontana, all'Italicus, a Piazza della Loggia - sono state rappresentate, ma sono rari i romanzi che azzardano una narrazione che guardi al punto di vista degli esecutori e, di conseguenza, le figure dei terroristi di destra sono poco indagate e rare (una parziale eccezione può essere già citato Nero di *Romanzo criminale*). Tenere l'attenzione principalmente incentrata sul dato della violenza politica, seppur rispondente a dati di realtà, rischia di essere fuorviante perché finisce con l'ancorare l'immagine degli anni settanta alla violenza e al “piombo”, come accade nella celebre immagine dell'autonomo che spara, da solo, durante una manifestazione milanese del maggio del '77, divenuta nel tempo emblema del periodo.²⁷ Umberto Eco, nell'analisi della fotografia, aveva scritto che essa sanciva il passaggio dall'iconografia della rivoluzione affidata all'emancipazione delle masse popolari a quella del guerriero solitario che spara come in un film Western

Quella foto non assomigliava a nessuna delle immagini in cui si era emblematizzata, per almeno quattro generazioni, l'idea di rivoluzione. Mancava l'elemento collettivo, vi tornava in modo traumatico la figura dell'eroe individuale. E questo eroe individuale non era quello dell'iconografia rivoluzionaria, che quando ha messo in scena un uomo solo lo ha sempre visto come vittima, agnello sacrificale: il miliziano morente o il Che ucciso, appunto. Questo eroe individuale invece aveva la posa, il terrificante isolamento

Political Violence in Italy 1969-2009, London-Leeds, MHRA-Maney Publishing, 2009

²⁶ Si veda Allen B., *They're not children anymore. The Novelization of “Italians” and “Terrorism”* in Allen B., Russo M. (a cura di), *Revisioning Italy. National identity and global culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p.63

²⁷ De Luna G., *Storia di una foto, Speciale '77. Colpo di Pistola*, Doppiozero, <http://www.doppiozero.com/materiali/speciali/speciale-%E2%80%9977-colpo-di-pistola> [consultato il 25 febbraio 2015] e Bianchi S., *Storia di una foto*, Milano, Derive & Approdi, 2011

degli eroi dei film polizieschi americani (la Magnum dell'ispettore Callaghan) o degli sparatori solitari del West - non più cari a una generazione che si vuole di indiani.²⁸

Si può ipotizzare che gli autori degli anni zero puntino, al contrario, a ricostruire il quadro intorno alla figura solitaria di chi ha sparato, intendano ricomporre le storie di chi ha scattato la foto, di quelli che sono scappati, dei proprietari delle automobili parcheggiate, insomma guardino a tutto ciò che il giovane guerrigliero metropolitano aveva fatto passare in secondo piano.

In secondo luogo il ricorso preponderante alla locuzione *Anni di piombo* per riferirsi agli anni settanta ha fatto sì che, del decennio, sia rimasto preminente, nella memoria collettiva, l'aspetto della violenza politica in uno schematismo che ha polarizzato da un lato il '68 "buono", "virtuoso", "propositivo" e dall'altro gli anni settanta, distruttivi e violenti.²⁹ *Anni di piombo* è locuzione che inizia a circolare in seguito alla distribuzione in Italia di un film di Margarethe Von Trotta che, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1981, vince il Leone d'Oro ed è indicato come il primo film che riesce a parlare efficacemente di terrorismo, cosa che i registi italiani avevano, secondo la critica italiana dell'epoca, mancato di fare. Il film che racconta di due sorelle, una che entra in una formazione rivoluzionaria e l'altra che segue dall'esterno il suo itinerario, si intitola *Die bleierne Zeit* ma, nella traduzione italiana, l'aggettivo "plumbeo" perde la valenza metaforica che ha in tedesco (richiamava infatti un poema di Hölderlin) per assumere quella, molto concreta, del piombo sparato dalle pallottole. È però ad un libro del 1991 di Indro Montanelli, *L'Italia degli anni di piombo (1965-1978)*, cui si deve far risalire la fortuna e la nuova circolazione del termine dagli anni novanta in avanti. Questo slittamento di significato³⁰ ha come conseguenza l'affermarsi di una visione che prevede perfetta coincidenza tra gli anni settanta e la violenza politica. Ovviamente non si intende qui negare la realtà degli avvenimenti o la loro portata tuttavia, nel corso di queste pagine, viene preferita la dicitura *anni settanta* per segnalare che gli autori

²⁸ Eco U., *Una foto*, L'Espresso, 29 Maggio 1977 poi in *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 98-99

²⁹ Si vedano Grispigni, M., 1977, Roma, Manifesto libri, 2007; Id., *Una generazione con troppi ricordi? Il '68 ovvero dell'uso e dell'abuso della memoria* in Casilio L., Guerrieri L., *Il '68 diffuso. Contestazione e linguaggi in movimento*, Bologna, CLUEB, 2009, pp.133-152; Foot J., *Italy's divided memory*, Basingstoke, Palgrave-Macmillan, 2009; Hajek A., *Negotiating Memory of Protest in Western Europe. The case of Italy*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.

³⁰ Nella versione inglese della *Storia d'Italia Contemporanea* di Paul Ginsborg - ha notato O'Leary (2007) - *Anni di piombo* è tradotto come *years of the bullet* (proiettile) e non *years of lead* (piombo), perdendo così ogni lontana valenza metaforica. Segnalo che Hajek (2013) ha invece optato per la traduzione *years of lead*.

affrontano il tema della lotta armata, ma lo comprendono all'interno di scenari più ampi e non necessariamente legati alla riproposizione di vicende legate alle storie di ex militanti di formazioni armate della sinistra extraparlamentare.

Dovendo poi indicare gli estremi cronologici che *anni settanta* copre, la proposta è considerare il periodo che va dalla strage di Piazza Fontana del 12 dicembre 1969 alla *marcia dei Quarantamila* del 14 ottobre 1980, momento che segna la sconfitta del movimento operaio all'interno della FIAT e, simbolicamente, il tramonto della centralità dell'operaio, figura fondamentale nelle lotte dei decenni precedenti. Altre possibili periodizzazioni sono quelle che legano la fine degli anni settanta all'epilogo della vicenda di Aldo Moro (se ne può ritrovare traccia, ad esempio in *Corpo di Stato*) o all'esaurirsi, nella prima metà degli anni ottanta, degli atti di violenza politica, conseguenza dell'azione efficace della magistratura nello smantellare le formazioni terroriste.³¹

Il bilancio del periodo, soprattutto se visto dall'interno dell'area di movimento, è profondamente negativo e poggia sull'analisi delle trasformazioni sociali e del mercato che si dispiegheranno nel corso degli anni ottanta. Secondo Bifo, teorico, figura centrale del '77 bolognese e fondatore di Radio Alice, gli esiti a medio periodo del movimento del '77 sono da rintracciarsi nella «creazione delle premesse per la svolta neoliberalista: l'autonomia sociale diffusa si determina in neo imprenditorialità, la comunicazione delle radio libere apre la strada all'oligopolio delle televisioni commerciali, la rottura del compromesso storico apre la strada a Craxi, la critica radicale al lavoro salariato sfocia (...) in semplice espulsione di una parte di lavoratori dall'industria e infine la critica al dogmatismo ideologico e storicista apre la strada allo scintillante culto delle superfici (...), al predominio del mercato sulla cultura».³² Anche Marco Grispigni conclude la sua analisi sugli anni settanta con una considerazione in cui sostiene che la fine degli anni settanta coincide con la chiusura della stagione dei movimenti e con il venir meno della «capacità di incidere dei movimenti sociali e politici sulle vicende, non solo politiche, nazionali. Come tutti gli eventi che segnano un momento di passaggio in esso sono presenti parte dei contenuti e dei valori della fase precedente, ma appaiono anche, in maniera contraddittoria (...) comportamenti che anticipano il decennio successivo».³³ Esistono anche delle letture meno negative degli

³¹ Si vedano Galli G., *Storia del partito armato*, Milano, Rizzoli, 1986 e Allen B., 1997.

³² Berardi F., *Dell'innocenza: 1977: l'anno della premonizione* Verona, OmbreCorte, 1997, p.9.

³³ Grispigni, M., *1977*, Roma, Manifesto libri, 2006, p.80.

esiti dei movimenti degli anni settanta, secondo Ginsborg infatti, gli anni ottanta, pur presentando le caratteristiche evidenziate dalla lettura di Bifo, segnano anche l'apparire di «segni assai evidenti della crescita, per la prima volta nella storia italiana, di una società civile. (...) i grandi progressi compiuti dall'istruzione (in particolar modo femminile), la crescita di un nuovo associazionismo legato all'impegno sociale (...) erano tutti segni inequivocabili di un mutamento generazionale che era al tempo stesso una forma di rivoluzione culturale».³⁴

Nei romanzi sugli anni settanta la prima delle due letture è quella preponderante anche se, lo vedremo meglio in seguito, i modi di reagire alla percezione di una sconfitta variano da autore a autore.

4.3 Tra affollamento e rimosso

Rispetto agli anni settanta sono venute precisandosi col tempo due vulgate: una secondo la quale un romanzo riuscito sul terrorismo non è mai stato scritto, gli anni settanta hanno subito un processo di *damnatio memoriae* e sono un argomento tabù e l'altra secondo la quale esistere una proliferazione eccessiva di discorsi e narrazioni sul periodo. L'idea che gli anni settanta non offrano un repertorio degno di assumere una forma narrativa può essere ricondotta ad una considerazione di Alberto Arbasino, datata 1990. Secondo lo scrittore la letteratura sul terrorismo è noiosa (si riferisce soprattutto alla prima fase, quella della produzione diaristica degli ex appartenenti al *partito armato*): «il terrorismo sarà drammatico, sarà tragico, sarà una tragedia nazionale lunghissima, intensamente sofferta da tutti come quelle tragedie interminabili dell'età barocca (...) Ma è interessante, o è ripetitivo e noioso, noioso come la sua letteratura, i suoi documenti, i suoi scritti? Si può morire di una malattia noiosa. Anzi di solito si muore per malattie noiose; e che sia il terrorismo o l'infarto o il cancro, cambia finalmente poi molto? Ma trovare interessante il terrorismo sarà come trovare interessante il cancro, scrivere e leggere romanzi sul cancro, le testimonianze di chi l'ha avuto e ha tenuto diari (...)?».³⁵ Si noti che, in questi casi, la distinzione tra romanzo sul terrorismo e romanzo sugli anni settanta è ancora di là da venire, proprio perché sembra impossibile affrontare un racconto del periodo che non abbia come dominante il tema

³⁴ Ginsborg, P., *L'Italia del tempo presente, Famiglia, società civile, Stato, 1980-1996*, Einaudi, Torino, 1998, pp.183-184

³⁵ Arbasino A., *Un paese senza*, Garzanti, 1990, p.120

della lotta armata e perché quella è la forma in cui la messa a punto narrativa del periodo si è maggiormente presentata, situazione che, come vedremo, cambia a partire dall'inizio degli anni zero. In realtà non è affatto vero che manchino narrazioni sul terrorismo, dal momento che, fin dagli anni ottanta, abbondano autobiografie e forme miste di racconto, mentre è vero che forme dichiaratamente finzionali faticano ad affermarsi.

I pochi approfondimenti critici sul tema, come ha ricostruito Giuliano Tabacco, sottolineano che, negli anni novanta, gli unici resoconti disponibili erano di carattere non finzionale. David Moss su *l'Indice* (1990) è il primo ad occuparsi di classificare questa produzione (secondo un approccio più sociologico che di critica letteraria) e fa risalire l'origine dei primi racconti alle aule giudiziarie in margine allo svolgimento dei processi. Fabio Gambaro qualche anno più tardi, su *Tirature 1996*, analizza il successo del «piccolo fenomeno editoriale»³⁶ - per quanto 35.000 copie per l'autobiografia di Curcio, 27.000 per quella di Moretti, fotografino un fenomeno per lo meno di medie dimensioni - e sostiene che il tema del terrorismo esca banalizzato da racconti popolati da figure che spesso sfruttano l'aura del ribelle e del perseguitato, senza però diventare romanzi militanti, anzi operando per una riammissione dell'ex-terrorista nella società civile. Il luogo in cui permane più a lungo l'idea degli anni settanta come rimosso è l'ambito degli interventi di taglio giornalistico o dei lanci editoriali che presentano ogni nuova uscita come quella *definitiva* sul periodo. *Mi dichiaro prigioniero politico* - libro del 2003 in cui il giornalista Giovanni Bianconi, che si è occupato a lungo di violenza politica sia di destra che di sinistra, ricostruisce le storie di sei brigatisti - è preparato da una quarta di copertina che lo presenta in termini di antidoto all'oblio, insistendo sull'idea del rimosso: «*La vicenda -non conclusa- delle Br balza così vivissima agli occhi di chi legge, tanto che alla fine del libro ci si chiede: ma come abbiamo potuto dimenticare?*».³⁷ Nota Tabacco: «sono curiose certe dichiarazioni redazionali e d'autore che nell'attimo stesso in cui denunciano per l'ennesima volta la rimozione collettiva dalla coscienza civile e storica del nostro paese (...) rimuovono implicitamente una bibliografia fatta non solo di opere specialistiche e di impianto sociologico tradizionale ma anche di testi incentrati su "storie di vita" e che dunque propongono ricostruzioni "dall'interno"». ³⁸ Ancora nel 2009, *I giorni della Rotonda* di Silvia Ballestra,

³⁶ Tabacco G., 2010, p.53

³⁷ Bianconi G. *Mi dichiaro prigioniero politico: storia delle Brigate rosse*, Torino, Einaudi, 2003

³⁸ Ibidem

nonostante sia l'ultimo di una lunga serie di scritture che si misurano con il periodo, è presentato da Simonetta Fiori su *La Repubblica* in termini di «riscoperta di un decennio blindato» e di rottura di «un silenzio che nella narrativa italiana con poche eccezioni, per un ventennio, è stato blindato, e solo negli ultimi tempi ha mostrato qualche crepa, interrotto da prove di racconto talvolta ancora timide e impacciate, comunque tentativi di misurarsi con il “grande rimosso” della storia nazionale». ³⁹

Gli autori di cui ci occuperemo nelle pagine seguenti tendono a riconoscere con una certa cautela l'idea di un rimosso come ispirazione per i loro romanzi, piuttosto preferiscono evidenziare l'oscillazione tra un racconto iper positivo degli anni settanta e uno completamente negativo. Giuseppe Culicchia, scrittore torinese di formazione tondelliana, che ha esordito nel 1994 con *Tutti giù per terra*, nel 2004 dichiarava: «In questo paese, del periodo dei cosiddetti *anni di piombo*, non era ancora stato raccontato granché. C'erano molti libri di memorie, di protagonisti di quel periodo (...) però accanto a questa produzione, prevalentemente memorialistica, non c'erano libri di narrativa a parte Boccalone di Palandri e pochissimi altri». ⁴⁰ Dieci anni dopo conferma: «Beh sì il tabù c'era e per certi versi c'è ancora. In generale però direi che è tabù tutta la storia di questo nostro Paese dal 25 luglio 1943 in poi. Siamo del resto il Paese delle stragi di Stato, del rapporto tra mafia e politica eccetera». ⁴¹ Lo scrittore torinese è l'unico ad esprimersi in maniera così netta, la maggior parte degli altri autori nota, al contrario, l'esistenza di un'oscillazione tra un racconto iper positivo del periodo e uno completamente negativo. Domenico Starnone, scrittore e sceneggiatore napoletano che ha esordito alla fine degli anni ottanta con una raccolta di cronache scolastiche ⁴² e, nel 2001, ha vinto il Premio Strega con *Via Gemito*, sostiene:

Gli anni settanta sono particolarmente difficili da raccontare per chi li ha attraversati. È stato un presente difficile da narrare ed è un passato alle spalle difficile da narrare. Sugli anni settanta credo ci siano fiumi di racconti e narrazioni, credo che siano uno dei periodi storici più raccontati, questo li ha stabilizzati in due cliché: uno iperpositivo, riassumibile in “formidabili quegli anni”. Formidabili e meravigliosi, ma solo fino quando sono sboccati nel sangue, si sono modificati ed un grandissimo progetto politico, culturale, umano e di mutamento si è impaludato nell'assassinio politico. Altri tendono a sostenere che, dall'inizio alla fine, gli *anni di piombo* erano impliciti in tutto ciò che è accaduto, che negli anni ritenuti

³⁹ Fiori S., *Anni '70. Se il romanzo riscopre il decennio blindato* in *la Repubblica*, 23 novembre 2009

⁴⁰ G. Culicchia (2006) in *Atti del convegno-corso di aggiornamento per docenti e progetto per studenti “La letteratura italiana dal 1970 al 2004 e il postmoderno”* N. Ciampitti (a cura di) Roma, Marsilio, p.18

⁴¹ Giuseppe Culicchia, intervista realizzata via email, 14 luglio 2014

⁴² Starnone D., *Ex Cattedra*, Milano, Feltrinelli, 1989

belli, tra '68 e '70 -'71, era già implicito il male venuto dopo. Sostengono cioè che, ciò che è venuto dopo, era già implicito nel marxismo e nel comunismo di quegli anni e lo stesso Partito Comunista, il maggior difensore della legalità, ne era in realtà l'incubatore. Ci sono poi quelli che vedono una ragione seria e non criminale in quello che hanno fatto e ammettono che quella stagione è finita, ci sono perfino quelli che dicono che era legittimo e che la stagione non è ancora finita.⁴³

Luca Rastello, scrittore e giornalista torinese e autore di *Piove all'insù*, il più complesso e meno agiografico dei romanzi sul periodo, individua due fasi: una di rimozione - «*damnatio memoriae* che deriva da una non comprensione legata al post '68» - e una di proliferazione di racconto.

Il '77 è un punto di estrema rottura della prospettiva conciliante e conciliatoria secondo la quale i comunisti italiani sono stati quelli che hanno garantito la società democratica contro le derive violente e terroriste, hanno saputo dialogare con il resto della società politica e loro sono superiori, anche moralmente, perché sono la vera eredità del movimento antiautoritario del '68, i portatori dell'ultima grande utopia. Il '77 è il cognato scemo e impresentabile, scomodo rispetto a questa lettura conciliante di quegli anni. Per questo il '77 ha subito in parte una *damnatio memoriae* e perché era incomprensibile.⁴⁴

La seconda fase è quella in cui il rimosso è diventato repertorio: «un'iper-lettura, però sempre in chiave giustificativa e memorialistica, oppure altrettanto eccentrica e autoflagellante [...]. Gente di quella generazione è caratterizzata da una certa attenzione alla comunicazione che diventa ipercomunicazione. L'idea del riuso del linguaggio della comunicazione creativa prepara una generazione di potenziali scrittori. Io lo dico come cosa terribile e non come pregio, ma è chiaro che, quando il mercato ti apre la possibilità, allora vai e scrivi».⁴⁵ Giorgio Vasta e Silvia Ballestra, essendo più giovani, hanno, dei settanta, un'esperienza diversa rispetto a quella di Rastello o Starnone. Vasta nota che gli autori che non hanno una memoria diretta del periodo storico sono anche più liberi da condizionamenti di natura filologica o di fedeltà alla propria memoria, nel momento in cui decidono di costruire un racconto proprio perché non si trovano di fronte al problema di dover rispettare o tradire la propria esperienza:

La memoria è però spesso una grande ipoteca, produce i propri risultati in origine e quindi sai già, più o meno, come andrà a finire. Chi invece si è messo a raccontarli non avendoli vissuti non ha potuto usare la memoria, ha dovuto ricorrere ad un lavoro di ricostruzione, si è confrontato con la propria origine e con la

⁴³ Domenico Starnone, intervista telefonica, 25 settembre 2014

⁴⁴ Luca Rastello, intervista telefonica, 22 agosto 2014

⁴⁵ Ibidem

necessità di re-inventarla. Quindi ci troviamo di fronte, da un lato, alla memoria e dall'altro all'invenzione letteraria tout court.⁴⁶

Silvia Ballestra, smentendo in parte ciò che aveva dichiarato in un'intervista di circa dieci anni prima nella quale aveva parlato degli anni settanta in termini di censura e di mistero,⁴⁷ è l'unica a ricordare gli aspetti positivi legati al periodo.

No, non penso siano un tabù: io sono stata bambina negli anni settanta e tendo a pensare alle cose positive di quegli anni (prima di tutto per ciò che riguarda la scuola, naturalmente, che ha vissuto una grande rivoluzione, pedagogica e sociale). Poi, certo, gli *anni di piombo*, i morti, la violenza, le tensioni, le stragi di Stato: ho dei miei temi di quinta elementare scritti come una cronaca di giornale (si leggeva il quotidiano in classe tutti i giorni) che raccontano di attentati. Ricordo perfettamente, ne ho scritto anche ne *Gli orsi*,⁴⁸ la sede del Msi, che era vicino a casa mia, esplodere nella notte - sarà successo tre quattro volte - per il lancio di ordigni. Ricordo le scritte sui muri, gli arresti e lo shock per la vicenda della famiglia Peci che in città era molto conosciuta (il padre aveva fatto anche dei lavoretti di idraulica in casa nostra, per dire). Piuttosto, mi sembrava, mentre scrivevo il libro [*I giorni della Rotonda*], che il tabù riguardasse quello che è successo subito dopo e cioè il dilagare dell'eroina agli inizi degli anni ottanta che considero strettamente connesso a quello successo immediatamente prima. [E aggiunge] Riguardo al boom di romanzi su quegli anni, no, non credo si possa parlare di boom.⁴⁹

La tendenza a trasformare in narrazione accadimenti di cui gli autori non sono stati testimoni diretti è stata indagata nel campo dei *memory studies*. La categoria *postmemory* è stata coniata per definire tutte quelle narrazioni "prototestimoniali" che non sono elaborate dai testimoni diretti di eventi traumatici, ma dalle seconde generazioni, la cui traiettoria esistenziale ha risentito del ricordo di avvenimenti che non hanno, però, vissuto in prima persona.

Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. [...] Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated.⁵⁰

⁴⁶ Giorgio Vasta, intervista telefonica, 28 luglio 2014

⁴⁷ Si veda A. Caredda *Silvia Ballestra: l'autobiografia, il gioco, il romanzesco* in AA.VV. *Narrativa italiana recente/Recent italian fiction*, Torino, Trauben edizioni in association with Department of Italian, Trinity College Dublin, 2005, pp. 83-93

⁴⁸ Ballestra S., *Gli orsi*, Milano, Feltrinelli, 1994

⁴⁹ Silvia Ballestra, intervista realizzata via email, 1 ottobre 2014

⁵⁰ Hirsch M., *Family frames. Photography narrative and postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p.22

Gli studi in questo campo hanno riguardato principalmente i discendenti degli ebrei sopravvissuti ai campi di sterminio (si pensi al celeberrimo *Maus* di Art Spiegelman), nel caso dei romanzi sugli anni settanta non siamo esattamente di fronte ad una seconda generazione e gli eventi traumatici hanno una portata sicuramente incomparabile, tuttavia delle similitudini possono essere riscontrate per quanto riguarda il ruolo giocato dall'immaginazione e nell'investimento creativo messo in atto dagli autori nel momento in cui decidono di raccontare episodi di cui sono stati testimoni indiretti o che riflettono percezioni dell'età infantile. È stato inoltre stato notato che, spesso, queste storie non sono riconducibili ad una memoria diretta e sono ricostruite non tanto a partire da memorie personali, quanto sulla base del repertorio televisivo dell'epoca venuto cristallizzandosi in un repertorio ricorrente (l'immagine dell'autonomo che spara, il corpo di Moro nel bagagliaio della Renault 4, ad esempio), tanto che Simonetti (2011) ha sostenuto che, visto il ruolo giocato dai media nella ricostruzione del decennio, più che di romanzi storici si tratta di romanzi che dimostrano come i mezzi di comunicazione contribuiscano a dare forma all'esperienza del passato nel mondo contemporaneo.

A sostenere che gli anni settanta siano stati fin troppo raccontati sono invece quegli studiosi che allargano il campo di analisi alla letteratura, al cinema, alla televisione, alle politiche di gestione istituzionale della memoria. «Gli anni settanta sono sommersi da discorsi in continua espansione, ricorrenza dopo ricorrenza, decennale dopo decennale. Viviamo nell'eccesso del ricordo, della commemorazione o della presa di distanza»⁵¹ scrive Claudio Bioni, anche se concede che si tratta di «anni difficili da ripercorrere: perché fatti di idee precise, fedi certe e cose materiali ma anche di atmosfere rarefatte; perché segnati da un eccesso di parola, da un racconto logorante eppure ancora privi di una narrazione non controversa, in bilico tra un “troppo” e il vuoto, tra saturazione e lacuna».⁵²

Secondo lo storico Giovanni De Luna invece è il silenzio che fa seguito alla sconfitta del movimento che, almeno inizialmente, caratterizza la rappresentazione degli anni settanta. Ripercorrendo l'itinerario della costituzione della memoria pubblica, De Luna nota che sono stati solo in parte i verbali di interrogatorio dei pentiti a fungere da fonte, mentre un ruolo importante è da riconoscere, nel corso degli anni novanta, alle

⁵¹ Bioni C., *Gli anni affollati: la cultura cinematografica italiana 1970-1979*, Roma, Carocci, 2009, p.13

⁵² Ibidem

trasmissioni di approfondimento televisivo, una su tutti *La notte della Repubblica* di Sergio Zavoli, soprattutto in corrispondenza della fase in cui i partiti politici, andavano perdendo, nel corso degli anni ottanta, presa e centralità nell'orientare l'esperienza del mondo dei cittadini. Ne deriva una memoria pubblica fortemente polarizzata e appiattita sulla storia personale del pentito, sugli aspetti più spettacolari e adatti all'intrattenimento televisivo, alla cui costruzione contribuisce anche la diffusione dei diari e dei memoir. Parallelamente le istituzioni, per far fronte ad una crisi di legittimità dello Stato nazionale, hanno iniziato a promuovere celebrazioni pubbliche - e, nelle intenzioni, condivise - di determinati momenti fondativi dell'identità collettiva, di cui l'esempio più noto, anche per via della sua dimensione internazionale è rappresentato dal *Giorno della Memoria*. Questo processo ha riguardato, in Italia, anche gli anni settanta ed ha portato all'istituzione, dal 2007, di una giornata intitolata alla memoria delle Vittime del terrorismo. La ricorrenza cade il 9 maggio, giorno del ritrovamento del corpo di Aldo Moro - e non il 12 dicembre, ricorrenza della strage di Piazza Fontana, come numerose associazioni di familiari delle vittime avevano proposto - scelta che secondo De Luna è esempio di «un'elefantiasi della memoria pubblica e istituzionale che ha rischiato però di favorire più l'oblio che il ricordo».⁵³

4.4 Modalità di trattazione

Rispetto alla presenza dei cosiddetti *Anni di piombo* nella letteratura italiana è in primo luogo utile ricordare la diffusa convinzione, che abbiamo visto risalire ad Arbasino, secondo la quale «Nessuno scrittore è stato in grado di trasformare quella materia intrinsecamente romanzesca (...) in buon romanzo»⁵⁴ o «il romanzo sul terrorismo italiano, come ricordava Arbasino, non è stato ancora scritto»⁵⁵ che ha un parallelo in ambito cinematografico secondo il quale i registi dell'epoca quando «affrontano il tema del terrorismo lo fanno con difficoltà e circospezione, cercando di esplorare i rapporti tra un io politico che si è dissolto e un io individuale incapace di

⁵³ De Luna G., *Le ragioni di un decennio: militanza, sconfitta, memoria*, Milano, Feltrinelli, 2009, p.148
Il *Giorno della memoria dedicato alle vittime del terrorismo e delle stragi di tale matrice* è stato istituito con la legge n° 56 del 4 Maggio 2007.

⁵⁴ Sartori, G., *Gli anni di piombo, Berlusconi, la lingua* in *Nazione Indiana*,
<http://www.nazioneindiana.com/2006/03/30/gli-anni-di-piombo-berlusconi-la-lingua/> [consultato il 25 febbraio 2015]

⁵⁵ Belpoliti M., *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, nota p.279

trovare la propria dimensione».⁵⁶ Tuttavia come diversi studi critici hanno, negli ultimi anni, evidenziato è possibile identificare tre differenti modalità di trattazione dei temi del terrorismo e della lotta armata in campo letterario, legate a tre differenti momenti storico-culturali e temperie stilistiche.

4.4.1 *Allegoria e omissione*

La prima fase, che coincide con gli eventi, è caratterizzata da un certo grado di omissione per motivi che vanno dall'incomprensione del fenomeno alla distanza del romanzo dell'epoca da forme disposte ad accoglierne un racconto referenziale, fase che Donnarumma interpreta, in termini bourdesiani, come periodo in cui la letteratura vuole affermarsi come «campo distinto dalla comunicazione di massa»⁵⁷ e che quindi esprime il massimo grado di letterarietà e di distanza dalla cronaca. Di conseguenza gli autori, ad eccezione di Sciascia e Balestrini, difficilmente affrontano in maniera diretta gli avvenimenti che occupano le cronache: «seppure in forme molto diverse, Calvino e Pasolini, Balestrini e Volponi, Sciascia e Vassalli concordano nel produrre libri in cui la ritualità letteraria, qualunque forma assuma, sia ben in mostra».⁵⁸ In letteratura Tabucchi (*Piccoli equivoci senza importanza*, 1985) o La Capria (*Amore e Psiche*, 1973) «trascrivono l'eversione politica in palinsesti metafisici»,⁵⁹ mentre altri come Natalia Ginzburg (*Caro Michele*, 1973) usano il riferimento a gruppi eversivi cui il protagonista è legato per alludere allo «sfacelo della famiglia borghese».⁶⁰ In campo cinematografico è il cinema di genere ad intercettare per primo le tensioni del periodo, sebbene poco considerato dalla critica dell'epoca. I registi dei cosiddetti *poliziotteschi* sono i primi a portare sul grande schermo violenza di Stato, stragi, progetti eversivi e legami con l'estrema destra in film come *La polizia ringrazia* (Stefano Vanzina, 1972), *San Babila ore 20: un delitto inutile* (Carlo Lizzani, 1976) o *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (Elio Petri, 1970) che erano spesso interpretati non tanto come pellicole di denuncia sociale quanto di intrattenimento. Studi sulla ricezione del capolavoro di Petri hanno rivelato che, all'epoca, l'aspetto della corruzione morale del commissario di

⁵⁶ Brunetta G.P., *Guida alla storia del cinema italiano*, Torino, Einaudi, 2003 p.333.

⁵⁷ Donnarumma R., 2011, p. 329.

⁵⁸ Ibidem

⁵⁹ Simonetti G., 2012, p.1.

⁶⁰ Ivi, p.2

polizia era considerato preponderante sul portato politico del film.⁶¹ Anche la commedia non manca di dare una rappresentazione del tema, è Mario Monicelli che, con *Vogliamo i colonnelli* (1973), mette in scena una tragicomica cronaca di un colpo di stato che ha veramente molto in comune con i tentativi di golpe falliti dell'inizio degli anni settanta. In letteratura una parziale eccezione alla resa non referenziale degli avvenimenti potrebbe essere individuata in *Cani Sciolti* di Renzo Paris che rappresenta una delle prime riflessioni sull'eredità della prima stagione del movimento. Tuttavia, anche in questo romanzo, i riferimenti all'orizzonte della cronaca sono minimi, molto più approfondite invece sono le parti dedicate alle riflessioni sui tentativi di importare le teorie discusse nelle assemblee universitarie all'interno di un contesto arretrato, rappresentato da una piccola scuola pluriclasse in una provincia remota e agli interrogativi angosciosi sulla definizione della sessualità del protagonista-narratore. Il romanzo può essere considerato un antecedente di *Porci con le ali* anche per la trattazione del tema della sessualità, per quanto nel testo di Paris sia ambigua scabrosa e problematica, mentre nel caso di Ravera e Lombardo Radice, gioiosa e liberata. Un'ironica critica alla sessualità gioiosa post sessantottina si può rintracciare anche in alcuni passaggi de *La banda Bellini* di Marco Philopat, affidati alla voce di Andrea Bellini che fatica a comprendere il nuovo corso secondo cui si regolano le relazioni sessuali.⁶² Negli anni ottanta, a fronte di quello che sembra presentarsi come un generale disinteresse nei confronti degli aspetti più scopertamente politici del recente passato, l'allegoria è una delle forme che può assumere la trattazione di temi legati al terrorismo e alla lotta armata come si nota ne *Il nome della rosa*, in Tabucchi (*Il piccolo naviglio*, 1978) e in Consolo (*Il sorriso dell'ignoto marinaio*, 1976). Anche *Q*, esordio dei Wu Ming di qualche anno successivo, può prestarsi ad una lettura che fa dell'eterno ribelle Gert del Pozzo l'allegoria di una figura della rivoluzione permanente, con più di qualche attinenza con le lotte della fine del XX secolo.

⁶¹ Minuz A., *Il doppio stato e le convergenze parallele. Indagine su di un cittadino al di sopra di ogni sospetto e Piazza Fontana* in Uva, C., (a cura di) *Strane Storie: il cinema e i misteri d'Italia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011

⁶² «mi sono accorto che è arrivato il '68 perché le donne hanno cominciato - da un giorno all'altro - a darla via senza problemi (...) ci hanno preso di sorpresa. Noi non siamo preparati (...)Se ne stanno sfrontate a parlottare delle tue tristezze - le tue originalità le tue paure - quelle più intime intendo dire - e allora è un bel casino - quando sei in giro al bar o a chiacchierare con l'amico non sai se per puuro caso quella che è stata con te ha tirato fuori il rospo». Philopat M., *La banda Bellini*, Milano, ShaKe, 2002 pp. 35-36

4.4.2 Memorie e confessioni

Nella seconda fase, dalla seconda metà degli anni ottanta in avanti, gli ex-rivoluzionari che si sono dissociati dalla lotta armata iniziano a parlare, spesso dal carcere, e a raccontare le loro vicende ad un giornalista. È il caso, ad esempio, dei libri intervista di Renato Curcio, *A viso aperto* (1993) scritto in collaborazione con Mario Scialoja e di quello di Mario Moretti, *Brigate rosse: una storia italiana*, scritto con Carla Mosca e Rossana Rossanda e di numerosi esempi di autobiografia pilotata⁶³ che prevedono, oltre all'autore, la presenza di un curatore. Scorrendo l'elenco dei titoli si può notare che sono numerosi i pentiti che hanno deciso di raccontare la propria storia, per quanto una decina di titoli nell'arco di un ventennio, considerando anche il numero degli aderenti alle varie formazioni del *partito armato*, potrebbero essere letti, all'opposto, come una produzione non così rilevante. Il primo parlare è Patrizio Peci, che è anche il primo brigatista ad essersi dissociato dall'organizzazione. *Io l'infame* esce per Arnoldo Mondadori Editore nel 1983 a cura di Giordano Bruno Guerri. Seguono, sempre da dissociati delle BR, *Armi e bagagli: un diario dalle brigate rosse* (Enrico Fenzi, 1987, Costa & Nolan); *Mara, Renato e io. Storia dei Fondatori delle BR* (Mondadori, 1988) a firma di Alberto Franceschini (con Pier Vittorio Buffa e Franco Giustolisi); *Compagna luna* di Barbara Balzerani, (Feltrinelli, 1998), *Nell'anno della tigre* di Adriana Faranda (Feltrinelli, 1994), *Il prigioniero*⁶⁴ di Anna Laura Braghetti, (con Paola Tavella, Mondadori) da cui è tratto *Buongiorno notte*; *L'orma rossa* Cesare Battisti (Einaudi, 1999). Anche negli anni zero testimonianze dall'interno della lotta armata continuano ad essere pubblicate, Valerio Morucci compone un controcanto del film di Giordana: *La peggio gioventù: una vita nella lotta armata* (Rizzoli, 2004) e Sergio Segio racconta la sua organizzazione, Prima Linea, a partire dallo spettacolare episodio dell'evasione dal carcere di Rovigo del 1982 (*Miccia corta: una storia di Prima linea*, Derive&Approdi, 2005 che diventa un film nel 2009).

Queste testimonianze, insieme ad una manciata di film⁶⁵ come *La seconda volta* di Mimmo Calopresti (1995) o *La mia generazione* di Wilma Labate (1996), possono

⁶³ La definizione è di Giuliano Tabacco, 2010.

⁶⁴ Francesca Braghetti ha scritto un libro a quattro mani con Francesca Mambro, ex terrorista dei NAR: *Nel cerchio della prigionia*, Milano, Sperling e Kupfer, 1995.

⁶⁵ Si vedano Uva C., *Schermi di Piombo* e O'Leary A., *Tragedia all'italiana: cinema e terrorismo tra Moro e memoria*, Tissi, Angelica, 2007.

essere considerati esempi di una «gigantesca integrazione»:⁶⁶ lo Stato ha vinto ed è a tal punto saldo che i nemici, ormai inoffensivi, possono addirittura parlare, per quanto la libertà di parola lasciata agli ex-terroristi sia fatta oggetto di aspre contestazioni da parte dei parenti delle vittime.

4.4.3 Storia e memoria

La terza fase si lega ad una rielaborazione di temi e vicende che hanno caratterizzato gli anni Settanta da parte di autori che non sono stati testimoni diretti di quegli avvenimenti e che non vengono da una storia di militanza politica. Questi autori sono generalmente più disposti a mettere in forma di romanzo storico gli avvenimenti e sono spesso mossi dal bisogno di ordinare a posteriori e di ricomporre le tracce di vicende di cui hanno una conoscenza parziale. Pertanto, all'allegoria, viene spesso sostituito un racconto referenziale, realistico che non può permettersi di lasciare in secondo piano l'aspetto della ricostruzione storica perché i fatti, ormai distanti dall'orizzonte della cronaca, sono ormai quasi scomparsi dall'orizzonte di conoscenza dei lettori e, molto spesso, anche da quella degli autori. Sono proprio gli autori di romanzi appartenenti a quest'ultimo gruppo, usciti nel corso degli anni zero, che verranno affrontati nelle pagine seguenti.

⁶⁶ Simonetti G., 2011

Parte seconda: prospettive d'analisi

Il terrorismo è, secondo Donnarumma, «una parodia nera e postmoderna»¹ della rivoluzione intesa come «mito moderno che dà una direzione agli eventi»² e, di conseguenza, rende impossibile il romanzo storico inteso come «genere della leggibilità dei fatti».³ Questa è una delle ragioni per cui bisogna aspettare la fine degli anni ottanta per l'elaborazione di «una prospettiva più integralmente storiografica»⁴ a proposito delle vicende degli anni settanta. Nelle pagine che seguono vengono trattati romanzi che affrontano gli anni settanta come componimenti misti di storia e d'invenzione, seguendo un itinerario che può apparire contro intuitivo, vale a dire quello di un progressivo allontanamento e perdita di contatto dal dato storico, giustificata, come vedremo, dal fatto che sono rari gli scrittori che riconoscono come motivo ispiratore esplicito o fine ultimo dei loro romanzi una ricostruzione della storia degli anni settanta.

4.5 *Il passato davanti a noi*, Bruno Arpaia: «Fare tradizione»

Bruno Arpaia giornalista, scrittore e traduttore, nato in provincia di Napoli nel 1957, ha dato alle stampe nel 2006 *Il passato davanti a noi* che, lungo le sue circa 500 pagine, tenta di offrire un quadro il più possibile ampio ed inclusivo degli anni settanta italiani e, caso piuttosto raro, internazionali. Il racconto segue una partitura apparentemente lineare; i capitoli riportano l'indicazione cronologica dell'anno cui fa riferimento il contenuto: il primo e il secondo sono dedicati rispettivamente al biennio 1972-1973 e 1974-1975, i due centrali ai singoli anni 1976 e 1977 e quello conclusivo al periodo 1978-1980. La struttura interna non è altrettanto lineare perché l'autore intreccia tre piani narrativi, ognuno dei quali prevede una diversa voce narrante che parla da un tempo diverso da quello in cui gli eventi raccontati del capitolo hanno luogo. Nel primo e più consistente filone narrativo una voce onnisciente racconta le vicende di Alberto Malinconico, figura che si staglia sugli altri personaggi in un complessivo impianto corale che prevede un considerevole numero di attori; nel secondo la voce narrante si esprime alla seconda persona singolare, in un dialogo autoriflessivo e solo al termine del romanzo si ha la certezza che si trattava di Alberto che, cresciuto e diventato

¹ Donnarumma R., 2010, p.332

² Ibidem

³ Ibidem

⁴ Ibidem

scrittore, racconta il percorso tramite cui si è riavvicinato al paese natale, agli amici di un tempo e ha deciso di scrivere un romanzo sulla loro giovinezza. La terza voce è quella di Angelo Malecore, amico inseparabile del protagonista «”Tazzina e Cucchiaino “li sottevano»»,⁵ che, dopo aver abbandonato il paese per svolgere il servizio militare a Milano, entra in una formazione armata radicale molto vicina a *Prima Linea*, che abbandona alla vigilia del primo omicidio politico. Il racconto di Angelo ha la forma di una lunga intervista-testimonianza, incorniciata da una lieve struttura narrativa: il narratore dice di aver inseguito Angelo e di averlo quasi costretto in caffè per persuaderlo a parlargli del periodo trascorso a Milano e della sua vita in clandestinità. Nonostante l’arco cronologico dichiarato del romanzo vada dal 1972, anno del battesimo politico di Alberto, al 1980, la narrazione arriva fino al presente nei passaggi in cui il narratore si mette in scena nell’atto di riflettere sul senso del suo lavoro e dichiara quali sono state le ragioni che l’hanno spinto a scrivere: «proprio voi avete rotto i fili che annodano il passato all’avvenire, vi siete chiusi dentro una corazza, immaginandovi come dei reduci di una guerra persa che non può essere spiegata a chi non l’ha vissuta. (...) Per questo scrivi. Per non sentirti parte di una setta di iniziati, che vanno avanti a sottintesi segnati sulla propria pelle. Per raccontare a tuo figlio chi eravate, e forse anche chi siete».⁶ Da questo intento esplicitamente didattico derivano una serie di scelte di stile e di contenuto che consentono ad Arpaia di mettere a punto un racconto attendibile e storicamente accurato del periodo. Se si guarda infatti alle situazioni nelle quali i personaggi si trovano coinvolti si può notare come l’autore abbia inteso dispiegare ad uso dei lettori il più ampio numero di situazioni ed esperienze plausibili per un 18-25 enne dell’epoca, una casistica di circostanze che copre la militanza politica, l’amore per la musica dei nuovi cantautori, i viaggi in Europa, l’impatto col femminismo, il rapporto con l’Autonomia, le chimere della clandestinità e della lotta armata. L’itinerario di Alberto Malinconico è emblematico: l’avvicinamento alla politica è conseguenza del golpe cileno dell’undici settembre 1973, la prima volta in cui gli sembra che la sua esistenza si intrecci con il corso della Storia. Sono i giorni dell’epidemia di colera a Napoli e la notizia si fa strada in maniera apparentemente secondaria tra le notizie del telegiornale della sera

⁵ Arpaia B., *Il passato davanti a noi*, Parma, Guanda, 2006, p.12

⁶ Ivi, p.198.

Erano a cena (...), Alberto alzava a sento la testa dal piatto di fusilli per lanciare ogni tanto un'occhiata di sguincio alla televisione: atri due morti per l'epidemia, Rumor, il presidente del consiglio che farfugliava rassicurazioni, il golpe in Cile... Fu allora che vide i miliare pattugliare le strade deserte di Santiago, i carri armati appostati nelle piazze, i caccia che bombardavano in picchiata La Moneda, la colonna di fumo, le fiamme che salivano nel cielo grigio dell'inverno australe (...). Alberto era rimasto con i fusilli sospesi a mezza strada fra la bocca e il piatto: quelle immagini lontane, sfocate, in bianco e nero lo stavano toccando come un dito. Non lo sapeva ancora ma quell'incendio, quei morti a diecimila chilometri da lui, stavano lentamente piegando la sua vita come un martello che batteva sopra un ferro caldo.⁷

4.5.1 Il treno della Storia

La scelta di Alberto di avvicinarsi ad una delle formazioni della nuova sinistra, Avanguardia operaia, ha la sua radice proprio nel bisogno di trovare un modo di reagire agli accadimenti cileni.

Il Cile, il Cile sempre e soltanto il Cile: come una vite che trapanava in testa, un'ossessione. Forse perché era la prima volta nella vita che aveva visto l'inizio e la fine di qualcosa, forse perché a nessuno piace restare all'improvviso a corto di speranze e illusioni. A sedici anni, poi, ti sembra tutto irreparabile, ti immagini che il treno della Storia non faccia mai fermate e vada preso al volo.⁸

La spinta autentica ed entusiasta del ragazzo assume rapidamente, all'interno di Avanguardia Operaia, le forme di una militanza organizzata, scandita da una serie di obblighi e doveri che vanno dalla partecipazione alle assemblee, al volantaggio, alla vendita dei giornali.

Si usciva da scuola, si mangiava un boccone in fretta e furia e poi subito al lavoro al ciclostile, a preparare per bene i tatebao, al turno delle quattro in vetreria, alla riunione con i disoccupati, a quella della commissione fabbriche, al seminario di formazione quadri (...), a fare attacchinaggio fino a notte fonda⁹

Non sempre sogni e aspirazioni di un adolescente, seppur impegnato, e doveri legati alla militanza politica si conciliano, come mette in evidenza l'episodio della vacanza a Londra che assume i contorni di una fuga. Alberto e il suo amico Angelo desiderano ardentemente andare in Inghilterra: «A Londra, a Londra. Se non c'eri mai stato eri uno

⁷ Ivi, p. 40

⁸ Ivi, p. 41

⁹ Ivi, p.86

stronzo. A Londra: i pub dove suonavano i gruppi più famosi, le canne libere quando ti pareva, quelle acchiappanze a Piccadilly Circus che chi tornava raccontava con grande sfoggio di particolari». ¹⁰ Tra mille difficoltà i due riescono a partire e dopo tre mesi di permanenza - «Due settimane, e già vivevano come se il paese, Napoli, l'Italia, fossero territori di un pianeta estraneo, luoghi di una memoria vaga, sempre più confusi» ¹¹ - finalmente ricompaiono in sezione. Lì vengono sottoposti ad un vero e proprio processo per essersi «resi responsabili di gravi negligenze (...) infischandosene dei loro doveri di militanti e delle necessità della lotta di classe». ¹² Sono messe a confronto due posizioni, una rigidamente ideologica, l'altra del tutto libera dall'inquadramento della militanza e già potenzialmente *settantasettina* - che combacia infatti con la disposizione naturale nei confronti dell'ideologia di cui protagonisti del romanzo di Rastello sono portatori

«Qui è in gioco il senso del dovere dei compagni, cioè, l'impegno rivoluzionario...»

«Ma che c'azzecca?» lo interrompe Angelo. «Allora gli operai non vanno mai in vacanza?»

«Mai per tre mesi» lo gelò Stalin, sempre più incazzato.

«Per questo perderanno sempre» ¹³

La descrizione dei compiti del militante rivoluzionario si allarga anche a comprendere l'illustrazione dei contrasti tra la linea politica delle formazioni della nuova sinistra e quella del Partito Comunista. Tali differenze possono portare ad episodi di aspro confronto, come avviene al termine di una manifestazione che vede la sezione di Avanguardia operaia in cui milita Malinconico a ritirarsi «dal campo di battaglia lanciando slogan col pugno alzato contro i nuovi fascisti del Pci». ¹⁴ La scelta di descrivere in maniera così approfondita gli obblighi che comportava aderire ad una delle formazioni della nuova sinistra, unito al racconto dei contrasti con il fronte istituzionale del PCI, rappresenta un dato piuttosto insolito nei romanzi sugli anni settanta, per ragioni che vanno dalla mancanza di fiducia nella possibilità di restituire linguaggio e categorie politiche dell'epoca, alla necessità di offrire ai lettori un racconto semplificato, alla mancata conoscenza storica degli equilibri politici dell'area in questione. Al contrario Arpaia opta per una scelta che potrebbe essere definita filologica

¹⁰ Ivi, p.133

¹¹ Ivi, p.147

¹² Ivi, p.151

¹³ Ivi, p.152

¹⁴ Ivi, p.87

che, prendendosi lo spazio necessario e a prezzo di rallentare lo sviluppo della storia, restituisce alle parole d'epoca i significati che avevano allora, rendendoli in larga parte disponibili e comprensibili anche per chi non ha vissuto quella fase storica. Lo stesso accade anche nel racconto della fase successiva, quello in cui il movimento tutto si apre a nuove modalità di partecipazione politica (il cui racconto è, al contrario della precedente, è piuttosto diffuso, sia nei romanzi che al cinema). Alberto inizia infatti già intorno al '74-'75 a nutrire dei dubbi sull' impianto dell'organizzazione in cui milita: «doveva essere spietato con se stesso e confessarselo: non ci credeva più alle avanguardie della rivoluzione, al leninismo, ammesso che in passato l'avesse veramente fatto».¹⁵ La rivoluzione non appare più un orizzonte praticabile e la risposta ai bisogni non è soddisfatta dalla lettura ideologica della realtà offerta da Avanguardia operaia. Malinconico registra stupito di non essere il solo a confrontarsi con questi problemi e nota con sorpresa che i suoi dubbi sono condivisi da una moltitudine di coetanei, già inconsapevolmente maturi per comprendere il significato dello slogan «il personale è politico». Al termine di un intervento in assemblea, cui è stato chiamato controvoigia, Alberto trova il coraggio di sollevare lo sguardo e si riconosce parte di una collettività di simili

di fronte a sé, aveva facce, barbe, riccioli, tascapane, capelli lunghi, zoccoli, gonne a fiori, sciarpe che aveva visto centinaia di volte nei cortei, eppure quelle facce, adesso, in qualche modo strano non assomigliavano più neanche a se stesse. Erano un calderone che bolliva su una fiamma nuova, più insofferente, disperata, ironica, un calderone in cui non c'era spazio per avanguardie e leader, per la vecchia politica e il suo linguaggio grigio, per gruppi e partitini, un calderone in cui ciascuno voleva contare per davvero, mettendo in gioco tutta la sua vita, ora, subito. Il personale è politico, compagni. E chi non lo capiva, fuori. Alberto lo capì di botto in quel momento.¹⁶

4.5.2 Lama non l'ama nessuno (parte prima)

Anche la fiducia nella possibilità di rinnovamento delle forme dell'azione politica è destinato a tramontare in breve. Arpaia, per esemplificarlo, sceglie di mettere in scena l'episodio della rottura definitiva tra movimenti e Partito Comunista, che si consuma alla Sapienza di Roma nel febbraio 1977, durante un comizio di Luciano Lama. L'avvenimento è di quelli che lasciano il segno nella memoria collettiva (è presente

¹⁵ Ivi, p.332

¹⁶ Ivi, p.337

anche in Culicchia e Rastello): i *diciannovisti*, gli *untorelli* (come venivano definiti sulle pagine de *l'Unità*) del movimento contestano pesantemente l'intervento del segretario della CGIL ed il servizio d'ordine, formato da massicci operai del PCI, reagisce. Si accende una rissa che, da molti, viene letta come prova della definitiva rottura tra i *padri* del PCI e i *figli* del movimento.

...dal carroccio degli indiani erano partiti palloncini pieni d'acqua e di vernice, e allora il sindacato aveva caricato: prima se l'era presa coi "creativi", poi era entrato in contatto con l'ala "militante", con l'Autonomia. C'erano stati pugni, schiaffi, calci ma il peggio doveva ancora cominciare (...). Di botto, la gente che scappava, e intanto il sindacato veniva avanti picchiando con le spranghe, mentre dall'altra parte volavano pezzi di legno e sassi, perfino le patate. Di slancio, quelli del Pci sono venuti avanti caricando fino alla fine della fontana e allora ho visto i primi compagni del movimento che venivano portati via per le gambe e per le braccia, con le teste rotte, le facce insanguinate. Gesù, un'impressione... Com'erano conciati... Che dovevamo fare? Appena quelli del servizio d'ordine sono tornati indietro c'è stato il contrattacco, la nostra contro carica, con quello che avevamo sottomano. Abbiamo capovolto il camion, sfasciato tutto, mentre il servizio d'ordine circondava Lama e lo portava via. 'Fanculo, Lama... Te la sei cercata...¹⁷

Se si guarda alle fonti cui Arpaia attinge per mettere in scena il racconto della mattinata, affidato alle voci di Nanni e Maurizio - Alberto non partecipa a tutti gli episodi da un lato perché sarebbe inverosimile e ad Arpaia interessa mantenere la verosimiglianza, dall'altro perché uno dei suoi obiettivi è dare vita ad un racconto corale - si può notare come l'episodio sia la fedele rielaborazione di una testimonianza contenuta nel volume *L'Orda d'oro*, a cura di Nanni Balestrini e Primo Moroni, che raccoglie saggi e documenti sulla grande *ondata esistenziale e politica* del periodo 1968-1977. Il racconto di Nanni riflette la testimonianza originale: «Cioè, nel fuggifuggi del servizio d'ordine, c'era un compagno con un martello in mano che rincorreva uno del Pci. A un certo punto, l'ho visto che abbassava un braccio, si fermava e poi tornava indietro. Quando mi ha visto mi si è buttato addosso ed è scoppiato a piangere ...capite?».¹⁸

Racconta un testimone degli avvenimenti

Della giornata in cui Lama fu cacciato dall'università ho un ricordo molto brutto. Mi è rimasta nella mente un'immagine. Un compagno del movimento che durante il fuggifuggi del servizio d'ordine del Pci aveva in mano un martello e ha cominciato a rincorrere uno di quelli del servizio d'ordine del Pci, poi si è

¹⁷ Ivi, p.353

¹⁸ Ivi, p. 353

fermato, è tornato indietro, si è messo a piangere e si è abbracciato con dei compagni. E' stato un momento di psicosi collettiva. Era la prima volta che c'era stato uno scontro così duro, che non era stato solo uno scontro ideologico ma scontro fisico pesante.¹⁹

Questo esempio mostra in maniera chiara l'approccio di Arpaia nel restituire gli anni settanta: un racconto equilibrato che fonde resoconti basati su fonti storicamente accertate e memorie personali al fine di permettere alla storia di tornare a dispiegarsi "davanti a noi", come recita il titolo del romanzo.

4.5.3 Noi

È possibile ipotizzare che il *davanti a noi* apposizione de *Il passato* possa avere una duplice accezione: il passato è "davanti a noi", e non alle nostre spalle, perché l'autore intende richiamare un'immagine benjaminiana²⁰ - l'angelo della storia vede il passato davanti a sé il forma di rovina mentre è sospinto verso il futuro, richiamato anche da una citazione in esergo - ed è "davanti a noi" perché Arpaia ha inteso spiegare gli accadimenti e renderli comprensibili al "noi" composto dalla comunità dei lettori, sia quanti erano presenti all'epoca, sia quanti non conoscevano ed ora, grazie al suo lavoro, possono sapere. *Il passato davanti a noi* scommette così sull'idea che la forma romanzo possa fungere da fonte efficace e attendibile per la conoscenza storica. Questo implica fiducia nella conoscibilità della storia e una visione non concorrenziale del rapporto tra conoscenza storica e ricostruzione letteraria. Se secondo Ginzburg il rapporto tra storia e letteratura può essere descritto come una «contesa per la rappresentazione della realtà»²¹ si può sostenere che, secondo Arpaia, le due discipline si integrano e cooperano nel dare vita ad una ricostruzione del passato che lo renda nuovamente comprensibile, alla luce di una concezione della letteratura caratterizzata da un intenso portato civile. Nel corso di una conversazione con Luis Sepulveda su senso e significato del fare letteratura Arpaia aveva chiesto allo scrittore cileno: «Tu ripeti spesso, con le parole di

¹⁹ Balestrini N., Moroni P., *L'Orda d'oro 1968-1977*, Milano, Feltrinelli, 2005, (1997), p.536

²⁰ Arpaia ha dedicato il suo romanzo d'esordio, *L'angelo della storia* (Guanda, 2001) al racconto dell'ultimo travagliato periodo della vita di Walter Benjamin, che vede il filosofo tedesco in fuga dalla Francia occupata dai nazisti passare la frontiera tra Francia e Spagna con l'intenzione di partire per gli Stati Uniti. Benjamin riesce nell'impresa ma, in seguito alla decisione del regime franchista di deportare in Francia i rifugiati ebrei, decide di togliersi la vita nel settembre del 1940. Fin dal primo romanzo il metodo scelto da Arpaia è quello di una integrazione tra il livello della verità storico biografica (nella ricostruzione della vita del filosofo) e invenzione romanzesca (nella figura di Laureano, combattente nella guerra civile spagnola e contrabbandiere per necessità tra Spagna e Francia).

²¹ Ginzburg C., *Il filo e le tracce: vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, p.9

Guimarães Rosa, che “raccontare è resistere”. L’epoca della letteratura impegnata, *engagée*, è sicuramente passata. Eppure la scrittura continua a richiedere una forte responsabilità. Sei d’accordo?»

La risposta dello scrittore illustra una concezione del lavoro letterario che ben si adatta a descrivere anche l’approccio di Arpaia ed il senso di *coinvolgimento* con gli affari del mondo che filtra dalle sue pagine

Certo, la letteratura *engagée* degli anni sessanta e settanta non ha più ragione di esistere: i legami dello scrittore con le avanguardie politiche non sono più possibili semplicemente perché quelle avanguardie politiche non esistono più (...) Tutti i tentativi letterari iniziano con lo sforzo di capire il mondo, di spiegarlo prima di tutto a se stessi. Se noi scrittori fossimo incapaci di preoccuparci della quotidianità, delle cose più banali e immediate, saremmo incapaci di interrogarci su tutto il resto. Questa preoccupazione per il mondo ti spinge in qualche modo a prendere partito, a schierarti, e questo schierarsi non lo chiamerei nemmeno «impegno»: in fondo, detesto questa parola perché è comoda, ha qualcosa che fa pensare a un vestito che indossi e togli a piacimento, come quando si è giovani e ci si impegna con una ragazzina, salvo poi impegnarsi con un’altra più carina che si è appena conosciuta. Preferisco parlare di «coinvolgimento». Lo scrittore, secondo me, deve essere coinvolto, deve stare dentro le cose, dentro la vita.²²

Nei *Ringraziamenti* de *Il passato davanti a noi* Arpaia formula alcune considerazioni che chiariscono il suo punto di vista sul rapporto tra verità, storia e finzione romanzesca. Lo scrittore esordisce sostenendo di aver voluto mantenere un equilibrio tra verità storica e invenzione narrativa, ma approda in seguito alla rivendicazione di un contenuto di verità anche per la finzione romanzesca, in maniera meno diretta, ma non troppo dissimile dalla concezione espressa da De Cataldo a proposito dei suoi lavori:

A questo punto potrei rifugiarmi nella formula di rito “ogni riferimento a fatti e persone è puramente casuale”. Purtroppo le cose non sono così semplici. Questa storia infatti spesso ricalca avvenimenti verificatisi negli anni settanta in Italia e in Campania (...) Eppure tutti i personaggi di questo romanzo, incluso il narratore, sono rigorosamente di finzione, anche se a volte vivono di parole e di gesti appartenuti a persone in carne ed ossa.²³

Il romanzo secondo Arpaia è «il regno della finzione e della menzogna» ma questo non impedisce di «illuminare qualche zona della verità». Lo scrittore dichiara di aver lavorato manipolando gli avvenimenti e precisa: «resta (...) da chiarire che il fine di

²² Sepulveda L., *Raccontare, resistere. Conversazioni con Bruno Arpaia*, Parma, Guanda, 2002, pp. 52-53

²³ Arpaia, *Ringraziamenti*, 2006, p.489

questo libro non è la verità storica», tuttavia rivendica, per suo libro, una forma diversa di verità «la verità della finzione romanzesca» che risiede «nella libertà che il romanziere può prendersi nei confronti della storia»²⁴ e che «come ha scritto José Manuel Fajardo in calce al suo *libro Al di là dei mari* “rende credibile l’immaginario, trasforma la finzione in una forma di conoscenza”». ²⁵ Per quanto Arpaia sembri quindi, all’inizio, distinguere tra verità “vera” della storia e verità della letteratura, finisce con l’equiparare queste due forme di verità, accordando alla finzione una funzione di conoscenza. Non siamo qui molto distanti da quel paradosso per cui una vicenda finzionale, quando fa ricorso a contenuti pseudostorici, può assumere una struttura più coerente del discorso storico cui intendeva ispirarsi, con il rischio di promuovere una versione dei fatti non attendibile o semplificata. Certo, in questo caso, non ci troviamo di fronte alla messa in scena di un complotto o al tentativo di svelare un qualche segreto rimosso, come abbiamo visto avviene in numerosi noir contemporanei sulla storia d’Italia, tuttavia se è vero, come ha scritto Domenichelli, che lo scrittore di romanzi storici è un negromante che «leggendo gli annali della storia ufficiale avverte a tratti come delle opacità, percepisce dunque delle cicatrici nel testo del *grand récit* che vi scrive»²⁶ pare legittimo chiedersi nella direzione del dissolvimento di quali opacità operi il romanzo di Arpaia. L’ipotesi è che per Arpaia le “cicatrici” siano rappresentate dalle storie taciute dei tanti che, pur avendo militato nei movimenti ed essendo stati parte delle moltitudini che scendevano in piazza, non hanno intrapreso la strada della lotta armata. Questa parte maggioritaria ha, nella ricostruzione di Arpaia, scelto di non trasmettere le proprie esperienze lasciando alla semplificazioni degli ex-terroristi, distorte dal racconto televisivo, il monopolio del racconto del periodo. Che Arpaia si proponga di raccontare un rimosso lo si può riconoscere fin dalle citazioni con cui sceglie di aprire il romanzo: incastonato tra Scott Turow²⁷ e Seneca è riportato un passo dello scrittore spagnolo Javier Cercas - che in *Soldati di Salamina* ²⁸ ha raccontato una storia controversa e rimossa legata alla guerra civile spagnola mescolando i piani della verità storica e dell’invenzione romanzesca - «Le uniche storie che vale la pena di raccontare sono quelle che non possono essere raccontate». Secondo Arpaia dunque la

²⁴ Ibidem

²⁵ Ibidem

²⁶ Domenichelli M., *Lo scriba e l’oblio: teoria e critica delle rappresentazioni nell’epoca borghese*, Pisa, Ets, 2011, p. 108

²⁷ Scrittore americano contemporaneo, autore di un buon numero di *legal thriller* dal grande successo commerciale

²⁸ Cercas J., *Soldati di Salamina*, Parma, Guanda, 2002

storia degli anni settanta non poteva essere raccontata e sembra imputare la responsabilità dell'accaduto soprattutto alla sua generazione, la cui colpa è non aver fatto tradizione, non aver consegnato nulla della propria esperienza alle generazioni successive:

stretti tra chi sparava e gli M113 che ci si trovava di fronte appena uscivi di casa, abbiamo attraversato gli anni Ottanta come quelli che nei fumetti si nascondono negli stagni con una canna per respirare. E così ci siamo sottratti al peso e alla responsabilità della tradizione, del passaggio di un testimone, della trasmissione di un'esperienza, che è ciò di cui, come diceva Walter Benjamin, l'uomo moderno è stato derubato. Ci siamo prestati al gioco di chi ci vuole confinare nel presente.²⁹

La ricostruzione della tradizione, come si è visto, è affidata alle memorie personali dell'autore e ad una serie di fonti. Le memorie personali, per quanto vengano dichiarate inattendibili, sono comunque utilizzate per dare forma agli avvenimenti e trovano sistemazione in una struttura ordinata e comprensibile: «E poi, com'è che i tuoi ricordi delle stesse cose sono così diversi da quelli dei tuoi amici? Scherzi della memoria. Che non soltanto accumula, registra, immagazzina, archivia... E no, non si accontenta. Elimina, riduce, taglia, gonfia, stira, aggiunge, ingigantisce, mescola, confonde. Il fatto è che la memoria inventa. Che la memoria affabula e racconta».³⁰ Le fonti sono invece citate in una bibliografia che si trova al termine del volume, dopo i *Ringraziamenti*. La presenza di una bibliografia nel paratesto è un fatto piuttosto raro nei romanzi di cui ci occupiamo. Il riferimento alle fonti può essere inteso in funzione autenticante, con l'intento di corroborare la verosimiglianza del romanzo attraverso il dispiegamento degli strumenti che hanno portato alla sua elaborazione, oppure come un invito ad approfondire e ampliare alcuni temi. Un passaggio dei *Ringraziamenti* - «ho attinto abbondantemente da tutti i libri citati in bibliografia e anche da altri, citando o non citando, copiando o manipolando, rubando o prendendo in prestito»³¹ - autorizza ad intendere i materiali raccolti nella bibliografia come fonti consultate in fase di stesura del romanzo e non come mere indicazioni di lettura per approfondire l'argomento. L'elenco dei testi va dalla saggistica storica, alla memorialistica, ai romanzi, ad alcune riviste dell'epoca (*Ombre Rosse*, le riviste musicali *Muzak* e *Gong*, *L'Espresso*, *Lotta Continua*, *Il manifesto*). Sul versante della saggistica sono rappresentate sia

²⁹ Bruno Arpaia, intervista all'autore via email, maggio 2007

³⁰ Arpaia, 2006, p. 421

³¹ Ivi, p.489

pubblicazioni di editori dell'epoca, riconducibili dell'area di movimento (Nuove edizioni operaie, Edizioni del Movimento Studentesco, Savelli, L'erba voglio) che testi usciti in anni più recenti (*L'orda d'oro*, Balestrini Moroni; *Il paese mancato*, Crainz; *Il partito armato*, Galli; *L'Italia del tempo presente*, Ginsborg, *Il settantasette*, Grispigni, *Segreto di stato*, Fasanella, Sestrieri, Pellegrini). Tra i "non saggi" è netta la predominanza di memoriali e romanzi sulla lotta armata, che riflette l'effettiva diffusione di questa produzione all'altezza della stesura del *Il passato davanti a noi* (per quanto, nell'economia del romanzo, la vicenda del personaggio-fiancheggiatore della una formazione armata sia piuttosto secondaria), ma sono presenti anche alcuni romanzi più recenti come *La banda Bellini* o *Saltatempo*. È possibile quindi riconoscere già all'altezza del 2005-2006 l'esistenza di un piccolo canone di riferimento, che comprende sia testi di finzione e che di divulgazione storica cui attingere per la messa in scena degli anni settanta.

4.5.4 Le "meglio gioventù"

Nell'ampio corpus dei racconti sui settanta *Il passato davanti a noi* può essere associato all'altro grande affresco del periodo, il film di Marco Tullio Giordana *La meglio gioventù* (per quanto Arpaia abbia dichiarato di non gradire tale associazione). I due testi sono simili per corralità, per ampiezza di riferimenti storici e geografici, anche se ovviamente presentano notevoli differenze di intreccio, ad esempio il racconto degli anni novanta e delle stragi di mafia cui è dedicata la sezione finale de *La meglio gioventù* non è presente in Arpaia. In una nota di presentazione del film gli sceneggiatori Rulli e Petraglia scrivono:

La meglio gioventù l'abbiamo scritto per Carlo, per Gioia, per Stefano, per Giovanna, per Rico e Romeo, per Ely e Piero, per Sergio che non c'è più ma c'è, e per tanti altri che avevano vent'anni nel 1968. Sono i nostri amici di strada di allora: non fanno chiacchiere, non vanno in TV, non li conosce nessuno. Erano all'alluvione di Firenze, viaggiavano in autostop verso Capo Nord, leggevano furiosamente, e furiosamente discutevano, s'innamoravano, o andavano al cinema.

S'indignavano e lo dicevano. Qualche volta lo gridavano. Perché - qualche volta - bisogna gridare per farsi sentire. Lo fanno ancora. Lavorano nelle scuole, nei consultori, nei tribunali, nelle biblioteche, negli ospedali, in fabbrica. Tengono in piedi il meglio di questo paese, a mani rimboccate, salvando dal fango - oggi come nel '66 a Firenze - le cose belle: lealtà, coerenza, coraggio, e schiena dritta. L'abbiamo scritta

per loro, *La meglio gioventù*. E per noi, tra loro.³²

I personaggi di Arpaia fanno parte della *meglio gioventù*, essi sono, se possibile, gioventù “ancor meglio” dal momento che nessuno di loro sceglie di diventare un terrorista per rispondere al “bisogno di comunismo” come avviene invece nel film di Giordana.³³ Arpaia, per riassumere l’esito dei percorsi esistenziali dei suoi personaggi, usa delle parole che sembrano un calco della nota degli sceneggiatori:

Per anni e anni, decine, centinaia migliaia di persone, cresciute e formate in quelle lotte, anonime, ignorate, i pezzi della scuola che affondava, mandato avanti ospedali devastati, gestito biblioteche e circoli in provincia, avrebbero promosso associazioni e iniziative, letto libri, continuato, nella disillusione a coltivare comunque idee e memoria.³⁴

Il palinsesto comune potrebbe essere rintracciato nel passaggio de *L’Italia del tempo presente* citato in precedenza in cui Ginsborg individua nell’orizzonte della società civile l’esito dei percorsi di molti ex-militanti. *La meglio gioventù* è stato un film molto dibattuto,³⁵ quello che importa sottolineare in questo caso è che il romanzo di Arpaia, al pari del film di Giordana, per quanto si ponga come una storia obiettiva e generale, dà voce alla memoria di una parte precisa e circoscritta di una generazione: l’ampiezza di riferimenti geografici e storici rivela l’inseguimento di una imparzialità che tende a far passare in secondo piano il fatto che le stesse vicende avrebbero potuto trovare una sistemazione diversa. È una ricostruzione pacificata quella offerta dallo scrittore napoletano (alcune recensioni hanno segnalato il tono di *lunghissimo rimpianto*³⁶ che caratterizza il romanzo) non vi sono conflitti, non vi sono colpe, i giovani che volevano fare la rivoluzione e hanno perso (schiacciati, come recitano alcune righe introduttive, da un lato dallo Stato e dall’altro dalla lotta armata) sono degli incolpevoli, vittime di quella stessa Storia che avevano preteso di guidare. Il “noi” del titolo del romanzo si

³² Petraglia R., Rulli S., *La meglio gioventù*, Roma, Rai Eri, 2004, p.295 in O’Leary A., 2007, p. 194

³³ Giulia la compagna di Nicola Carati decide di entrare in clandestinità. Sulla rappresentazione della donna come terrorista nel cinema italiano si possono vedere la sezione *Il terrorismo al femminile* in O’Leary A., 2007 e Glynn R., *Women, Terrorism and Trauma in Italian Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2013

³⁴ Arpaia B., 2006, p. 487

³⁵ Per l’interpretazione dello stesso all’interno del corpus dei film sul terrorismo e sugli anni settanta si può vedere O’Leary (2007) che legge il film sia come facente funzione di una “commissione verità e giustizia” che non è mai esistita in Italia, che come autorappresentazione dell’elettorato di centro-sinistra

³⁶ Lipperini L., recensione de *Il passato davanti a noi*, Lipperatura, maggio 2006 [la pagina non è più disponibile online]

rivela così il noi di chi è disposto a sentirsi parte del gruppo di quegli *amici dei vent'anni* cui è dedicato il libro e finisce con l'escludere tutti gli altri: «Con la loro testa confusa rimbombante di frasi insensate e amenità quei ragazzi erano pur sempre la “meglio gioventù” e hanno diritto al beneficio del dubbio e all'indulgenza»³⁷ ha scritto Vittorio Giacopini in una recensione del romanzo, sottintendendo l'esistenza di altri e ben più efficaci modi di fare i conti con la propria storia.

4.6 Giuseppe Culicchia, *Il paese delle meraviglie*: «Il settantasette, da un tot di giorni»

Giuseppe Culicchia, scrittore torinese di scuola tondelliana che ha esordito, nemmeno ventenne, nel 1994 con *Tutti giù per terra*, romanzo assunto ad emblema della condizione giovanile di inizio anni novanta, sembra ne *Il paese delle meraviglie* (2004) non volersi discostare, almeno apparentemente, dagli intenti che animano *Il passato davanti a noi*. Tuttavia, considerazioni di partenza comuni, legate alla percezione di un rimosso, trovano articolazione e senso differenti che dipendono sia dalla prospettiva generazionale a partire dalla quale viene affrontato il racconto, che da una lettura complessiva del periodo che si discosta da quella offerta da Bruno Arpaia. Dice Culicchia:

Il paese delle meraviglie è in realtà il primo romanzo che avrei voluto scrivere, ma non ne sono stato capace per molti molti anni. L'esigenza si è accentuata quando mi sono reso conto che quegli anni erano stati come rimossi: un giorno un ragazzo di un liceo di Firenze mi disse che la bomba alla stazione di Bologna l'avevano messa le Br e lì ho capito che c'era questa mancanza, la generazione dei genitori aveva smesso di raccontare la sua storia a quella dei figli.³⁸

Come ne *Il passato davanti a noi* vi è l'idea di una storia che non è stata trasmessa dai genitori ai figli e guarda, come destinatario, ad un profilo di un lettore ideale, la figura dell'adolescente che non conosce nulla degli ultimi trent'anni di storia nazionale. Che l'episodio cui fa riferimento realmente accaduto o di una ricostruzione ex post per sottolineare la necessità del racconto, le considerazioni di Culicchia si collegano ad un ampio dibattito pubblico che emerge, soprattutto sulla stampa nazionale, in corrispondenza alla divulgazione dei risultati di sondaggi che sottolineano la scarsa

³⁷ Giacopini V., *La memoria che guarda avanti. Un romanzo di Luca Rastello*, Lo Straniero, maggio 2006

³⁸ Giuseppe Culicchia, intervista realizzata via email, 14 luglio 2014

conoscenza da parte delle giovani generazioni della storia italiana degli ultimi trent'anni. Motivo di lungo corso se, già in occasione delle celebrazioni che ricordavano la fine della Seconda guerra mondiale, c'era chi lamentava «l'estrema ignoranza che serpeggiava tra i giovani circa i fatti e gli eventi della storia italiana partire dalla fine della Prima guerra mondiale» e un sondaggio su 1.300 studenti di Voghera aveva rivelato che «la metà abbondante ignorava chi fosse Giacomo Matteotti».³⁹ Dai dati che emergono da questionari somministrati in alcuni istituti secondari tra 2004 e 2014⁴⁰ emerge un dato almeno parzialmente in controtendenza con tale vulgata, dal momento che gli studenti dimostrano di avere una certa conoscenza delle stragi neofasciste degli anni settanta: sanno collocarle cronologicamente - con una precisione che aumenta in proporzione alla vicinanza geografica all'avvenimento, per cui gli studenti di Brescia datano con sicurezza la strage di Piazza della Loggia e lo stesso vale per gli studenti bolognesi a proposito della bomba del 2 agosto e di quelli di Milano per Piazza Fontana - mentre sono piuttosto insicuri nell'indicare quali siano i responsabili delle stragi. Tuttavia le ragioni di tale difficoltà potrebbero essere ricondotte non tanto alla mancata conoscenza della storia, quanto al fatto che più di trent'anni di processi e innumerevoli istruttorie non hanno portato, nella maggior parte dei casi, all'individuazione univoca e alla condanna dei responsabili di tali atti. Inoltre, da un confronto tra i risultati dei questionari dei primi anni zero e del 2006, emerge un dato che consente di ipotizzare una progressivo indebolirsi della conoscenza: la percentuale degli studenti che ha sentito parlare della strage di Piazza Fontana è passata dal 96,6% del 2000 all'81,6% del 2006.⁴¹ *Il paese delle meraviglie* può essere inquadrato quindi come un tentativo di parlare a questa particolare porzione di potenziali di lettori e di rispondere al processo fotografato dai questionari, soprattutto se consideriamo che Culicchia sceglie di raccontare la storia dal punto di vista di un quindicenne e che lo stile del romanzo, semplice nelle forme e lineare nella cronologia, non presenta particolari ostacoli alla lettura, ma anzi dovrebbe attirare i più giovani grazie ad una lingua ricca di neologismi

³⁹ Giachetti D., *Contestatori, capelloni, estremisti. I giovani degli anni sessanta*, in Fasano N., Renosio M., *I giovani e la politica: il lungo '68*, Torino, EGA, 2002, p. 69, in Venturoli C., *Stragi fra memoria e storia. Piazza Fontana, Piazza della Loggia, La stazione di Bologna: dal discorso pubblico all'elaborazione didattica. Il data base per la gestione delle fonti*, Dottorato di ricerca in Storia e informatica - XVIII Ciclo, Università di Bologna, a.a. 2006/2007, p.234

⁴⁰ Casa della Memoria et al. (2004) *Quel che resta di un giorno. I giovani di Brescia e la memoria. Indagine sugli studenti del triennio degli istituti superiori di Brescia e provincia*; Associazione Familiari vittime di Bologna et al. (2005) *2 agosto 1980: il ricordo di chi non era nato*, 2005; Casa della Memoria et al. (2014) *I giovani di Brescia e la memoria. Indagine sugli studenti del triennio degli istituti superiori di Brescia e provincia*.

⁴¹ Ivi, p. 241

e neoformazioni. Una questione da sollevare riguarda piuttosto l'aspetto linguistico: se il Culicchia degli esordi, parlava per ragioni di consonanza generazionale una lingua che si accordava naturalmente alla condizione giovanile dei suoi personaggi e dei suoi lettori, dieci anni dopo è, anagraficamente, ormai piuttosto distante dai lettori che si propone di intercettare. I personaggi de *Il paese delle meraviglie* non si esprimono attraverso la lingua degli adolescenti cui probabilmente l'autore guardava come lettori potenziali, ma con una terminologia che tradisce un certo sforzo di imitare lo slang giovanile. Non è affatto detto, pertanto, che questo porti, automaticamente, ad intercettare *il ragazzo di Firenze che crede che la bomba alla stazione di Bologna sia stata messa dalle Br*. Per quanto l'autore si dichiara soddisfatto della circolazione avuta da *Il paese delle meraviglie*, ma non c'è modo di accertare il reale portato della sua percezione:

La ricezione del libro è stata molto buona, ancora oggi c'è chi viene alle mie presentazioni chiedendomi di firmare la sua copia e del resto in questi anni è sempre stato ristampato. Molti giovani mi hanno ringraziato perché non sapevano nulla di quel periodo. Il libro ha avuto lettori di sinistra e di destra ed è stato apprezzato dagli uni e dagli altri. Credo per la sua onestà. Non ha ricevuto premi e l'ho presentato in un gran numero di scuole.⁴²

Il discorso sulle tipologie di ricezione, soprattutto quelle che attestano, per alcuni romanzi una diffusione scolastica, porta nuovamente ad interrogarsi su questioni relative al tipo di costruzione del passato che i romanzi storici sul passato recente contribuiscono a produrre e divulgare. Nel caso del romanzo di Culicchia, ad esempio, non vi sono passaggi particolarmente controversi - la sorella del protagonista è un personaggio chiaramente finzionale, ispirato probabilmente alla figura di Walter Alasia, dal momento che la loro morte è simile - ma basta guardare alla scelta operata da Marco Tullio Giordana in *Romanzo di una strage* (2012) di dare credito alla ricostruzione proposta dal libro di Paolo Cucchiarelli, *Il segreto di piazza Fontana* - il 12 dicembre del 1969 sarebbero state due bombe a scoppiare, una ad alto potenziale di matrice fascista e l'altra di matrice anarchica - per rendersi conto che la scelta di optare per una ricostruzione storica, invece di un'altra, è tutt'altro che neutra: «D'ora in poi, questo episodio della storia italiana sarà segnato dall'impronta datagli da un libro approssimativo e da un film che ne accetta la ricostruzione, accurato negli ambienti e

⁴² Giuseppe Culicchia, intervista realizzata via email, 14 luglio 2014

nei ritratti dei personaggi, ma inaccurato nella sua adesione al vero»⁴³ considera Monica Martinat riflettendo sul rapporto tra letteratura e storia. Nel caso del film si può inoltre notare che la scelta è quella di un'equiparazione delle responsabilità, perseguita attraverso la teoria della doppia bomba e la messa in scena di un equilibrio di rapporti tra istituzioni e anarchici, incarnati dalle due figure ugualmente morali di Pinelli, cui presta il volto Pierfrancesco Favino, e di Calabresi, interpretato da Valerio Mastandrea. I romanzi sono liberi di operare semplificazioni e generalizzazioni e la letteratura talvolta sembra avere a disposizione strumenti più potenti perché si può permettere di operare scelte che semplificano e salvaguardano la coerenza di una trama scorrevole, mentre lo storico è costretto ad operare per ipotesi e distinguo: è bene perciò aver presente questo punto nel promuovere romanzi e film a strumenti di conoscenza del passato.

4.6.1 *No future*

Il paese delle meraviglie racconta dell'amicizia tra due quindicenni: Attila (Attilio) e lo sboccato e fascistissimo Francesco Zazzi detto Franz che sono, come nelle più classiche delle storie di formazione, compagni di classe in un istituto tecnico vicino a Torino. Attila detesta la sua famiglia, il padre è un operaio succube di una moglie arpia, grottesco ritratto di un tipo umano già pronto per desideri e consumi dei rampanti anni ottanta.

...stasera mia madre ha accolto papà in lacrime. *Proprio un operaio dovevo sposarmi, io!* Lui non ha aperto bocca. *E nel frattempo le mie sorelle trionfano! Tanto che adesso una si è pure fatta regalare dal marito il tivucolor!* Ha fatto una pausa ad effetto. Si è soffiata il naso. Papà ne ha approfittato per cominciare a mangiare. L'ho imitato. *Perché mi sono sposata per amore io, l'ingenua! (...)* Senza contare che la tele in bianco e nero l'abbiamo comprata a rate nel Sessantadue! (...) *Col frigo e la lavatrice! (...)* Ed è ancora lì (...) *Tutto perché io, l'ingenua, mi sono sposata in napuli!*⁴⁴

Gli unici a salvarsi sono Alice, la sorella maggiore che si è trasferita a Milano per studiare all'università, e il nonno che vive in campagna. Il paese delle meraviglie è quello in cui Attila confida per il suo futuro: una volta cresciuto tornerà a vivere con

⁴³ Martinat M., *Tra storia e fiction. Il racconto della realtà nel mondo contemporaneo*, Milano, et. al/ Edizioni, 2013, p.53

⁴⁴ Culicchia G., *Il paese delle meraviglie*, Milano, Garzanti, 2004, p.105

Alice, lontano dai genitori e dalla provincia, ma il paese delle meraviglie non esiste: Alice, che si scopre essere parte di una formazione armata, viene uccisa durante un blitz delle forze dell'ordine. La notizia, come per la maggior parte degli avvenimenti legati alla cronaca nazionale e internazionale, arriva attraverso la televisione (era stato così anche per il golpe cileno in Arpaia): «Lì per lì quasi non la riconosco. Ma è la faccia di Alice. La sua faccia in fototessera. E improvvisamente sento le parole che sta dicendo il giornalista».⁴⁵ Il romanzo si chiude con un ritratto del protagonista travolto dall'odio

L'estate che avevo tanto aspettato è arrivata. Adesso è quasi finita. A settembre tornerò a scuola. Il nonno mi ha detto che se voglio posso ritirarmi da ragioneria. Mi pagherà il conservatorio con la sua pensione. Ma non me ne frega più niente.

Non me ne frega più niente.

Non me ne frega più niente.

Non me ne frega più niente.

Niente.

Niente.

Niente.

(...)

Ascolto musica.

Tutto il giorno.

Tutta la notte.

Tutti i giorni.

Tutte le notti.

(...) Guardo la maglietta che ho addosso.

IO ODIO TUTTI, c'è scritto.

IO ODIO TUTTI.

IO ODIO TUTTI.

IO ODIO TUTTI.⁴⁶

Il percorso di formazione di Attila si conclude e si arresta in questo punto, con una non formazione ed il rifiuto dell'idea di futuro. La scelta di dare una conclusione di taglio negativo al romanzo è il tratto che maggiormente differenzia l'operazione di Culicchia da quella di Arpaia, con cui pure combacia nell'intento di fornire una ricostruzione storica attendibile del periodo. Come ne *Il passato davanti a noi* al romanzo è fatta seguire cronologia, in questo caso del solo anno 1977, particolarmente sbilanciata nel

⁴⁵ Ivi, p.311

⁴⁶ Ivi, pp. 314-315

dar conto di avvenimenti legati alle cronache musicali. In Arpaia gli “sconfitti” avevano saputo reinventarsi andando ad ingrossare le fila di quanti si impegnavano nelle scuole, nelle biblioteche e nell’associazionismo, mentre Culicchia non lascia spazio ad alcuna prospettiva consolatoria o positiva. Attila rimane confinato nell’odio e nel dolore per la morte della sorella, Zazzi viene bocciato e cambia nuovamente scuola privando il ragazzo dell’unico per quanto impresentabile amico.

Culicchia, in una nota iniziale, precisa che il romanzo «è opera di fantasia» e che ha rispettato l’ordine degli avvenimenti ad eccezione di tre occasioni: ha scelto di anticipare sia il “suicidio” dei terroristi della RAF nel carcere di Stannheim - il virgolettato rivela che l’autore non sposa la versione ufficiale delle autorità, secondo la quale i terroristi si sarebbero suicidati, ma non fornisce alcuna ricostruzione alternativa - , sia l’omicidio, sempre ad opera della RAF, del presidente della Confindustria tedesca Hans Martin Schleyer, che un fenomeno completamente diverso: «l’arrivo dei punk in Galleria Subalpina e nell’adiacente piazza Carlo Alberto a Torino». Quest’ultima anticipazione serve a presentare Attila e l’amico Franz come punk della prima ora - fulminati dall’ascolto dei dischi dei Ramones e dei Sex Pistols - in modo che il loro percorso esistenziale vada combaciare con quel *no future* che del punk è slogan e manifesto e, in senso più ampio, di saldare punk e sensibilità diffusa durante il Settantasette. Una convergenza possibile tra la visione del mondo espressa dal movimento del Settantasette - «non abbiamo né passato né futuro, la storia ci uccide» dicono i muri della seconda metà degli anni settanta - ed il punk, che negli stessi anni dilagava dall’Inghilterra all’Europa, è indagata ne *L’orda d’oro*. Il ’77 viene interpretato come l’anno di un cambiamento nelle traiettorie del movimento, mutamento che parla la lingua della crisi e segna il venir meno della fiducia in una prospettiva rivoluzionaria e di sviluppo teleologico (che va di pari passo con la crisi economica che inizia a manifestarsi all’inizio degli anni settanta)

Un’intera prospettiva storica si rovescia, le culture giovanili registrano questo rovesciamento nel ’77: dall’espansione della società industriale si passa alla crisi, e inoltre il progresso industriale comincia a mostrare le sue tendenze catastrofiche (...)

I giovani che vengono sulla scena dopo il ’77 (...) sono gli spettatori del crollo dei miti sociali del moderno: la crisi di prospettiva della società moderna appare loro come il venir meno di ogni possibilità del futuro. Il punk è, in questo senso, la lucida consapevolezza di un mutamento epocale.

Visto su questo sfondo il ’77 italiano acquista una particolare densità: in quell’anno si sommano gli effetti di una prolungata stagione di lotte operaie e di una esplosione culturale di movimenti di rivolta dei

disoccupati e dei giovani, di tutti coloro che si sentono minacciati dal nuovo assetto produttivo che si intravede all'orizzonte del postindustriale.⁴⁷

I personaggi di Culicchia sono già interpreti e rappresentanti di questo mutamento che non si manifesta attraverso proclami ideologici o da svolte epocali, ma attraverso piccoli mutamenti, come lo slancio improvviso in seguito al quale Attila e Franz si presentano da un parrucchiere di paese con un gallo in mano e esigono che i loro capelli replichino la cresta dell'animale.

«DATOSI CHE è scoppiato il punk, volevo un taglio un po' punk», dice.

Il barbiere lo guarda nello specchio sistemandogli il telo di nylon attorno al collo.

«Sarebbe?»

«Cioè, corto. Li voglio molto corti ma spettinati. Cioè SPARATI, volevo dire. Ecco, li voglio SPARATI»

«Sparati?» gli chiede Franco

«SPARATI» conferma Franz.

Il barbiere prende forbici e pettine e guarda me, sempre nello specchio.

«Il cliente ha sempre ragione, gli fa. -Però una volta che taglio, taglio. Non potresti essere un po' più chiaro?»

(...)

Zazzi sgomma sulle sue Superga marce. Scivola. Cade. Si rialza. Ghigna con gli occhi fuori dalle orbite

(...) Alla fine riesce a chiudere il gallo in un angolo. Lo acchiappa (...) e torna indietro trionfante.

«Ecco, me li deve fare COSÌ»⁴⁸

Se, come vedremo in seguito, ne *Il tempo materiale* il cranio rasato dei tre protagonisti segna l'ingresso nella dimensione della militanza, in questo caso il portato simbolico è decisamente meno perturbante, c'è un approccio gioioso e giocoso rispetto alla possibilità di modificare il proprio aspetto per accordarlo a quello degli idoli musicali che andrà completamente perso nei ragazzini di Vasta caratterizzati da un impegno ideologico del tutto sconosciuto ad Attila e al suo socio. Né Attila né tantomeno Zazzi, un personaggio che è soprattutto oralità sboccata e inarrestabile che tutto travolge (dalla professoressa di italiano, alla compagna di scuola *ciellina*, all'insegnante di religione Don Bob, *prete moderno*) possono essere considerati militanti in senso stretto. Attila ha una coscienza politica che gli deriva dal nonno, mentre Zazzi è completamente imbevuto di un nazifascismo antiautoritario e ardito che, mescolato ad altri

⁴⁷ Balestrini N., Moroni, P., *L'orda d'oro 1968-1977 La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli 2005 (1997), pp.626-628

⁴⁸ Culicchia G., 2004, p.102

caratteristiche del personaggio, dà vita ad una figura comica e impossibile da ridurre a qualsiasi schieramento ideologico.

Quando arrivo sotto le finestre di casa di Zazzi, scopro che anche oggi il trip extraparlamentare ha avuto la meglio. Niente più Iggy Pop e gli Stooges. Al loro posto, le adenoidi del Duce. Rovesciate in strada dallo stereo di Franz con una potenza devastante.

«*COMBATTENTI DI TERRA, DI MARE E DELL'ARIA! CAMICIE NERE DELLA RIVOLUZIONE E DELLE LEGIONI!*»

La temperatura è vicino allo zero. Ed è tutto un abbaiare di cani. Ma Zazzi se ne sbatte. So come la pensa. La voce del Duce la devono sentire fino alla stazione. Totale: lui le finestre le tiene spalancate a priori, e a quei cazzo di cani che gli venga un infarto⁴⁹

Nella descrizione della camera di Attilio - omaggio alla *soffitta dell'Annacarla* di *Altri libertini* - si possono rintracciare alcuni dei riferimenti e dei miti di Attila, uniti all'eredità lasciata dalla sorella maggiore: un sincretismo di cultura popolare e icone politicizzate che mescola poster di *Arancia meccanica*, di Iggy Pop e di giocatori del Torino al celebre scatto in cui Robert Capa immortalava il miliziano spagnolo colpito a morte e l'immagine di Mohamed Ali. E ancora «il soldato russo che sistema la bandiera con la falce e il martello sul Reichstag»,⁵⁰ Jack Nicholson in *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, Dawid Bowie, «il terzino maoista della Germania Ovest»⁵¹ Paul Breitner, Mao «nella sua giacca da Mao»,⁵² Lenin, Jimi Hendrix e la sua chitarra in fiamme, Janis Joplin, Gassman e «Jean Louis Qualche cosa nel *Sorpasso* che ridono poco prima dello schianto».⁵³ Ovviamente non può mancare Ernesto Che Guevara accostato ad Olga Korbut «nella tuta della nazionale di atletica leggera con la scritta CCCP»:⁵⁴ il tutto coronato da una foto degli ABBA: «il mio gruppo preferito».⁵⁵ Nessun militante avrebbe osato tanto. Attila e Franz vivono in una realtà periferica «Qui non succede mai niente. Attentati e cortei dappertutto, di questi tempi. Da noi invece chi non è in fabbrica è nei campi. Oppure si ubriaca al bar a forza di Campari e Fernet Branca. Esci per strada e trovi il deserto. L'unica botta di vita sono i funerali»⁵⁶ e non hanno nessun contatto con i movimenti studenteschi. Non incontrano, Alice a parte, persone

⁴⁹ Ivi, p.26

⁵⁰ Ivi, p.65

⁵¹ Ibidem

⁵² Ibidem

⁵³ Ibidem

⁵⁴ Ibidem

⁵⁵ Ivi, p.66

⁵⁶ Ivi, p.14

politicamente impegnate non partecipano a manifestazioni: quanto sta accadendo in Italia arriva loro mediato attraverso l'informazione televisiva o la versione che ne dà la professoressa di Lettere. La professoressa Cavalli, che si fregia di *aver fatto il '68, al contrario di voi*, e che quindi potrebbe essere un tramite di quell'esperienza, si rivela l'opposto di una figura di formazione

Un giorno chissà come è riuscita a laurearsi. E ora, sintetizza Franz, *ce la dobbiamo sucare noi*. Il problema è che quando spiega la poveretta non ha idea di che cosa parla. Perciò si limita a leggere quello che dice il manuale, spalancato strategicamente sulla cattedra. Il testo è sacro. Guai a chiederle ulteriori chiarimenti (...). Mentre interroga controlla se le risposte sono giuste direttamente sulla pagina (...). Tenercela buona però è facile. Basta appunto non romperle le scatole con domande di quelle che la mettono in difficoltà (...). Se invece uno non la mette in difficoltà e magari le fa pure capire di essere un compagno la promozione è assicurata. Infatti stravede per Gina, che durante le ore di italiano si fa le unghie con addosso la maglietta del Che.⁵⁷

Emerge qui un motivo su cui Culicchia insiste lungo tutto il corso del romanzo: una critica feroce agli ex-sessantottini, visti come ex rivoluzionari ormai integrati nelle istituzioni, portatori di una insolubile e ipocrita contraddizione tra la loro tendenza a dirsi progressisti e anti-autoritari e una realtà nella quale si rivelano più dogmatici di quelle istituzioni che avevano inteso criticare e abbattere.

4.6.2 *Lama non l'ama nessuno (parte seconda)*

Il già citato episodio della contestazione a Lama nel febbraio del 1977 è presente anche in questo romanzo per illustrare il contrasto tra PCI e movimenti: i fronti opposti sono qui rappresentati dalla professoressa, che sostiene la linea del partito e dagli alunni, naturalmente affini al movimento. Il giorno successivo ai disordini la Cavalli annuncia, in segno di magnanima apertura democratica, di aver indetto un'assemblea di istituto: «Io che al contrario di voi ho fatto il Sessantotto e il presidente professorh de Lirhio abbiamo deciso di autorhizzarhe un'assemblea d'istituto».⁵⁸ Quindi estrae la Repubblica e spiega «- Ierhi a Rhoma, gli autonomi hanno contestato in maniera incivile il comizio di Luciano Lama, il segretario della CGIL. Urhlando slogan assurhdi, scontrhandosi con il servizio d'ordine del PCI e abbandonandosi ad atti

⁵⁷ Ivi, pp.27-28

⁵⁸ Ivi, p.101

barhbarhi di guerhrhiglia urhbana».⁵⁹ Non è dato sapere se la Cavalli stia leggendo il giornale o se, al contrario, stia interpretando la situazione secondo le sue coordinate ideologiche. Se si guarda alla cronaca originale della giornata, firmata da Carlo Rivolta (riportata ne *L'aspra stagione*) non si trova traccia di questo passaggio, per cui è legittimo supporre che, in questo caso, sia la professoressa a parlare, tuttavia la posizione de *la Repubblica*, venga leggermente piegata verso la linea del PCI. Zazzi non perde l'occasione di provocare la professoressa e le chiede di leggere gli *slogan assurdi* dei contestatori di Lama « - PIÙ LAVORHO MENO SALARHIO ... LAMA È MIO E LO GESTISCO IO... PIÙ BARHACCHE, MENO CASE... È ORHA, È ORHA, MISERHIA A CHI LAVORHA... TI PRHEGO LAMA NON ANDARHE VIA, VOGLIAMO ANCORHA TANTA POLIZIA...». La donna, ovviamente, riduce a «semplici prhovocazioni» le parole d'ordine del movimento,⁶⁰ Zazzi, dal canto suo, ne sostiene la validità e questo permette di arrivare ad uno scambio in cui la professoressa accusa gli autonomi di essere fascisti

«Lo dice anche Berhlinguerh: questi autonomi, questi contestatori, questi indiani metrhopolitani, si fanno chiamarhe così perh non usarhe il lorho verho nome».

«Che SAREBBE?» Indaga Franz

«Fascisti!»

«MACCHÈ FASCISTI E FASCISTI!» Insorge Franz (...) «Questi (...) sono INCAZ...incavolati peri con la politica del suo picci signora professoressa. Che anziché fare il suo mestiere di partito del proletariato chiude gli occhi sulle PORCHERIE della dicci, quando non si associa A DELINQUERE con essa!»⁶¹

La scelta di affidare ad un quindicenne, che ha come passione trasmettere dal balcone di casa il discorso con cui Mussolini annuncia l'entrata in guerra dell'Italia, una lettura storicamente attendibile dell'episodio ha un chiaro effetto comico ma, nello stesso tempo, permette all'autore di illustrare i termini di una contrapposizione che è generazionale, ideologica, politica anche se i personaggi non hanno vissuto gli scontri di piazza in prima persona. Tale costruzione è utile perché evidenzia l'aspetto non-ideologico, esistenziale, per quanto potenzialmente distruttivo, del movimento del Settantasette. Parte del messaggio del movimento è inclusivo ad un livello talmente basilare che su di esso possono convergere anche con quanti non hanno nessuna

⁵⁹ Ivi, p.103

⁶⁰ Ibidem

⁶¹ Ivi, pp.103-104

familiarità con le categorie politiche dell'epoca, o, come Zazzi, si trovano all'estremo opposto dello spettro politico (il medesimo fenomeno viene indagato anche da Luca Rastello in *Piove all'insù*, quando, al termine di una manifestazione, l'io narrante considera stupito che gli operai stanno dando loro la caccia mentre i tamarri li accolgono come loro simili).

4.6.3 Dalla “resistenza tradita” alla “foto di famiglia”

L'unico personaggio autenticamente politico del romanzo è il nonno di Attilio, partigiano durante la guerra, autore, suo malgrado, di un best-seller *Sul metodo perfetto per il lavaggio domenicale dell'utilitaria ad uso degli italiani* «che lui dice d'aver scritto per scherzo e che invece ha venduto decine di centinaia di migliaia di copie». ⁶² Il nonno non si dà pace d'aver combattuto per una generazione che non è stata degna erede dei valori dell'antifascismo «*Dimmi te se si doveva morire per tre ottuse del genere, boiafaus, dice. Tutte casa, chiesa e libretto di risparmio*». ⁶³ È un ex comunista, e quindi comunista “autentico”, in contrapposizione al comunismo di facciata della Cavalli e non ha mai perdonato a Togliatti l'amnistia del 1946. Attila ha quindi come modello non i valori della generazione dei fratelli maggiori né quelli dei genitori, ma la Resistenza, assunta a mito di fondazione più attendibile e solido del '68, paradigma dell'impegno autentico contro l'impegno posticcio degli ex *68-ini* o della totale mancanza di stimoli offerta dai genitori. Il nonno è anche il tramite dei valori marxisti e della coscienza di classe, quei valori che il padre di Attila, operaio che lavora per il cognato in una fabbrica in cui il sindacato non è presente, non riesce ad incarnare né tantomeno a trasmettere e che invece il nonno riassume, modulandoli sulla sua esperienza di vita

Nessuno dovrebbe mai lavorare (...) ne ho fatti mille di mestieri quand'ero ragazzo, in America. E non uno che mi abbia nobilitato. Il lavoro non nobilita l'uomo. Più facile che lo ammazza, *boiafaus*. (...) Quando lavoravo in falegnameria un conto era se potevo disegnare io un mobile e poi farlo, un altro se il padrone mi diceva: fammi quaranta *cadreghe* tutte uguali, così e così. Perché allora non sei un lavoratore, ma uno schiavo. E *tricabranca* il lavoro è quella roba lì. Il padrone stabilisce a che ora devi presentarti e a che ora puoi andartene. Che cosa dei fare e come farlo. Quanto lavoro devi fare e a che ritmo. Ti obbliga perfino a vestirti in un certo modo (...) e decide lui quand'è che puoi andare al gabinetto (...). Il padrone

⁶² Ivi, p.17

⁶³ Ivi, p.18

ha le sue spie, *cristeleison*, e se dici la tua stai tranquillo che c'è chi glielo va a riferite (...). Padroni e sindacati sono d'accordo. Secondo loro dobbiamo vendere il nostro tempo, che poi è l'unica vera ricchezza che abbiamo, in cambio della sopravvivenza. Lor signori litigano solo sul prezzo. Ma per come la vedo io nella vita anziché lavorare bisognerebbe giocare.⁶⁴

Nell'educazione fornita dal nonno si possono anche rintracciare le ragioni profonde delle scelte politiche di Alice, che non vengono altrimenti indagate. Si può infatti legittimamente ipotizzare che la ragazza abbia tratto dal nonno l'insegnamento che l'ha portata alla militanza. Ecco, ad esempio, come il nonno riassume trent'anni di storia nazionale e la sua visione delle istituzioni statali

Questa è una repubblica fondata sulle stragi di Stato. A cominciare da Portella della Ginestra, in Sicilia, nel Quarantasette, *boiafaus* (...) E poi la strage di Piazza Fontana a Milano, nel Sessantanove (...) e per contorno quelle di Piazza della Loggia a Brescia, e di Peteano (...). E naturalmente, da parte degli uomini dello stato solo bugie, omissioni, reticente, depistaggi, contraddizioni, testimonianze che a un tratto sgretolano castelli di sabbia, e documenti che spariscono chissà dove (...).

E i mandanti di quelle stragi ? Chi sono? (...)

Chi le ha armate le mani assassine *cristeleison*? (...)

Prove ovviamente non ce n'è. E del resto sarebbe ben strano se una strage venisse commissionata per iscritto, con tanto di carta intestata, timbri, firme e numeri di protocollo (...)

Ma le cose saltano agli occhi, se uno vuole vedere: e se è lo Stato medesimo che ti commissiona le stragi, allora è uno Stato terrorista... (...)

E come fa uno Stato terrorista ad accusare chi si ribella di terrorismo?⁶⁵

A Culicchia non interessa più di tanto approfondire le ragioni che hanno avvicinato la ragazza ad una formazione armata, la moralità di tale scelta, né il livello del suo coinvolgimento (Alice si reca dal fratello per salutarlo prima di entrare in clandestinità, probabilmente viene uccisa prima di aver partecipato ad azioni armate e, quando spara, è solo per difendersi). Al contrario il fenomeno del terrorismo nel romanzo pare, attraverso la giustificazione che ne dà il nonno, venire ricondotto nell'alveo della tradizione comunista. È possibile che Culicchia guardi al noto articolo di Rossana Rossanda del marzo 1978⁶⁶ nel quale la giornalista del *Il Manifesto* aveva parlato del

⁶⁴ Ivi, pp.218-219

⁶⁵ Ivi, pp.183-185

⁶⁶ «In verità, chiunque sia stato comunista negli anni cinquanta riconosce di colpo il nuovo linguaggio delle Br. Sembra di sfogliare l'album di famiglia: ci sono tutti gli ingredienti che ci vennero propinati nei corsi Stalin e Zdanov di felice memoria. Il mondo - imparavamo allora - è diviso in due. Da una parte sta l'imperialismo, dall'altra il socialismo. L'imperialismo agisce come centrale unica del capitale monopolistico internazionale (...) Vecchio o giovane che sia il tizio che maneggia la famosa IBM, il suo

linguaggio delle Br come di un linguaggio “di famiglia”. È possibile inoltre individuare un richiamo alla tradizione interpretativa della resistenza tradita, l’idea secondo la quale, dopo la fine guerra, i comunisti non avrebbero dovuto deporre le armi, ma continuare con la rivoluzione. A questa linea di pensiero si rifacevano negli anni settanta non tanto le Brigate rosse, quanto i Gruppi di Azione Proletaria - formazione attiva tra la strage di Piazza Fontana e la morte del fondatore Feltrinelli - che intendevano costituire un esercito rivoluzionario guardando all’esempio dei GAP (gruppi di azione partigiana), la cui esperienza aveva raccontato in *Senza Tregua* il comandante gappista Giovanni Pesce. Benché non abbia goduto di particolare attenzione da parte della critica, per via probabilmente di quei passaggi in cui l’associazione tra livello della cronaca e livello degli accadimenti che riguardano la vita dei protagonisti è un po’ forzata, *Il paese delle meraviglie* si rivela un romanzo denso di riferimenti agli anni settanta, presentati secondo prospettive inedite. Il romanzo parla del femminismo, dell’eroina, delle radio libere, dei cantautori, della speculazione edilizia, dei primi albori delle televisioni commerciali evitando ogni tipo di agiografia, dal momento che il trattamento riservato a questi temi è, nella maggior parte dei casi, ironico e sprezzante. Ad esempio, due dei caposaldi dell’epoca, radio libere e femminismo, sono bonariamente irrisi. Le radio libere sono noiosissime perché trasmettono sempre gli stessi cantautori

È pieno di radio specializzate solo ed esclusivamente in cantautori italiani, che non mandano in onda nient’altro che cantautori italiani e ogni tot cantautori italiani ci schiaffano due o tre cantautori italiani, salvo poi variare un po’ passando ai cantautori italiani, Lolli, Guccini, Vecchioni, Venditti, De André, De Gregori, Lolli, Guccini, Vecchioni, Venditti, De André, De Gregori, a nastro, sette giorni su sette, ventiquattr’ore su ventiquattro. Se per caso si sbagliano, dopo l’ennesima *Via Paolo Fabbri 43*, ti sbattono su gli Inti-Illimani. Roba che comunque la pensi politicamente dopo la terza canzone ti deprimi tanto che alla prima botta di vita ne approfitti per suicidarti.⁶⁷

Il femminismo terrorizza i preadolescenti perché non sanno più come parlare alle coetanee temendo di essere considerati maschi prevaricatori

Tipo che con tutte queste femministe incazzate con noi maschi, noi maschi non sappiamo più chi siamo. (...) Dall’aria che tira sembra che se ti azzardi a rivolgere la parola ad una femminista incazzata quella

schema è veterocomunismo puro. Cui innesta una conclusione che invece veterocomunista non è, la guerriglia» Rossanda R., *Il discorso sulla DC, Il manifesto*, 28 marzo 1978

⁶⁷ Ivi, p.182

come minimo attacca a strillare TREMATE! TREMATE! LE STREGHE SONO TORNATE! Dopo di che BOOM, ti saltano addosso e in gruppo di eununcano. Anche perché da quello che ho capito deve essere venuto fuori che se un uomo tenta il minimo approccio con una donna dicendole magari un semplice *ciao*, automaticamente, adesso che grazie alle femministe incazzate la donna si è emancipata pensa che l'uomo in realtà le abbia detto *viene qui che ti voglio scopare*. Che nella maggior parte dei casi può anche essere vero, però secondo me ora che noi sappiamo che le donne emancipate lo sanno la cosa ci blocca.⁶⁸

Il rischio della memorialistica dell'ex militante viene scongiurato grazie ad uno sguardo ironico che si arresta prima di diventare sarcasmo. *Il paese delle meraviglie* è un testo irriverente che guarda a lettori che, in un romanzo, cercano anche l'intrattenimento e questo è possibile grazie anche al lavoro di mimesi dell'oralità svolto da Culicchia sui personaggi - dall'intercalare piemontese del nonno, al pirotecnico turpiloquio di Zazzi, al refrain della Cavalli unita alla scelta di rendere la pronuncia della r con il segno "rh". Tuttavia se guardiamo al quadro complessivo, ai percorsi dei personaggi, è impossibile non notare come esso restituisca una visione dell'epoca molto più cupa, priva di speranza e conflittuale rispetto alla versione degli anni settanta che emerge da *Il passato davanti a noi* e riveli, nell'assenza di una conciliazione positiva, numerosi punti di contatto con *Piove all'insù* di Luca Rastello.

4.7 *Piove all'insù*, Luca Rastello: «quella condizione (comunque sia, dannata) che non hai più»

Con *Piove all'insù* (2006), secondo romanzo dello scrittore e giornalista torinese Luca Rastello, che nel 1998 aveva pubblicato per Einaudi *La guerra in casa* reportage sulla guerra nella ex-Jugoslavia, pionieristico tentativo di sintesi di fiction e non fiction secondo uno schema che sarà ampiamente ripreso nel corso degli anni zero, ci allontaniamo decisamente da un'idea di racconto del passato al fine di rendere disponibile una storia per svelare un rimosso, o meglio, l'idea è quella di uno scavo e di una scoperta, ma senza alcuna esplicita pretesa didattica o educativa nei confronti di quanti non c'erano o che hanno smarrito la memoria. In realtà, anche questo tipo di approccio, lo vedremo in seguito, contribuisce a fornire degli strumenti per la comprensione della storia, ma questo accade grazie ad un processo opposto rispetto a quello degli autori visti finora, che passa attraverso una continua messa in discussione

⁶⁸ Ivi, p.37

dell'attendibilità del narratore ed il ricorso ad una struttura non lineare. Luca Rastello ha sempre sostenuto di non aver voluto scrivere un romanzo sugli anni settanta, ma sulla contemporaneità: scorre infatti lungo tutto il testo una tensione volta ad andare alla ricerca del momento in cui si è verificato un mutamento, il cui esito è da individuare, nel presente della scrittura del testo, nelle regole che determinano il “paradiso del lavoro flessibile” da cui la compagna del narratore è stata espulsa. È proprio il licenziamento che sollecita il protagonista a ripercorrere le vie attraverso le quali le aspirazioni di quanti trent'anni prima si erano detti rivoluzionari hanno cambiato direzione e si sono parodicamente inverate nelle forme del lavoro precario e nell'assenza di tutele sociali.

4.7.1 *Quattro libri*

Protagonista di *Piove all'insù* è Pietro Miasco, alter ego dell'autore e narratore che ripercorre una serie di episodi della sua vita nel periodo compreso tra il 1958 e il 1978 - con una lunga parentesi dedicata al 1977 - insistendo sistematicamente su tutti quei momenti imbarazzanti, scomodi, conflittuali, che stanno all'opposto di un racconto esemplare. Rastello articola la narrazione in sette blocchi, o meglio sei, - l'epilogo, *Venere*, occupa una pagina appena - come agglutinati intorno al terzo capitolo, il nucleo centrale del romanzo, intitolato *Homunculus (1977)* che, da solo, copre quasi metà del libro. La suddivisione interna dei capitoli prevede la presenza di paragrafi dall'estensione variabile, dalle due alle dieci pagine circa, che non sempre sono logicamente collegati gli uni agli altri e, incorniciati da titoli affatto didascalici, richiamano, attraverso un legame sottile o per analogia, il contenuto. Il montaggio costituisce la cifra stilistica più rilevante del romanzo. Rastello non ricorre ad una cronologia lineare non dichiara «la memoria inventa»⁶⁹ ma tenta di mettere in scena il funzionamento della memoria che associa eventi e situazioni secondo direttrici che non rispettano i legami causa effetto, tramite collegamenti ellittici o contro-intuitivi. Un esempio di questa tecnica si può rintracciare in uno dei paragrafi d'apertura in cui l'autore dichiara il suo metodo *distratto e interrotto*

GABBIANI Certo, piacerebbe anche a me rintracciare un punto preciso lungo quei giorni, e vedere dove si è decisa la guerra dei vivi e dei morti. Il fatto è che là in mezzo ho una questione privata, aggrovigliata con tutte quelle storie che mi girano intorno, e mi confondo. A un certo punto, ho anche commissionato

⁶⁹ Arpaia B., 2006, p.489

un delitto. Ma ho paura che se prendo fiato questa storia s'inalbera e non esce più, torna indietro come il dentifricio nel tubetto, per questo te la racconto come viene, distratta e interrotta.⁷⁰

Il montaggio permette all'autore di muoversi all'interno di una vicenda in cui passato e presente si alternano bruscamente: un trauma avvenuto nel presente fa volgere l'attenzione al passato, alla ricerca del momento della frattura che ha generato il mondo presente: lo sguardo affonda nell'infanzia, nell'adolescenza, nella formazione del protagonista - sedici anni nel '77 - fino a giungere ad un vertiginoso svelamento finale che connette la storia della famiglia Miasco alle trame eversive del fallito golpe della notte dell'Immacolata del 1970. Seguiamo l'itinerario di Pietro tramite un doppio movimento, quello della memoria che guarda all'indietro, quindi dell'adulto che ricostruisce il passato, e quello della sua crescita: dall'adolescenza di *Venere sulla conchiglia* (1974-1976) - il primo capitolo - si torna agli anni dell'infanzia con *Pianeta proibito* (1961-1972); poi, con un deciso balzo in avanti, ci si trova nel 1977 di *Homunculus* nucleo che appare quasi protetto dal nuovo ritorno al passato de *Le vie diritte* (1965-1975). In *Teorema degli zeri* (1978) si saldano disastri privati e nazionali, in linea con l'interpretazione che vede nell'uccisione di Aldo Moro il termine della stagione dei movimenti. *Opzioni* (1958-1970) risale oltre l'anno di nascita del protagonista, alla scoperta del passato del padre, militare di carriera, parte delle strutture parallele dell'esercito italiano. *Venere*, il brevissimo capitolo finale, consegna l'immagine estrema dell'Avvocato Agnelli che, dalla finestra del suo studio, fissa il ghiacciaio delle Alpi. L'ultima sezione consiste in un rebus di cui non è riportata la soluzione.

Dimmi: cos'è che Adamo portò con se dal Paradiso? Che cos'è ciò con cui i bambini giocano e che poi, crescendo, buttano via? Che cos'è la pietra che vale di più della mucca che ne viene colpita? Che cos'è che è dappertutto ma che nessuno riesce mai a vedere? Di che cosa sono più ricchi i poveri che i ricchi?⁷¹

L'indicazione cronologica in margine ai capitoli serve a fornire un riferimento temporale relativo al periodo in cui si svolgono gli episodi, tuttavia sono previste sovrapposizioni e, di conseguenza, è possibile che episodi accaduti nello stesso periodo siano disseminati in porzioni lontanissime del testo. Tale procedimento rimanda, ancora una volta, all'idea della memoria colta nel suo farsi e all'impossibilità di ricostruire la

⁷⁰ Rastello L., *Piove all'insù*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p.31

⁷¹ Ivi, p. 259

propria esperienza all'interno di un sistema unitario. Il primo paragrafo, che ha per titolo OGGETTO: BASTARDI, fornisce le coordinate entro cui inquadrare la scrittura del romanzo, l'occasione scatenante, il metodo ed il fine. L'io narrante scrive, da un altrove imprecisato, una lettera alla sua compagna: «Già. Un dirigente ti avrà detto che gli dispiace. Che deve fare delle scelte dolorose, anzi che si devono fare delle scelte dolorose, un virtuoso della particella impersonale, dispiaciuto per il tuo futuro, persino affettuoso. (...) Ma no che non hai buttato via i tuoi quindici anni di contributi: hai pagato la pensione a lui, e corri per rimettere insieme quella condizione (comunque sia, dannata) che non hai più»⁷² e le chiede di tenere “viva la rabbia” fino al suo ritorno. Nel frattempo si propone di raccontarle una storia che sembrerebbe non riguardarla ma che, invece, rappresenta un tentativo di rispondere ad una domanda inespressa, una lunga meditazione che, senza dichiararlo esplicitamente, intende indagare le cause del licenziamento che si rivelano intrecciate con una miriade di altre questioni, dissezionate e ricostruite in forma di romanzo intorno alla vita e alla memoria di Luca Rastello/Pietro Miasco. L'inespresso della memoria è permesso dal ritrovamento di alcuni libri che il narratore aveva amato a sedici anni e che si propone di raccontare alla destinataria della lettera posta in apertura, per occupare il tempo che li separa

Quattro libri sono una chiave mica male: libri veri, con dentro i valori e i sogni di quel tempo (...). Li leggevo nel tempo in cui cercavo come un matto una via di fuga, ma non la volevo innocua, la volevo cosmica e irritante. (...) gli Urania sembrava contenessero certi segreti che mi riguardavano. Le nostre vite cominciavano tutte dopo (...), anche se allora ci sembrava di vivere dentro la storia, addirittura dentro le nostre storie. Sta' a sentire, ti racconto quelle quattro storie di fantascienza, e che questi giorni passino in fretta.⁷³

Urania è una popolare collana nata presso Mondadori nel 1952 che ha il merito di aver portato «in Italia la fantascienza novecentesca anglo-americana, diventando il simbolo di questo genere narrativo per generazioni di lettori».⁷⁴ Gli Urania rappresentano, per il narratore, la chiave d'accesso al passato, riportano alla memoria lessico, desideri, modi di pensare: «Quello che dice “io” (...) si va a riprendere gli Urania e lì ci trova un impasto di umori non soltanto di riferimenti narrativi ma proprio trova la lingua del tempo, i colori, la follia, la psichedelia, le coordinate dell'Utopia, l'utopia noi la

⁷² Ivi, p. 9

⁷³ Ivi, p.10.

⁷⁴ Ferretti G., Iannuzzi G., *Storie di uomini e di libri: l'editoria letteraria italiana e le sue collane*, Minimum Fax, 2014, Amazon Kindle Edition, 2014, 51 %

pensavamo nei termini di un'esplosione di un asteroide più che nei termini di una società del lavoro su basi ugualitarie e quindi ritrova il colore, la musica, la sensazione. A poco a poco con queste bricioline si aprono squarci di memoria progressivi che producono un paradosso, più la memoria si allarga più il portatore di quella memoria si perde». ⁷⁵ Gli Urania sono romanzi di consumo e già questa è una prima indicazione del taglio che Rastello dà alla ricostruzione del passato: a fondamento dei suoi anni settanta non vi sono i testi del marxismo, ma la fantascienza venduta in edicola che però, nel momento in cui viene riscritta dall'autore all'interno del libro, lascia ben comprendere per quale motivo il giovane Pietro si riconoscesse in essa. Ad esempio un passaggio della riscrittura de *La pietra sincronica* di Jonathan Fast (1978) ⁷⁶ può essere letta come un'allegoria della storia dei movimenti antagonisti.

I guai iniziarono quando i Viaggiatori scoprirono una pietra (...) in grado di aumentare le potenzialità mentali di tutta l'umanità (...). La pietra era gigantesca: un asteroide. Poteva offrire a ogni uomo la libertà dal corpo e da tutti i condizionamenti della vita quotidiana, cose bellissime, ma avrebbe distrutto il sistema capitalistico, sviluppato in migliaia d'anni. La pietra significava la fine dell'industria aeronautica e dell'indotto. E soprattutto, la fine della frustrazione: tutta l'economia dipendeva in larga misura dall'acquisto di beni non necessari come sostituti di frustrazioni sessuali, intellettuali, sociali. Con la pietra, questi bisogni non avrebbero avuto più ragione di esistere. Ne seguì una guerra, vinta dall'armata dell'ultra capitalismo contro i viaggiatori guidati da Bode Sava, sterminati. ⁷⁷

Inoltre la presenza degli Urania come fonte accorda, implicitamente, valore all'uso di un romanzo come strumento di indagine e conoscenza del passato: se lo scrittore si serve dei romanzi come *bricioline-madeleine* grazie a cui rintracciare la propria storia, i lettori cui è rivolto *Piove all'insù* possono aspettarsi di poter compiere la stessa operazione con i materiali che Rastello mette a disposizione, per quanto non ordinati secondo una cronologia lineare. Infine, lo svelamento degli Urania come matrice, può essere visto come risposta ad una serie di problemi inquadrati da Domenico Starnone, di cui si dirà diffusamente più avanti, che, in un'intervista del 2007, riflettendo sulla

⁷⁵ Luca Rastello, incontro di presentazione di *Piove all'insù* nell'ambito delle iniziative realizzate dal Centro di documentazione dei Movimenti Francesco Lorusso - Carlo Giuliani" e dall' Officina dei Media Indipendenti VAG 61 «'77: il "complotto" alla luce del sole», Bologna, 9 maggio 2007 introduce Noemi Billi, interviene Alberto Bertoni

⁷⁶ I quattro Urania che Rastello riscrive in *Piove all'insù* sono: *Venere sulla conchiglia* di Philip José Farmer (1976), che dà anche il titolo al primo capitolo; *La pietra sincronica* di Jonathan Fast (1978); *Il matrimonio alchimistico* di Alistair Crompton di Robert Sheckley (1978); *Opzioni* di Robert Sheckley (1976).

⁷⁷ Rastello L, 2006, p.128

messa in scena degli anni settanta, sosteneva che chi non ha vissuto il periodo in prima persona è più libero di raccontarlo perché non deve affrontare il problema della restituzione di un lessico irrimediabilmente tramontato nel mondo contemporaneo, problema che Arpaia abbiamo visto risolvere tramite una restituzione filologica del linguaggio dell'epoca. Gli Urania non forniscono direttamente un lessico - teniamo poi conto del fatto che Pietro non usa il linguaggio della militanza ma lo critica apertamente - tuttavia indicano un possibile itinerario per attingere alla propria storia, che procede in maniera frammentaria attraverso illuminazioni e libere associazioni.

4.7.2 *No future (parte seconda)*

Piove all'insù è un libro complesso, policentrico, tanto che si fatica a darne contro in maniera unitaria. Marco Revelli l'ha definito un «romanzo tellurico, in cui scorrono ancora le colate incandescenti degli anni settanta ma filtrate, e intraviste tra le fessure negli strati di zolfo e catrame accumulatisi nei decenni successivi, su su, fino ad oggi»,⁷⁸ immagine particolarmente efficace nel restituire l'idea di un nucleo di materia incandescente che l'autore riesce a riportare in superficie, senza trascurare tutto ciò che su tale materia è venuto stratificandosi nel corso degli anni e che assume valore nel continuo confronto col presente. Come accennato in precedenza, Rastello tiene a precisare che la sua intenzione non era scrivere un romanzo sul passato, ma sul presente e ritiene che questa sia la ragione per cui molti lettori, anche giovani, si sono riconosciuti nel romanzo: «Io speravo non fosse un romanzo generazionale (...). Mi capita di parlare con dei ragazzi più giovani che dicono “le stesse emozioni e delusioni le viviamo noi adesso, meno l'atmosfera rivoluzionaria”». ⁷⁹ Questo accade perché, secondo Rastello, a ridosso del '77, è avvenuta una trasformazione: le generazioni più giovani di lettori hanno un'esperienza naturale delle conseguenze della mutazione ed è per questo che si ritrovano nel mondo di *Piove all'insù* che, della trasformazione, narra l'esordio. Per Rastello «Il '77 è la scoperta di due cose (...): la prima che il lavoro non è liberazione ma schiavitù, la seconda è che il potere non è un orizzonte desiderabile. Non è questione di prendere il potere e gestirlo meglio, che era l'obiettivo speculare del PCI

⁷⁸ Revelli M., *Un romanzo tellurico tra perdita e salvezza*, in *il manifesto*, 22 luglio 2006 in CORTELLESSA, Andrea (a cura di) *Narratori degli anni Zero*, N. 31-32-33 della rivista *L'illuminista* - anno XI- 2011, Roma, Ponte Sisto, p.508

⁷⁹ Luca Rastello, intervista telefonica, 22 agosto 2014

e delle Brigate rosse, ma di liberarsi degli spazi di vita». ⁸⁰ Ciò è confermato dalla lettura che gli storici fanno degli accadimenti del periodo, ad esempio secondo Guido Crainz, il movimento del '77: «È il primo movimento di sinistra che non ha come riferimento positivo ma semmai come bersaglio polemico gli operai di fabbrica, visti non più come “sfruttati” ma come “garantiti” in qualche modo privilegiati: un rovesciamento radicale del suggestivo slogan di dieci anni prima, “operai e studenti uniti nella lotta». ⁸¹

Fin dal capitolo iniziale emergono le caratteristiche che oppongono *l'avanguardia del '76* al movimento del '68: i protagonisti di *Piove all'insù* sperimentano in maniera naturale la coincidenza tra personale e politico, senza il trauma e la faticosa elaborazione che avevano dovuto compiere quelli appena più grandi e, anche se si servono del medesimo lessico, sono già post-ideologici, molto più simili ai ragazzini di Culicchia che non all'Alberto di Arpaia, non hanno alcuna reverenza per il mito operaio, leggono con molta più passione la narrativa che la dottrina politica. Pietro si appassiona alla saga tolkeniana de *Il signore degli anelli* lettura eversiva, a lungo considerata fascista e reazionaria, negli ambienti della sinistra italiana ⁸²

Un giorno Igor mi regala un libro rilegato che sembra di pelle (...): “Meglio di un acido”, e me lo passa come un segreto da custodire in due. Lo comincio a pancia in giù sul letto (...) e quello mi prende e mi trascina in una terra che sembra una patria perduta, di maghi e cavalieri. Roba da bambini, me ne vergognerei, ma Igor e io siamo sicuri che lì sotto, nelle parole di quella storia si nascondono segreti anarchici e germi di una possibile vita radicalmente altrove. ⁸³

Il mutamento si rintraccia in primo luogo nel linguaggio, i significanti e le forme sono le stesse di pochi anni prima, ma i significati sono ormai irrimediabilmente altri, l'orizzonte è il presente e i riferimenti culturali sono specchio di un pensiero compiutamente postmoderno

Il linguaggio è quello antico, ereditato, le opinioni no: c'è sempre chi si appoggia all'autorità e cita un Lenin o un Mao, ma è d'altro che si parla. Non c'è tempo per processare il passato né mezzi per progettare il futuro: si maneggia il presente, goffamente e con uno strano coraggio che mescola i vocaboli

⁸⁰ Ibidem

⁸¹ Crainz G., *Il paese reale. Dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, Roma, Donzelli, 2012, p. 41

⁸² Per un'approfondita analisi dello sviluppo delle mitologie tolkeniane si può vedere Wu Ming 4, *Difendere la terra di mezzo*, Bologna, Odoja, 2013

⁸³ Rastello L., 2006, p. 77

e cambia i significati, e il presente è fatto di carne e Mao non è più venerabile di Paperino, anzi chi cita Paperino non rischia mai la pernacchia.⁸⁴

Lo sguardo non è più rivolto all'orizzonte della Storia, all'emancipazione delle masse, alla rivoluzione, ma al rapido soddisfacimento di bisogni immediati

Continuiamo a declinare il vocabolario dei fratelli grandi, "Lotta" e anche "Classe", ma uno su due pensa ad organizzare una festa o a imbucarsi ad una festa, o a una ragazza, che se l'acchiappi ad una festa. I più tristi fra i nostri fratelli grandi sognano acciaio e palingenesi, i migliori festa e palingenesi, noi invece ci siamo abbastanza tolti dai coglioni la palingenesi.⁸⁵

Il problema è diventato quello, proprio di una società industriale avanzata entrata in una fase di recessione economica, di cosa fare del tempo libero

Uscire vivi dal tempo libero: c'è lucidità in un ragazzo che a diciott'anni si dà quest'obiettivo. La rivolta veste ancora le bandiere rosse, ma ora nasce dentro un mucchio umano (...) nasce nella forma di una noia assassina (...). O nella forma elementare: un posto per scopare. (...) Gente capace di far girare un fil di ferro in una serratura abbandonata e infilarsi in quelle stanze sfitte a riempirsi di polvere e a riempire la bella. Ecco l'avanguardia del '76.⁸⁶

C'è ovviamente un grosso rischio implicito in questo mutamento di prospettiva: cosa, se non i beni di consumo offerti dal mercato, è pronto a fornire un soddisfacimento immediato dei desideri nel momento stesso in cui si manifestano? E quale merce più dell'eroina, sostanza che genera bisogno attraverso il suo stesso consumo, è candidata a diventare l'emblema di questo processo?

4.7.3 *Lama non l'ama nessuno (parte terza)*

Un altro aspetto che torna in continuazione, a segnare la differenza tra '68 e '77, riguarda l'opposizione tra movimento e attori della sinistra tradizionale, conseguenza del mutamento delle modalità di agire politico. Anche in *Piove all'insù* trova spazio l'episodio della contestazione al segretario della CGIL Luciano Lama, narrato secondo il consueto schema dell'opposizione padri dei Pci-figli ribelli, sulla base della già citata

⁸⁴ Ivi, p. 47

⁸⁵ Ivi, p.42

⁸⁶ Ivi, pp. 40-41

testimonianza de *L'Orda d'oro*. In questo caso è riservata una particolare attenzione all'opposizione tra ideologia operaia e impianto post-ideologico della nuova generazione. La Sapienza viene definita sui giornali il "covo" dell'autonomia e "covo" richiama i fumetti di Topolino: «Covo l'ho letto nelle storie della Banda Bassotti: bene, è come ritrovare il mondo colorato di Walt Disney, e abitarci»⁸⁷ dice Pietro. Il confronto con Lama è quello con un nemico che atterra con un'astronave, che è sia uno dei numerosi richiami alla fantascienza di cui il romanzo è punteggiato, che un accenno al venir meno dell'idea di futuro. L'astronave è un mezzo di trasporto futuristico, legato ad un'idea di progresso che ormai è andata irrimediabilmente distrutta, il mezzo di trasporto di chi, nel passato, poteva ancora immaginare il giorno in cui si sarebbe viaggiato in astronave perché il futuro sarebbe stato migliore del presente. Gli studenti che contestano Lama hanno invece già compreso che ciò non c'è più spazio per le magnifiche sorti progressive e sono, da questo punto di vista, già compiutamente oltre il Novecento delle ideologie e dei partiti di massa.

Viene annunciato: verrà Luciano Lama a spiegarvi la vita democratica. Viene, la mattina del 15 febbraio. Con un servizio d'ordine di operai veri, nervosi, giganteschi. C'è calca, elettricità, emozioni (...) mentre quello parla della sua democrazia da fatica, atterrato là in mezzo con la sua enorme astronave e il mito operaio, il mito di tutti che ti cala sul collo e ti spezza le vertebre. Gli altoparlanti rombano talmente forte che anche se gli studenti volessero ascoltare quel padre enorme che urla, non riuscirebbero: è il rumore che conta, il muro del suono che indica, oltre sé stesso, un principio d'ordine.⁸⁸

In breve si scatena la rissa

In fondo a quella folla colorata saltavano i nervi degli operai, tic tac, si sentiva lo schiocco, e il primo è con un estintore: preme la leva, si alza la nuvola bianca, in avanti come un segnale di carica, il servizio d'ordine del Pci parte all'attacco, volano assi, si vedono le mazze mulinare, si spezzano ossa, teste persino, fino al bordo della fontana. Poi si fermano, spaventati di sé, davanti a studenti spaventati dalla rabbia che sentono salire dentro il petto (...). C'è un istante sospeso (...)

Dura un momento soltanto, poi è soltanto poi è un'onda immensa e sacrilega, l'onda dei figli che travolgono i padri, la controcarica fulminea, spietata che travolge i duri i pazienti gli oppressi gli abituati a vincere in piazza, colpisce, spezza, divora il camion di Lama è preso da centinaia di mani, ondeggia, è rovesciato, ora è sommerso. Il capo del sindacato, l'uomo con la pipa, quello che ha fatto paura alla Fiat, scappa protetto dagli ombrelli dei suoi funzionari.⁸⁹

⁸⁷ Ivi, p.87

⁸⁸ Ibidem

⁸⁹ Ivi, p.88

Un altro episodio significativo del mutamento occorso negli equilibri politici tra movimento, autonomia, Partito Comunista e sindacati avviene qualche mese dopo, quando una precipitosa fuga dalle cariche della polizia, a margine di un concerto di Carlos Santana, porta Pietro e i compagni a cercare riparo in un quartiere operaio. Soltanto un anno prima, nel '76, il quartiere si era aperto per accoglierli «le famiglie degli operai (...) ancora ci tengono per figli in quell'ultimo inverno di pace»,⁹⁰ invece questa volta i ragazzi in fuga vengono quasi linciati da una «banda di bravi cittadini assatanati».⁹¹

«Corriamo in braccio alla gente di borgo San Paolo. Ma la gente si muove. Fa le onde, si gonfia e ci prende: “Avete finito di bruciarci le macchine, bastardi?».⁹² Al contrario sono i tamarri, «quelli che ti rapinano all'uscita dalle elementari»,⁹³ a raccogliere il protagonista e ad ascoltarlo mentre racconta della fuga rocambolesca «Come? Gli operai vogliono impiccarmi e il tamarro mi paga da bere? [...] io penso che è bello non capire più niente del mondo, forse sta cambiando tutto davvero».⁹⁴ Il venir meno di categorie interpretative stabili può portare a compiere atti vili che rimangono impressi nella memoria di quanti ne sono stati testimoni e che si sentono corresponsabili, come può vedere nelle reazioni ai tragici eventi dell'Angelo Azzurro. Il bar torinese noto come Angelo Azzurro venne attaccato nel corso una manifestazione nell'ottobre del 1977 perché sospetto ritrovo fascista. Nell'incendio che si scatenò nel locale morì, arso vivo, Roberto Crescenzo, un giovane che non aveva niente a che fare con la manifestazione in corso e nessun coinvolgimento con i neofascisti. Si tratta di una vicenda specificamente torinese, per quanto all'epoca avesse destato profondo scandalo e indignazione a livello nazionale, nel senso che, a differenza di altri accadimenti presenti in maniera trasversale nei romanzi, non è diventato parte del patrimonio della narrazione collettiva. Ne *Il passato davanti a noi* la vicenda è citata, con lo stesso significato che assume in *Piove all'insù*, anche se la distanza geografica tra Napoli e Torino permette al protagonista di sentirsi meno coinvolto in un'azione che scatena comunque profondi interrogativi.

⁹⁰ Ivi, p.48

⁹¹ Ivi, p.149

⁹² Ivi, p.148

⁹³ Ivi, p.150

⁹⁴ Ivi, p.151

Chiuso nei cessi era rimasto soffocato e poi bruciato vivo un povero ragazzo, uno di vent'anni che si trovava lì per caso. Un altro incidente di percorso lungo la strada della rivoluzione? Un altro morto da mettere in conto con quel cordoglio di seconda mano che assomigliava troppo all'abitudine? E no, sta volta no. Probabilmente fu proprio quello il giorno che Alberto riconobbe il suo primo, vero brivido di orrore (...). Avanti come, dove?⁹⁵

Secondo Rastello, a partire da questo punto, si può solo regredire. L'esposizione dell'accaduto è strutturato in maniera tale da restituire le circospezione e la cautela attraverso cui l'autore si accosta al racconto di una vicenda per cui, ancora a trent'anni di distanza, prova vergogna. Inizialmente Pietro descrive un'immagine anomala, quella di una vecchia vestita di nero, abbandonata su una sedia nel mezzo di uno stradone vuoto, visione che si precisa nel corpo semicarbonizzato di Roberto Crescenzo.

In mezzo al selciato, poco prima che la strada si allarghi nell'estuario sulla piazza c'è una sedia da bar. È messa di traverso, fuori dai portici, dove di solito passano le macchine, e sulla sedia c'è una vecchia rannicchiata, una contadina avvolta dal velo nero delle donne di campagna, con il foulard che le copre la testa.⁹⁶

Sono le reazioni all'accaduto a denunciare una tragica mancanza di comprensione degli avvenimenti. Ricorda Pietro: «Ci sono cose che nemmeno io, nemmeno nel clima di quel tempo, nemmeno con tutta la mia bravura ad eludere, a nascondermi riesco a tollerare. Una è la seguente: “Sei tu l'angelo azzurro, questo azzurro non mi piace. Era sabato mattina e sei diventato brace”»⁹⁷ e finalmente trova il coraggio di narrare l'episodio in maniera diffusa. Al termine del racconto spiega che i versi *blasfemi* dedicata al ragazzo da due ragazze sono espressione del loro disorientamento e che il ricorso alla filastrocca, tipologia espressiva tipica dell'infanzia, simboleggia l'ingresso in un'epoca alterata che fa del non invecchiare, del ringiovanire assurdo, impossibile paradigma

L'intenzione è buona, vogliono dire che non ci stanno, che il movimento le ha portate dove non volevano andare, si comportano come se ci fosse una via di ritorno, come se si potesse dire basta, adesso basta. Vuoi liberarti del tuo male? Liberati del tuo destino. Torna indietro cambia il corso della natura, ringiovanisci non invecchiare. Tersite che suggerisce l'impossibile ai principi achei. Ulisse, eroe di un'epoca seria, lo espelle dal mondo degli uomini, lo bastona e lo caccia per qualcosa che dopo quella

⁹⁵ Arpaia B., 2006, p.423

⁹⁶ Rastello L., 2006, p.160

⁹⁷ Ibidem

mattina a Torino sarebbe diventata invece la regola del mondo nuovo: ringiovanisci, non invecchiare, non morire, non diventare.⁹⁸

4.7.4 Consumo di sé e di merci

I protagonisti di *Piove all'insù* sperimentano per primi le regole del mondo nuovo, si illudono di poterlo padroneggiare, ma ne escono sconfitti oppure mutati. «Un gruppo di ragazzi giovanissimi che all'improvviso vedono il futuro com'è e semplicemente sbagliano interpretazione, pensano di liberarsi del lavoro, il corpo diventa uno strumento che li incatena all'iperconsumo»⁹⁹ dice Rastello per descriverli. «È come se i ragazzi del '77 avessero visto il postmoderno, la precarietà, il meccanismo del consumo: l'hanno interpretato male e non l'hanno capito, ma gli altri non l'hanno nemmeno visto e hanno sposato un'ideologia autolegittimante».¹⁰⁰ Gli *altri* sono, secondo Rastello, quelli che hanno costruito una narrazione del periodo che oppone al '68 buono il '77 cattivo, in una dicotomia presente nel romanzo di Culicchia e che invece Arpaia tende ad eludere nella sua narrazione inclusiva. Al contrario Rastello non concede sconti agli errori compiuti dalla sua generazione e costruisce l'opposto di una narrazione agiografica, fattore che gli è stato riconosciuto all'unanimità dalla critica. Revelli parla di un «bisogno feroce di sottrarsi all'infingimento, all'autorassicurazione, all'autocommiserazione» e di «pratica autoptica»,¹⁰¹ Goffredo Fofi, su *L'Avvenire*, nota: «Non un libro da reduce e da narciso rivendicativo e in carriera, ma una sincera e durissima rievocazione di un'epoca e delle sue speranze e storture» e sottolinea che il romanzo «è coraggioso e provocatorio per la sua sincerità e per l'ostilità ai modi menzogneri con i quali la parte “emersa” della generazione ha continuato a farsi bella e ad occupare il presente»,¹⁰² Marco Belpoliti su *L'Espresso* chiosa «finalmente un romanzo familiare senza la retorica della “meglio gioventù”». ¹⁰³ I protagonisti non hanno nulla di esemplare. Ad esempio la ricerca di nuove forme di relazione che rompano con lo schema consueto dei rapporti di coppia - «hanno deciso di fidanzarsi con me, tutt'e due. Me l'annunciano come se fosse l'invito ad una festa, e vanno via

⁹⁸ Ivi, p.163.

⁹⁹ Rastello si riferisce probabilmente all'eroina.

¹⁰⁰ Luca Rastello, incontro di presentazione di *Piove all'insù*, Bologna, 2007

¹⁰¹ Revelli M., *Una generazione nella città ex fabbrica* in *Carta Etc*, n.5 maggio 2006

¹⁰² Fofi G., *Gli anni settanta raccontati da Rastello e visti dalla «base»*, in *L'Avvenire*, 24 maggio 2006, in Cortellessa, A (a cura di) *Narratori degli anni Zero*, N. 31-32-33 della rivista *L'illuminista* - anno XI - 2011, Roma, Ponte Sisto, p.506

¹⁰³ Belpoliti M., *Passione Torino*, in *L'Espresso*, 29 maggio 2006, in Ivi, p. 508

rassicurate dalla mia adesione e disponibilità sperimentale al laboratorio dell'Uomo Nuovo»¹⁰⁴ - si stempera subito nel rassicurante triangolo italiano moglie-amante con le due ragazze che interpretano, ora un ruolo ora l'altro: «avevo baciato Marina di nascosto e Giuliana in pubblico, era già una storia clandestina e l'uomo nuovo poteva rilassarsi, non gli sarebbe toccato nascere per molti secoli ancora».¹⁰⁵ Anche del femminismo vengono messi in rilievo gli stereotipi: primo fra tutti la proliferazione di nonne mitiche

La nonna è un obbligo delle giovani donne dei miei anni: sempre meravigliosa, la nonna è la sola persona ancora più splendida di loro, e ancora più oppressa, una nonna partigiana, una nonna scolpita, una nonna tradita. Se vuoi scopare con Giuliana (o con Mária, Giovanna, Valeria, Paoletta), devi ascoltare le storie della sua splendida nonna.¹⁰⁶

Particolarmente amare sono poi una serie di visioni sul futuro che, illuminando i destini di alcuni di dei personaggi, gettano uno squarcio sulle scelte che hanno compiuto e sui comportamenti che hanno adottato alcuni dei ragazzi con cui Pietro aveva condiviso momenti di militanza a cavallo del Settantasette. Alcuni di essi tradiranno tutti gli slogan che avevano scandito nelle piazze, o meglio li realizzeranno ma nella direzione più vergognosa e indifendibile. Pervers, personaggio secondario che «elude e allude, lui non parla mai diretto, forse perché gli piace apparire minaccioso e inquietante», diventerà un imprenditore «veloce quanto richiede il business, aprendo locali di culto per generazioni successive alla sua ingaggiando buttafuori per riempire di botte i marocchini che spacciano davanti al locale. (...) i buttafuori invece diventeranno un potere nelle notti di quella stessa città, anni dopo, con una delibera d'assessore che li imporrà i cittadini alla voce "sicurezza" e ne pagherà gli stipendi».¹⁰⁷ Altri sono destinati a soccombere: «[Albertino] vede cose che nessuno vede, poi non saprà di averle viste così chiare, si dimentica di sé stesso e fra poco si perderà, perché ha visto un grande supermercato con la fila dei carrelli e chilometri quadri di parcheggio: se hai consumato abbastanza non pagherai la sosta. Ha visto il fondo-pensione, la rottamazione, l'acqua naturale, i messaggini, l'agenzia interinale e l'incentivo all'esodo, le vacanze fai da te, i siti porno, la seduzione dell'Amaretto».¹⁰⁸ La maggioranza sembra

¹⁰⁴ Rastello L., 2006, p.78

¹⁰⁵ Ivi, p. 80

¹⁰⁶ Ibidem

¹⁰⁷ Ivi, p.98

¹⁰⁸ Ivi, p.156

essere rappresentata da quanti «finiranno per decidere che sopravvivere significa emergere, schiacciare, tagliare, votati infine alla regola della supremazia naturale, partiti da lontano per approdare al fascismo elementare della vita vissuta come un diritto del migliore, del più forte, della più bella. (...). Il mondo nuovo ci somiglia, siamo noi la sostanza del futuro comando, quelli che consumeranno di più perché più infelici, quelli che schiacceranno la testa agli altri, per sopravvivere».¹⁰⁹

Non è immediato ricostruire che cosa esattamente Rastello rimproveri alla sua generazione all'interno del romanzo tornano frequentemente espressioni come *il calcolo, la geometrica potenza, la precisione*. L'io narrante formula più volte l'interrogativo: «chissà dove saremmo arrivati se avessimo puntato alla precisione invece di accontentarci di quelle nostre astrazioni desideranti».¹¹⁰ La risposta a questo interrogativo è presente in *Piove all'insù* ma, proprio come era stato per i protagonisti, questa rimane nascosta e viene evocata attraverso un linguaggio che si tende, si fa oscuro e quasi profetico: «Siamo di fronte alla fine, motore di ogni mercato, virtù delle banche, lacuna delle utopie: il denaro, nei suoi canali immateriali conosce le ragioni del tramonto e sa metterne a frutto le risorse».¹¹¹ In un altro passaggio il riferimento è più facilmente decifrabile e riconduce ad avvenimenti politici del periodo, legati in particolar modo alla riorganizzazione della FIAT. Pietro dichiara: «Noi invece non lo capiamo, il denaro: scorre lontano, in canali invisibili, unisce le mani degli uomini e governa» quindi riassume in breve la storia della FIAT, fino alle misure cui dovette ricorrere Cesare Romiti per risollevare l'azienda dalla crisi del '74-'76 come il mancato pagamento dei dividendi e l'ingresso di Gheddafi nel consiglio d'amministrazione. Il denaro, che torna a scorrere nelle tasche degli azionisti trionfa, mentre loro, i ragazzini, lo ignorano e questo li porta ad una sconfitta storica da cui sarà impossibile risollevarsi: «in virtù dei nostri corpi giovani siamo padroni del tempo, e dunque ignoriamo il denaro. E lui se ne frega. Proprio alla metà del 1977 (...), lui sta festeggiando primavera e rinascita (...)».¹¹² Queste parole richiamano altri denari che festeggiano *primavera e rinascita* e che sono descritti nell'incipit de *Le mosche del capitale* di Paolo Volponi (1989). Mentre la città industriale dorme, il denaro continua silenzioso ad accumularsi e a prosperare

¹⁰⁹ Ivi, p.155

¹¹⁰ Ibidem

¹¹¹ Ivi, p.155

¹¹² Ivi, p.116-117

La grande città industriale riempie la notte di febbraio senza luna, tre ore prima dell'alba. Dormono tutti o quasi, e anche coloro che sono svegli giacciono smemorati e persi: fermi uomini animali edifici; perfino le vie i quartieri i prati in fondo, le ultime periferie ancora fuori dalla città, i campi agricoli intorno ai fossati e alle sponde del fiume; e anche il fiume da quella parte è invisibile, coperto dalla notte se non dal sonno. Buie anche le grandi antenne delle radiocomunicazioni e dei radar della collina. È un rumore del sonno quello di un tram notturno che striscia tra gli edifici del centro. Gli uomini le famiglie i custodi le guardie gli ufficiali gli studenti dormono, ma dormono anche gli operai: e non si sentono nemmeno quelli dei turni di notte, quelli dei turni di guardia di ronda tra le schiere dei reparti o sotto le volte dei magazzini. Quasi tutti dormono sotto l'effetto del Valium, del Tavor e del Roipnol.

Ma dormono anche gli impianti, i forni, le condutture, dormono i nastri trasportatori delle scale mobili che depositano le pozioni chimiche nelle vasche della verniciatura o nei lavelli delle tempere. Dorme la stazione ferroviaria, dormono anche le farmacie notturne, le porte e le anticamere del pronto soccorso, dormono le banche (...) dormono l'oro l'argento i titoli industriali; dormono le cambiali i certificati mobiliari i buoni del tesoro. Dormono i garzoni con le mani sul grembiule o dentro i sacchi di segatura. Dormono le prostitute i ladri gli sfruttatori le bande organizzate, i sardi e i calabresi, dormono i preti i poeti gli editori i giornalisti, dormono gli intellettuali (...) E mentre tutti dormono il valore aumenta, si accumula secondo per secondo all'aperto o dentro gli edifici.¹¹³

Il parallelismo si ha, oltre che nella descrizione dell'incoscienza dei processi di accumulazione che avvengono mentre tutti, proprio tutti sono a riposo, anche nel riferimento alla medesima realtà industriale. Forse questo non basta ad ipotizzare una parentela diretta tra *Piove all'insù* e la grande narrativa di fabbrica volponiana, tuttavia l'aspetto della mancanza di consapevolezza dei percorsi attraverso cui l'economia si sviluppa suona come una corrispondenza. Inoltre entrambi i romanzi raccontano del tramonto e della fine di un modello industriale, il primo ancora legato ad un'idea dell'industriale progressista (il volume è dedicato ad Adriano Olivetti, *maestro dell'industria mondiale*), mentre il secondo guarda al declino del grande capitano d'industria fordista, l'Avvocato Agnelli che, nell'epilogo del romanzo è ritratto mentre fissa il ghiacciaio del Monte Bianco, organismo poderoso e imponente ma costantemente soggetto a forze che lo modificano, al pari di quanto stava accadendo a quella sua grande azienda, che aveva pensato immortale.

Rastello ha tentato spiegare in diverse occasioni quale ritiene sia stato l'inevitabile errore in cui quanti sono parte del soggetto collettivo di cui scrive e in cui si riconosce (che non è un noi politico, quanto piuttosto generazionale) sono incappati. È un ragionamento non lineare, anche perché nel romanzo tale tesi è celata sotto le “colate

¹¹³ Volponi P., *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi, 1989, pp.5-7

telluriche stratificate” ma, come si può dedurre dai passaggi sopra riportati, riguarda la mancata percezione e comprensione dei mutamenti in atto nel mondo del lavoro, soprattutto in una città di tradizione operaia come Torino. Ha tentato di spiegare Rastello:

se avessimo aspirato all'ideale dell'esattezza, avremmo potuto prendere in mano parte del nostro destino che in quel momento stava precipitando, ma eravamo appagati dalle nostre astrazioni desideranti. Questo è stato il limite, però è un limite con il quale non potevamo non impattare. È complicato (...) il problema era che, per essere esatti, in quel momento, bisognava essere in grado di pensare la fine e la fine non è pensabile biologicamente. Quello era un momento in cui l'esattezza era il pensiero della fine, mentre la rivoluzione non lo era. Noi in quel momento eravamo inadatti alla rivoluzione perché la rivoluzione è il luogo dell'infinito, la progettazione all'infinito, l'oltranza. Ma quell'oltranza che noi conoscevamo ed eravamo abituati ad abitare era l'oltranza dei nostri fratelli maggiori, era un' utopia da figli dei fiori, da figli del benessere. In quel momento c'era la crisi, c'era la fine. Qual è il pensiero che sa pensare la fine? Il pensiero economico che la mette a frutto come motore di mercato, che fa della fine un'urgenza a consumare, il pensiero della fine è il pensiero della merce che si consuma della merce da rinnovare. Non eravamo capaci neanche di quello, non lo potevamo pensare in termini economici materiali, non eravamo in grado di avere questa esattezza, forse se avessimo avuto questa esattezza, quella stagione avrebbe raccolto i frutti di una lucidità che invece è andata persa in una visione autodistruttiva.¹¹⁴

Il sociologo Stuart Hall, pioniere dei *Cultural Studies* britannici aveva, in un intervento del 1987, dato una lettura, a partire da Gramsci, delle dinamiche di affermazione della nuova destra inglese culminata, nel 1979, nell'elezione di Margaret Thatcher a primo ministro. In un passaggio della sua una lucidissima analisi di un fenomeno che riuscì a conciliare ideologie apparentemente inconciliabili come quella del progresso economico e quella del ritorno ai “bei tempi antichi” alla luce di un programma di «regressive modernisation of Britain»,¹¹⁵ Stuart Hall cita l'articolo di un giornalista del Times

He first saw the new market forces, the new sovereign consumer, coming over the hill like the marines. And, hearkening to these intimations of the future; and what does he say? The kissing has to stop. The game is over. Social democracy is finished. The welfare state is gone forever. We can't afford it. We've been paying ourselves too much, giving ourselves a lot of phony jobs, having too much of a swinging time¹¹⁶

¹¹⁴ Luca Rastello, incontro di presentazione di *Piove all'insù*, Bologna, 2007

¹¹⁵ Hall, S. *Gramsci and us in Marxism Today*, London, Communist Party of Great Britain, June 1987,

p.17

¹¹⁶ Ivi, p. 19

La prima metà della citazione disegna un quadro che appare familiare: nuove forze del mercato e desideri del consumatore sono indicati come tratti caratteristici del futuro imminente. Si potrebbe allora sostenere che le forze cui i ragazzini di Rastello avrebbero dovuto opporsi non riguardavano soltanto il contesto italiano, ma, più in generale, processi in atto nel mondo occidentale negli stessi anni e che Rastello, nel suo romanzo, intendesse quindi proporre anche una lettura dinamica politico economica di larga scala. Il fatto che questo ambizioso livello di lettura sia affidato ad un'esposizione frammentata, dal tono vagamente profetico rappresenta il più grosso limite dell'operazione dell'autore torinese dal momento la comprensione ne risulta almeno parzialmente compromessa.

Piove all'insù pur rivelando uno sguardo impegnato sulla contemporaneità (se per contemporaneità non intendiamo soltanto il passato prossimo ma l'analisi di fenomeni che hanno portato la contemporaneità ad avere la forma che conosciamo) non è entrato a pieno titolo nel canone delle scritture del "nuovo impegno" degli anni zero ed è ben lontano dall'essere diventato un best seller, tuttavia rimane uno dei più rigorosi esempi di riscrittura degli anni settanta, animato da uno sguardo privo di qualsiasi indulgenza. Una pedagogia negativa che funziona al suo meglio proprio perché non si propone di insegnare nulla. Un approccio analogo si può rintracciare in un romanzo che Rastello ha pubblicato qualche anno dopo, il cui nucleo narrativo risale ad una fase compositiva vicina a *Piove all'insù*. *I buoni*, uscito nel 2014 per Chiarelettere, illustra, a partire da una storia che si snoda tra Romania e Italia, il funzionamento di una grande organizzazione di beneficenza italiana e, per quanto non possa essere assolutamente considerato un seguito di *Piove all'insù*, presenta con esso alcuni punti di contatto. Rastello, che ha lavorato per diverse ONG - *La guerra in casa* racconta di una serie di episodi avvenuti durante la guerra nei Balcani di cui è stato testimone lavorando nell'area - come aveva teso a demolire ogni narrazione epicizzante sugli anni settanta, scardina le retoriche della comunicazione del terzo settore e indirizza una profonda critica all'ideologia della bontà, della solidarietà e del bisogno su cui si fondano queste organizzazioni. L'autore si spinge fino alla messa in discussione dei presupposti dell'assistenza e del volontariato che richiedono che le vittime e i destinatari della solidarietà non si emancipino mai dalle condizioni di bisogno in cui si trovano, l'esatto opposto degli intenti da cui queste organizzazioni dichiarano di muovere. Il romanzo è stato accolto da vivaci polemiche, dal momento che molti hanno colto un riferimento rivolto a *Libera*, l'organizzazione fondata da Don Ciotti per combattere le mafie,

identificazione che l'autore ha ovviamente inteso smentire. In realtà Rastello utilizza la stessa metodologia di *Piove all'insù*: va alla ricerca delle contraddizioni insite nel linguaggio e nei comportamenti e le mette alla prova verificandone la tenuta. Se nel caso di *Piove all'insù*, le condizioni erano probabilmente mature e, in un certo senso, richiedevano una lettura che rimettesse in discussione ciò che nella memoria collettiva era venuto stratificandosi sul periodo, *i buoni* ritratti sono meno passibili di critica, soprattutto se consideriamo che i potenziali lettori del libro si trovano proprio tra quei dei lettori più sensibili e disponibili nei confronti delle tematiche di cui si occupano le organizzazioni sottoposte a critica nel romanzo.

4.8 *I giorni della Rotonda*, Silvia Ballestra. «Un romanzo storico anche se di una storia recente»

Silvia Ballestra, al contrario di Rastello, ammette apertamente che la sua intenzione era scrivere un romanzo storico: «*I giorni della Rotonda* nasce con l'ambizione di essere un romanzo storico anche se di una storia recente».¹¹⁷ L'autrice, nata nel 1969, ha esordito nel 1991 e, coerentemente con la tendenza che spinge alcuni autori a concentrarsi sul periodo della propria formazione, abitudine descritta, come abbiamo visto, da Mannheim in termini di permanenza delle impressioni giovanili nel dare forma alla propria esperienza del mondo, ha scelto di ambientare il suo romanzo alcuni anni dopo rispetto ai testi di cui abbiamo parlato finora. Le tre sezioni che lo compongono sono datate rispettivamente 1981, 1983 e 1985. Il primo dei tre *movimenti* prevede un flashback che guarda all'inverno del 1970 e questo consente all'autrice di raccontare episodi che si estendono lungo tutto il periodo che va dal 1970 al 1985. Le tre parti hanno come centro propulsore la piazza di una cittadina del litorale adriatico, la piazza della Rotonda di San Benedetto del Tronto su cui si affacciano diverse generazioni di ragazzi. Mantenendo fisso il punto di osservazione, l'autrice può restituire speranze, prospettive e linguaggi delle diverse generazioni e raccontare del cambiamento che si è prodotto in una quindicina d'anni. Le vicende in cui sono coinvolti i giovani risentono inevitabilmente del contesto storico e, per quanto abbiano delle specificità locali, il romanzo rivela una legittima ambizione a ripercorrere una storia che può facilmente trovare delle corrispondenze su scala nazionale.

¹¹⁷ Silvia Ballestra, incontro di presentazione de *I giorni della Rotonda*, Bologna, Libreria Modo Infoshop, 10 febbraio 2010, interviene Emidio Clementi

La struttura del libro è divisa non solo in tre momenti diversi ma anche la lingua è diversa, quindi anche il tono delle storie. Insomma, risponde alla volontà progettuale di mostrare lo snodo tra gli anni settanta e gli anni ottanta. Sono dei settanta raccontati da chi non c'era. Io sono del '69, quindi c'ero, però ero piccola. Mi ricordo gli assalti alla sede del Movimento Sociale che stava sotto casa mia. (...) Mi ricordo del giorno che hanno rapito Roberto Peci, anche quella è stata una cosa devastante per un paese in cui non succede mai niente, all'improvviso ci si ritrovava nei telegiornali per una cosa così grave e terribile. Quindi mi interessava capire come questi eventi agissero su una comunità piccola che vive in maniera appartata, defilata (...). Mi interessava anche capire come le generazioni arrivate dopo (come la nostra) avessero vissuto in modo collaterale (...) determinate fratture che si sono create nella storia del paese. Quindi volevo vedere non solo il momento alto, etico degli anni settanta, ma quello che è successo dopo. Parliamo di una manciata di anni perché '81, '83 e '85 sono uno spazio e un tempo limitati - lo spazio è la rotonda, il tempo è una manciata di anni.¹¹⁸

Su questa scelta di potrebbe aver influito anche il lavoro per il documentario di Alina Marazzi, cui la scrittrice ha collaborato nello stesso periodo. *Vogliamo anche rose* si sviluppa infatti seguendo tre diari di giovani donne - datati rispettivamente 1967, 1975 e 1979 - da cui Ballestra ha ripreso l'idea dei tre movimenti, ma non il ricorso alla forma diaristica. La scrittrice marchigiana è una delle poche autrici ad affrontare il racconto degli anni settanta. Se nella memorialistica che arriva dai membri del partito armato una certa quota di diari e memorie è scritta da terroriste donne, nell'ambito delle scritture romanzesche il numero di autrici si è mantenuto finora piuttosto basso. Questo piccolo gruppo di romanzi è caratterizzato spesso dalla presenza di un personaggio femminile, perlopiù una madre, che ha abbandonato figli e o famiglia per entrare in clandestinità.¹¹⁹ Ne *I giorni della Rotonda* non accade nulla del genere, il terrorismo entra nel romanzo attraverso la storia del fratello di Patrizio Peci, ma non v'è alcun esempio di donna tormentata che, in un confuso rifiuto dei valori borghesi, decide di entrare in clandestinità. Al contrario, i profili dei personaggi femminili de *I giorni della Rotonda* sono estremamente sfaccettati, caratterizzati da una spiccata capacità decisionale e di determinare il proprio destino. In un'intervista risalente a quattro anni prima dell'uscita del romanzo, l'autrice, rispondendo ad una domanda che indagava un possibile legame tra il pacifismo degli "Antò" - protagonisti della prima fase della sua

¹¹⁸ Silvia Ballestra, incontro di presentazione de *I giorni della Rotonda*, 2010.

¹¹⁹ Si vedano ad esempio Colotti G., *Il segreto*, Milano, Mondadori, 2003; Ravera L., *La guerra dei figli*, Milano Garzanti, 2009; Tavassi La Greca A., *La guerra di Nora*, Venezia, Marsilio, 2003.

produzione narrativa - e Sessantotto, aveva tracciato alcune considerazioni che aiutano illuminare le ragioni de *I giorni della Rotonda*.

Per me c'è questa grossa censura sui nostri anni di piombo. Nel senso che io, da sorella minore, da piccola, io ho assistito ad alcune cose. Io racconto sempre, perché se ne è riparlatato da poco, di un fatto orribile quale l'uccisione del fratello di Peci. È stata una ferita terribile per la città perché è stata proprio una faida, non c'entrava neppure più con la lotta politica. Una pena di morte sommaria, decretata da gente che non aveva nessuna autorità. C'è questa censura totale su quegli anni che alla fine hanno assunto un alone di mistero.¹²⁰

Dal punto di vista generazionale Ballestra appartiene alla generazione protagonista del terzo movimento (1985) e la maggiore vicinanza è segnalata nel libro dal passaggio dalla terza persona singolare dei primi due movimenti ad una seconda persona, un insolito tu/voi narrante. Nell'epilogo vengono approfondite le motivazioni che hanno spinto la scrittrice ad affrontare la ricostruzione del periodo. Guardandosi intorno la narratrice commenta

La piazza politica sembra non comunicare con la piazza scoppiata. Sembra una zona presidiata da quattro gatti bastonati; quella che un tempo è stata tanto nutrita e determinata, battagliera e vivace, ora sembra svuotata. Appartati ridotti al silenzio, confinati in un angolo: così vi appaiono quelli che un tempo, fra loro, si sono sentiti compagni e ora, ormai allo sfascio guardano da lontano un altro sfacelo - il vostro.¹²¹

Il romanzo diviene così un'indagine sulle ragioni che hanno portato la Rotonda, da luogo vissuto e agito a divenire un posto abbandonato in cui trovano rifugio soltanto stanchi reduci.

4.8.1 Primo movimento: dal Rodi ai Peci

Una considerazione simile era già stata formulata dal protagonista del primo movimento, Aldo Sciamanna. Il racconto si apre con la partenza del ragazzo per la visita di leva. Nonostante la legge sul servizio civile sia già in vigore dal 1972, Aldo non può ricorrervi, a causa di una fedina penale non del tutto immacolata. Esclusa questa possibilità, le vie per scampare al servizio militare non sono molte: «Non

¹²⁰ Silvia Ballestra, intervista in Caredda A., *Silvia Ballestra: l'autobiografia, il gioco, il romanzesco* in AA.VV *Narrativa italiana recente/Recent italian fiction*, Torino, Trauben edizioni in association with Department of Italian, Trinity College Dublin, 2005, p.88

¹²¹ Ballestra S., *I giorni della Rotonda*, Milano, Rizzoli, 2009, pp.294-295

arrivando a vette tali di dadaismo da spacciarsi per omosessuale»,¹²² Aldo si presenta alla visita dopo aver assunto un acido. I medici incaricati di verificare il suo stato di salute stabiliscono che trascorra la notte all'Ospedale Psichiatrico militare di Torino. Prima di giungere a destinazione il ragazzo scopre che, secondo la stampa, è stato arrestato proprio quel giorno nell'ambito dell'inchiesta per il sequestro di Roberto Peci. Contattata la famiglia e l'avvocato, che gli raccomandano di non allarmarsi, gli si spalanca davanti una notte solitaria da trascorrere in cella. Per sopravvivere alla nottata e farsi forza Aldo richiama alla mente - tale innesco è forse un po' forzato - gli amici della Rotonda, gli episodi salienti che hanno coinvolto sia i ragazzi della sua generazione, che quelli di poco più grandi: dalla rivolta del Rodi, alle scaramucce contro i fascisti, ai cineforum, alle partite della *Stella Rossa Rugby*, ai giorni del sequestro Peci, per giungere ad un desolante bilancio della situazione contemporanea caratterizzata dallo sbando politico e dalla tossicodipendenza. Aldo «si mise a pensare, quella notte, a cosa era diventata la vita laggiù alla Rotonda. Da quanto tempo non ci andava con la regolarità di un tempo? Da quanto erano spariti tutti i discorsi politici con Domenico e con i ragazzi più giovani? (...) Era semmai la qualità del tempo trascorso lì ad essere cambiata». ¹²³ Come in Rastello vi è dunque la constatazione di un mutamento avvenuto, che non arriva però fino all'analisi del presente, ma si arresta agli anni ottanta, che pure presentano delle caratteristiche che si dispiegheranno lungo gli anni successivi, secondo la vulgata che fa di quel periodo l'inizio della contemporaneità, come hanno sostenuto, ad esempio, De Luna in *Autobiografia di una Repubblica* e, in forma narrativa, Nicola Lagioia in *Riportando tutto a casa*.

Aldo risale all'origine della storia, al Natale del 1970 quando, per la prima volta, l'intera città di San Benedetto del Tronto si era mobilitata intorno ad un'istanza collettiva: una protesta che chiedeva che le autorità si adoperassero per i corpi di alcuni marinai rimasti intrappolati nel relitto di una nave. Il peschereccio Rodi, uscito dai cantieri navali pochi anni prima, si era rovesciato a poche miglia dal porto e la mattina della vigilia di Natale i cittadini si erano risvegliati di fronte al macabro spettacolo dello scafo che andava alla deriva, nel disinteresse delle istituzioni. La protesta era stata organizzata e coordinata dalla prima generazione dei ragazzi della Rotonda, studenti dell'area di Lotta Continua, politicamente preparati e culturalmente attivi che si erano incaricati di coordinare le manifestazioni per tre straordinari giorni, riuscendo ad

¹²² Ivi, p.15

¹²³ Ivi, p.39

ottenere l'intervento delle autorità e, soprattutto, a fare sì che, per la prima volta, i pescatori denunciassero pubblicamente le loro terribili condizioni di lavoro e si organizzassero per chiedere un miglioramento

Era Lotta Continua che sapeva come fare. Quell'assemblea permanente con i pescatori che finalmente prendevano la parola in pubblico, senza pudori o soggezioni per il vocabolario impreciso, per la frase contorta o per il tempo verbale completamente sbagliato (...) era un prodigio. Erano senza contratto, volevano riportare a casa i morti, a quel punto volevano anche parlare del futuro. Questo era molto importante.¹²⁴

Il relitto della nave era stato recuperato nel giro di alcuni giorni e la sollevazione popolare era rientrata, tuttavia alcuni dei militanti che avevano guidato la lotta, appartenenti ad aree prive di protezioni politiche, avevano subito pesanti ricadute a livello giudiziario.

Per la "rivolta del Rodi" fu deciso che andavano denunciate sedici persone. La polizia, che aveva un elenco sterminato di noi, spuntò la lista assieme ad alcuni politici del luogo. Persone vicine alla Dc e al Pci furono lasciati fuori. Poi fu la volta dei marinai: vennero tutti cancellati (...) Alla fine rimasero quei sedici. Sedici militanti di Lotta Continua. Il processo per quelle pesanti accuse non si faceva mai ma, nell'attesa, i ragazzi imputati subivano la limitazione di alcuni importanti diritti. E poi erano tenuti sotto pressione dalle voci ricorrenti di un arresto imminente.¹²⁵

Anche il percorso verso il miglioramento delle condizioni di lavoro dei marinai si era rivelato lungo e accidentato, dal momento che erano stati necessari circa dieci anni prima che la principale richiesta, un contratto nazionale di categoria, venisse accolta. Nel frattempo l'ecosistema della Rotonda era profondamente mutato. A cavallo del '77, dice Domenico, uno dei veterani, «alcuni dei piccoli - affascinati dal mito di Patrizio Peci che era entrato in clandestinità l'anno prima - avevano cominciato a fare cazzate grosse».¹²⁶ Patrizio Peci, originario della cittadina, prima di entrare nella colonna milanese delle Brigate rosse, aveva fondato i Proletari Armati in Lotta, formazione che, in area locale, aveva compiuto alcune azioni inutilmente violente e pericolose e un altro gruppetto aveva realizzato una rapina ai danni di un grande negozio della zona durante la quale una commessa aveva rischiato la vita. «Scimmiettare la lotta armata poteva

¹²⁴ Ivi, pp.69-70

¹²⁵ Ivi, p.73

¹²⁶ Ivi, p.130

diventare infinitamente pericoloso: ti tremava la mano»:¹²⁷ i giovanissimi esecutori erano stati rapidamente individuati, arrestati e condannati a pene durissime, fino a 15 anni di reclusione per gli esecutori materiali. Nel 1980 anche Patrizio Peci era stato arrestato e aveva iniziato a collaborare, nel 1981 suo fratello Roberto era stato sequestrato e ucciso in una brutale vendetta. Ai funerali avevano partecipato cinquemila persone, poi, però, la vicenda era stata rimossa dalla memoria collettiva e l'impegno abbandonato. L'ultimo atto politico prodotto in Rotonda era stato un manifesto di controinformazione che difendeva Aldo dall'accusa di essere coinvolto nel sequestro. Il primo movimento si chiude con una considerazione lapidaria: «Poi su tutto questo scese il silenzio».¹²⁸ Il '77 appare, nel primo movimento, come momento di una profonda frattura caratterizzata da un lato dal ricorso alla violenza e dall'altro dalle prime avvisaglie della diffusione dell'eroina. Nella ricostruzione che *I giorni della Rotonda* offre non è dato molto rilievo al versante dei movimenti, dell'ala creativa, delle radio libere e ad altre manifestazioni ludiche e vitali che probabilmente erano appannaggio delle realtà più grandi, ma sono gli aspiranti rivoluzionari armati ad occupare lo spazio pubblico disponibile

Questi che simpatizzavano per la lotta armata erano cupi, duri. Ogni traccia di allegria era sparita dai loro sguardi (...) si vedeva che condannavano quelli che fumavano o s'interessavano alla musica, alle ragazze. Se volevi essere guerrigliero, dovevi abbandonare ogni frivolezza e dedicarti esclusivamente alla causa, non potevi avere cedimenti leggeri, ludici. E questo a loro più liberi e libertari non garbava: s'erano create allora queste divisioni in Rotonda, proprio lì dove divisioni non ce n'erano mai state.¹²⁹

La dimensione locale rende però anche più chiara la comprensione del fenomeno per quanti vi assistono, e infatti non sono molti a lasciarsi tentare dalla lotta armata: «di quei centocinquanta simpatizzanti, alla fine, avevano tirato su solo una decina di soggetti».¹³⁰ La vera forza disgregante è l'eroina, protagonista assoluta del secondo movimento.

¹²⁷ Ivi, p.132

¹²⁸ Ivi, p.147

¹²⁹ Ivi, p.131

¹³⁰ Ibidem

4.8.2 Secondo movimento: «questi vostri capri»

Il racconto della diffusione della tossicodipendenza è centrale nel corso del secondo movimento e risponde, come si legge nella conclusione, al bisogno di colmare un vuoto sul tema. L'autrice ha detto: «mi sembrava, mentre scrivevo il libro, che il tabù [non riguardasse gli anni settanta] ma quello che è successo subito dopo e cioè il dilagare dell'eroina agli inizi degli anni ottanta che considero strettamente connesso a quello successo immediatamente prima».¹³¹ Un vuoto di narrazioni che non riguarda soltanto *i tossici della Samba*, la cui memoria la Ballestra si incarica di ripristinare, ma un orizzonte più ampio. Non sono molto numerosi infatti gli autori italiani che hanno affrontato il tema della dipendenza da eroina. Sicuramente Pier Vittorio Tondelli in *Altri libertini* e Andrea Pazienza ne *Gli ultimi giorni di Pompeo* sono stati i primi a dare spazio all'argomento. In ambito cinematografico si registrano il pionieristico film *Amore tossico* di Claudio Calegari (1983) che aveva nel cast alcuni attori tossicodipendenti e, qualche anno dopo, *Radiofreccia* (1997). In anni più recenti (2001) i Wu Ming hanno dedicato alcuni passaggi di *54* alla descrizione delle rotte dell'eroina nel mondo in via di globalizzazione degli anni cinquanta. Anche *Romanzo criminale* racconta la tossicodipendenza, ma dal punto di vista di chi gestiva il traffico di eroina e cocaina. Le sostanze stupefacenti come motore del mercato globale sono oggetto di un'inchiesta di Luca Rastello, *Io sono il mercato* (2009) e la cocaina è l'oggetto centrale del più recente libro di Saviano, *Zero zero zero* (2013). Di eroina, nello specifico, hanno scritto Nicola Lagioia e Antonella Lattanzi, il primo in *Riportando tutto a casa* (2009) racconta della diffusione della tossicodipendenza a Bari alla metà degli anni ottanta, Antonella Lattanzi in *Devozione* (2010) affronta lo stesso tema ma ambienta la storia in anni più recenti tra Bari e Roma. Mauro Favale e Tommaso De Lorenzis nella ricostruzione della biografia di Carlo Rivolta (*L'aspra stagione*, 2011) si trovano a dare conto del fenomeno sia perché Rivolta è stato tra i primi, con i suoi articoli, a compiere un lavoro di documentazione sulla tossicodipendenza sia perché l'eroina si intreccia con la sua storia personale. Anche Nadia Terranova, ne *Gli anni al contrario* (2015) costruisce per il suo personaggio un arco narrativo che lo porta da aspirazioni confusamente rivoluzionarie dell'inizio degli anni settanta, al consumo di stupefacenti nel corso degli anni ottanta, all'approdo ad una comunità di recupero nel decennio

¹³¹ Silvia Ballestra, intervista realizzata via email, 1 ottobre 2014

successivo. Secondo Ballestra le storie legate all'eroina sono molto dolorose per chi le ha vissute da testimone e, paradossalmente, poco interessanti perché molto simili le une alle altre

Non è un tema affascinante. (...) sono storie abbastanza devastanti. E soprattutto credo che ci siano dei grandi sensi di colpa. Io questo lo rilevo, anche tra le persone della nostra età che hanno letto il libro, che pur non essendo di San Benedetto dicono «Sì, è vero. Tutti abbiamo avuto amici tossici e tutti ci siamo comportati così». Dapprima sei un po' amico e frequenti gli stessi giri. Poi, quando la storia si fa più pesante, tendi a mollarli alle loro storie e il centro della loro vita diventa solo quello, perché è una dipendenza e quindi diventano un po' affaracci loro. Mi ricordo queste coppie in cui le ragazze tentavano di fare le crocerossine: a volte ci riuscivano, invece a volte cominciavano pure loro a farsi le pere. Quindi insomma sono storie dolorose.¹³²

Il secondo movimento appare così caratterizzato da un'eclissi totale dell'orizzonte politico cui si sostituisce l'eroina, «motore di ogni mercato».¹³³ Leggendo dei vari personaggi che restano coinvolti nella tossicodipendenza si smarrisce il senso delle loro esistenze individuali ed emerge la portata del fenomeno. Da queste storie filtra un senso di spreco e di una totale assenza di speranze: se quando gli scrittori si confrontano con la lotta armata riescono, almeno a grandi linee, a descriverne le motivazioni un processo analogo non si può attuare nei confronti dell'eroina. Probabilmente esistono delle responsabilità, visto che, come notano di sfuggita Mari e Marco, i protagonisti del secondo movimento, nei primi anni ottanta, è molto più facile trovare in circolazione l'eroina che non altri tipi di sostanze meno nocive, ma queste non vengono indagate o approfondite. Il romanzo si incarica di ricostruire le fasi della diffusione del consumo: le prime avvisaglie si registrano già nel '77 «tutt'attorno sembrava che stessero crollando in tanti. (...) avevano cominciato a farsi le pere e pensavano solo a quello e presto sarebbero diventati decine»,¹³⁴ ma è all'inizio degli anni ottanta che il fenomeno assume proporzioni enormi. Dilaga oltre le classi sociali, oltrepassa gli schieramenti politici e si espande su tutto il territorio

L'eroina era una livella. Colpiva i più sprovveduti, i non garantiti, ma anche i figli dei ricchissimi imprenditori (...) Anche i fascistelli erano crollati, i fighetti che disponevano di soldi facili¹³⁵
(...)

¹³² Silvia Ballestra, incontro di presentazione de *I giorni della Rotonda*, 2010

¹³³ Rastello L., 2006, p. 155

¹³⁴ Ballestra S., 2009, p. 132

¹³⁵ Ivi, p.188

Ormai sembrava un'onda bianca, una specie di alluvione che subdolamente cresceva di giorno in giorno a partire dalla costa per andare a colpire i paesi dell'interno, le campagne. E nei piccoli centri il fenomeno era tanto più evidente. Pareva un'epidemia, pareva.¹³⁶

L'episodio in cui Mari, protagonista del secondo movimento, assiste un amico del fidanzato mentre prepara una siringa, permette di osservare la situazione da vicino. Il procedimento è raccontato nei particolari per sottolineare la complessità dell'operazione:

Una siringa, un cucchiaino, l'accendino, la fialetta dell'acqua nella sua scatola di cartone, le sigarette e la stagnola con dentro la polvere tanto agognata. Aveva preso a trafficare con grande applicazione. I suoi gesti sembravano tutti calcolati al millimetro ed effettivamente alcuni passaggi richiedevano una certa abilità.¹³⁷

Sono le stesse immagini delle tavole di apertura di *Pompeo* o della scena del film *I ragazzi dello zoo di Berlino*, cui Mari e la sua amica Lucia assistono, registrando perplesse l'ovazione che percorre il pubblico quando il ragazzo sullo schermo si conficca una siringa nel collo. La descrizione dettagliata serve ad evidenziare l'insensatezza del processo in cui sono sprofondatai un gran numero di ventenni, che si trovano a dover scandire le giornate sulla base di un inedito e, del tutto indotto, bisogno: «Era un processo complicato e macchinoso, così come era macchinoso tutto ciò che lo precedeva. Uno sforzo che, a detta di tutti quei ragazzi che ci rimanevano impantanati, era comunque necessario e ben ripagato».¹³⁸ L'unica possibilità di salvarsi sembra risiedere nel rimanere distaccati, nell'assumere il ruolo dell'osservatore neutrale che non si fa coinvolgere che, d'altro, canto non si spende per aiutare, abdicando, per difesa, alla possibilità della compassione. Mari, che assiste immobile ad un malore che colpisce un amico tossicodipendente, riflette sulla sua reazione «Aveva riflettuto sul suo desiderio, a quel punto abbastanza scoperto, di restare a studiarlo mentre si trovava in difficoltà. E scrutarlo senza battere ciglio aveva significato dar sfogo a una qualche forma di brutalità, di violenza, si diceva. Di spietatezza. (...) Osservare impassibile la caduta. Ecco cos'aveva fatto. Se ne vergognò a lungo».¹³⁹ Insieme alle storie della prima generazione della Rotonda, politicamente impegnata e colta, l'autrice si è incaricata di

¹³⁶ Ivi, p.192

¹³⁷ Ivi, p.214

¹³⁸ Ivi, p.216

¹³⁹ Ivi, p.218

ripristinare anche la memoria di «questi vostri capri»¹⁴⁰ che si recano al macello «volontariamente, con una sorta di letizia, di leggiadria»,¹⁴¹ di cui si sono perse le tracce non tanto per una volontà di rimozione politica, ma per pura indifferenza e disattenzione.

Nessuno li ha mai contati, non sono stati fatti studi o scritte tesi sull'argomento, nessuno ha mai avuto risposte sul perché a San Benedetto - e nei paesi attorno - in quegli anni si produsse quel macello, ma basta fare un giro al cimitero e li trovi tutti lì (...). Dalle date sulle lapidi ti accorgi che solo pochi sono arrivati ai trent'anni, la maggior parte ne aveva meno di venticinque, ventisei. Altri ancora continuano a spegnersi. Succede soprattutto d'estate a Ferragosto. Vanno a morire sul greto del Tronto, da soli, con le spade infilate sulle braccia magre e consunte. Vanno a morire in un angolo come i gatti. Anche per questo, spesso, li si pensa come una sorta di suicidi per stanchezza.¹⁴²

4.8.3 Terzo movimento: «ci sono dei fantasmi»

Il terzo movimento, narrativamente meno coeso rispetto agli altri due perché non segue un intreccio preciso quanto il vagabondare dei due protagonisti, è anche il più ricco di riflessioni sul rapporto con la storia: se il protagonista del primo, Aldo, aveva avuto dalla sua l'esperienza diretta e una fonte, Domenico, disposto a raccontare quanto era accaduto, i due protagonisti dell'ultima sezione del romanzo si trovano, da soli, a fare i conti con la percezione di un rimosso. Fabio - personaggio modellato sul musicista Emidio Clementi, a sua volta autore di un romanzo ambientato negli anni settanta¹⁴³ - e la sua amica si aggirano per la città con l'impressione che qualcosa di importante sia successo nel passato, ma non riescono a risalire a testimonianze che possano trasformarsi in racconto e rendere comprensibili le scritte che, ormai sbiadite, ancora resistono sui alcuni muri: «vi muovete in questa cittadina costiera un po' al buio, inconsapevoli. Vi mancano dei pezzi della storia. Sapete che ci sono dei fantasmi, lo sapete da certe scritte sui muri e anche da certi ricordi vostri».¹⁴⁴ Il riferimento è alla vicenda dei fratelli Peci, che ripropone in chiave locale gli eventi-choc che avevano investito il piano nazionale, e che, nonostante la sua drammaticità, era stata nel corso di un breve giro d'anni rimossa. Il parallelo rimanda al sequestro di Aldo Moro, con

¹⁴⁰ Ivi, p.305

¹⁴¹ Ibidem

¹⁴² Ivi, p.277

¹⁴³ Clementi E., *Matilde e i suoi tre padri*, Milano, Rizzoli, 2009

¹⁴⁴ Ballestra S., 2009, p.310

un'ulteriore - se possibile - aggravante data dalla decisione dei sequestratori di riprendere il processo e l'esecuzione di Roberto Peci. Roberto venne sequestrato nel giugno 1981 dal Fronte delle Carceri, una formazione dell'area brigatista, in seguito alla decisione di suo fratello Patrizio di collaborare con la giustizia, grazie ad una legge che garantiva cospicui sconti di pena ai pentiti. Lo scopo del sequestro e della brutale esecuzione era quello di dissuadere i terroristi dal diventare collaboratori di giustizia, strategia che si rivelò fallimentare, dal momento che, negli anni, a seguire numerosi ex membri delle formazioni armate si dissociarono dalle organizzazioni. Di tutto questo è rimasto, pochi anni dopo, solo qualche sporadico segnale che i due protagonisti interrogano

È strano crescere in questo piccolo paese dove si mormora vi sia stata, pochi anni fa, una colonia delle Brigate rosse. È già strano crescere in Italia in quegli anni coi telegiornali zeppi di morti e di colpi di scena, ma trovarsi riprodotti in piccolo, fra la Rotonda, il liceo e i grandi magazzini Gabrielli, alcuni eventi che di norma succedevano a Milano, Roma, Torino, fa una certa impressione.¹⁴⁵

Vista l'importanza che il turismo riveste per l'economia città e il suo progressivo sostituirsi alla marineria come principale fonte di sostentamento, scorie di un tempo complesso - come la rivolta del Rodi o il sequestro di Peci - non possono essere messe a parte della memoria collettiva: «quelle ferite non hanno alcun modo di essere vendibili. Anzi, tutti sembrano avere una gran voglia di dimenticarsi certe cosucce negli armadi. Perciò di quelle ferite adesso non si vuole sapere più».¹⁴⁶ Per rendere concrete le voci nebulose, i ragazzi sono costretti ad andare alla ricerca di luoghi fisici dove si possano trovare tracce dei fatti taciuti. Nel negozio del padre di un giovane arrestato per banda armata, noto come la drogheria *Del brigatista*, i due individuano l'unico segno che testimonia in maniera tangibile il passato e che mette in collegamento con esso: «Quando ci capitavi cercavi di cogliere osservando di sottocchi (...) un qualche segno tra il droghiere e la moglie, un minimo cenno tra loro che indicasse qualcosa del destino del figlio. Ti sembrava che quello fosse l'unico posto pubblico e noto, ove si potesse venire a sapere qualcosa di quelle storie segrete che vi intrigavano, soprattutto, in quanto taciute».¹⁴⁷ Il proprietario della drogheria concentra in sé lo struggimento, il dolore e l'incomprensione di tanti familiari che sono stati catapultati in una dimensione

¹⁴⁵ Ivi, p.321

¹⁴⁶ Ivi, p.303

¹⁴⁷ Ivi, p.322

a loro del tutto sconosciuta: «i maritozzi di panna e cioccolato erano freschi e morbidi e quell' uomo dietro al bancone che viveva rassegnato la sua tragedia di padre smarrito sembrava metterci una cura particolare nell' aprirli a metà e farcirli generosamente di Nutella».¹⁴⁸ Tuttavia non c'è un vero e proprio dialogo, a livello pubblico o privato, che permetta di comprendere ciò che è accaduto e di collocarlo all'interno di un contesto storico. I protagonisti del terzo movimento non guardano alla politica come ad un orizzonte praticabile e i loro interessi si rivolgono alla letteratura e alla musica, coltivata da autodidatti. Se l'educazione della “prima generazione” della Rotonda era passata attraverso l'attività politica, una decina d'anni dopo questa strada non è più percorribile, Fabio e l'amica si affidano alla letteratura, per lo più straniera - Fante, Céline, Vargas Loosa, Miller, Bukowsky - e alla musica indipendente: Simple Minds, Talk Talk, Frankie Goes to Hollywood. Per sopravvivere ad un contesto che offre pochi stimoli per l'avvenire e non restituisce nessuna traccia della propria storia, l'unica soluzione sembra quella di andarsene. Un'altra città, l'università, scrivere delle poesie e fantasticare sulla loro pubblicazione, diventano gli obiettivi cui i ragazzi tendono per emanciparsi. Non hanno sogni di grandezza o di rivoluzioni, ma non rinunciano per questo a tentare di costruirsi un futuro. Fabio, nonostante lo stupore dell'amica, vorrebbe infatti diventare un insegnante

È molto fiducioso, pieno di euforia alla prospettiva di poter scegliere fra due diverse strade: insegnare lingue o insegnare italiano. Tu non lo sai ma lui non esclude affatto di metter su famiglia, in futuro, e di occuparsi, lavorando, di quelle sue persone care e vicine.

«Non essere triste» ti dice «Tempo un paio d'anni vieni via pure tu»,

«Certo», dici.

È così.¹⁴⁹

La fuga corrisponde a salvezza e riscatto. Secondo l'autrice

I personaggi più “salvati”, nelle mie intenzioni, dovevano essere i due amici dell' ultima parte. Consapevoli, studiosetti, lettori e ascoltatori di musica indipendente, a loro modo “sperimentatori” (o “ricercatori”, volendo). Sono quelli che vanno via, si staccano. La fuga non è una rinuncia, è un tentativo di riscatto e, chissà, forse è la distanza a salvarli.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Ibidem

¹⁴⁹ Ivi p.374

¹⁵⁰ Silvia Ballestra, intervista realizzata via mail, 1 ottobre 2014

Se esistesse un quarto movimento del romanzo sarebbe quello dedicato a raccontare il ritorno. L'autrice, diversamente da Rastello o da Arpaia, sceglie di non inserire la narrazione in alcuna cornice metaletteraria e neppure opta, come ha fatto Lagioia in *Riportando tutto a casa*, ambientato nello stesso periodo, per una messa in scena del ritorno, tuttavia appare evidente che la ragione stessa dell'esistenza del libro trova sostanza in un movimento a ritroso verso la città d'origine, che i protagonisti dell'ultimo movimento avevano lasciato. Nel corso di una presentazione del romanzo Emidio Clementi ha fatto notare all'autrice un paradosso: «I protagonisti del terzo movimento a me sono sembrati un po' non allo sbando, ma più apatici e disincantati nei confronti della realtà. Però poi sono quelli che si incaricano di riattivare la memoria storica. Io l'ho trovato un po' paradossale».¹⁵¹ Non c'è paradosso perché la memoria non viene riattivata all'interno del romanzo (i due non scoprono niente) ma attraverso il romanzo ed è il lettore ad essere il destinatario dell'operazione. «Questi due infatti cercano libri, dischi... e alla fine cercheranno pure la storia»¹⁵² conferma l'autrice a proposito dell'esito dei percorsi dei due, che pure non viene completamente messo in scena. Ballestra si è incaricata di ricostruire una storia che la riguarda ma, della sua esperienza personale, lascia filtrare solo alcuni aspetti legati ad esempio alle letture e agli ascolti musicali, mentre per quanto riguarda tutto il resto, dal racconto della vicenda del Rodi a quello del rapimento Peci è chiaro che ha fatto ricorso altri lavori, libri di storia locale, documentari e ha parlato con i testimoni.

4.8.4 «Erano anni convulsi»

Per quanto riguarda la restituzione del passato, se Rastello procede per illuminazioni e associazioni a partire dagli Urania, Arpaia prova a ricostruire la lingua del passato e Culicchia si affida alla vis comica dei suoi personaggi, Ballestra procede bilanciando il livello testimoniale offerto dalle sue fonti e fatti storicamente accertati. Soprattutto nella prima sezione sono davvero numerosi gli avvenimenti di cui l'autrice si trova a dare conto, dal momento che opta per condensare, in un solo episodio, la rivolta del Rodi e il sequestro Peci, tenendo sempre presente gli accadimenti del piano nazionale. Analogamente a quanto accade nella gran parte dei romanzi che si occupano degli anni settanta, anche in questo caso, emerge un racconto stratificato, che intreccia

¹⁵¹ Emidio Clementi, incontro di presentazione de *I giorni della Rotonda*, Bologna, 2010

¹⁵² *Ibidem*

livelli e temi diversi. La scelta di non concentrarsi su di un soggetto in particolare - ad esempio: il marzo del '77, le radio libere, la storia dell'eversione nera - costringe a gestire contemporaneamente molteplici filoni narrativi. Per seguire lo sviluppo delle vicende, in alcuni casi, sono necessari dei raccordi che vengono risolti attraverso una sintesi riassuntiva:

Erano anni convulsi, che avevano preso un giro strano e maledetto. Quel 1980, per esempio. In febbraio le Br avevano ammazzato Vittorio Bachelet. Poi erano stati arrestati a Torino Patrizio Peci e Rocco Micaletto; Patrizio Peci aveva iniziato a collaborare (...) A Genova (...) quattro brigatisti erano stati uccisi (...) In giugno c'era stata la strage di Ustica, in Agosto quella di Bologna.(...) In autunno c'era stata la "marcia dei quarantamila" (...) E il 1981? Era stata scoperta la lista degli affiliati alla P2. Era stato catturato Mario Moretti. In maggio il terrorista turco Ali Agca aveva sparato al Papa. Pochi giorni dopo s'era votato per il referendum sull'aborto.¹⁵³

Altri temi sono affrontati immaginando le ripercussioni che questi hanno avuto sull'ecosistema della Rotonda. Ad esempio, il dato storico della lontananza, all'interno del movimento, tra componente operaia e femminista, viene riletta in chiave locale e resa in una breve descrizione che coinvolge direttamente Domenico:

Domenico aveva il dente avvelenato con le femministe. Era convinto che quelle, sotto sotto, snobbassero i proletari. «Vogliono confrontarsi solo con i compagni di Lotta Continua» sosteneva «Perché tra borghesi ci si intende (...) e state sicuri che quelle la sono tutte borghesi. Le proletarie non ce le trovi là in mezzo. Lavorano, hanno da fare a casa (...)». Ma era indubitabile che ci voleva uno sforzo in più, un ulteriore salto da tutt'e due le parti. Che una femminista si calasse nei panni d'un marinaio era già psichedelico, ma che un marinaio facesse proprie le questioni del corpo delle donne, be', insomma, ci si poteva credere fino ad un certo punto.¹⁵⁴

Lo stesso accade quanto l'autrice ritiene opportuno dare conto delle divisioni che intervennero tra i vari gruppi della sinistra extraparlamentare italiana nei primi anni settanta:

I gruppi extraparlamentari di sinistra in Italia discutevano parecchio. Anche a San Benedetto, dopo la repressione di quei primi anni settanta ci si era divisi sul ruolo politico che si doveva assumere. Alcuni avevano continuato a militare in Lotta Continua. Altri che si dovesse fare la rivoluzione con azioni

¹⁵³ Ivi, p. 139

¹⁵⁴ Ivi, p.109

illegali e che fosse anche giunto il momento di dotarsi di armi e di una struttura paramilitare. Tra questi ci si divise ulteriormente fra i più estremisti e quelli più magmatici del movimento autonomo.¹⁵⁵

Il racconto non prosegue tracciando un profilo storico del significato del termine “sinistra extraparlamentare” tuttavia, dato che l’area politica è completamente scomparsa nei decenni successivi, in questo caso l’autrice sembra presupporre un lettore già informato sulle categorie politiche dell’epoca, al contrario di quanto fa Arpaia, che si era preoccupato di spiegare nel dettaglio. Un termine di cui viene invece tracciata l’evoluzione è “compagno” che, da appellativo da usare con orgoglio, è diventato un termine di cui vergognarsi: una parola che «sarebbe uscita dagli occhi diventando all’improvviso pesante, incrostata, arrugginita».¹⁵⁶ Ciò che si salva del periodo sono le conquiste civili: aborto, divorzio, diritto di famiglia e promozione culturale «sarebbero rimaste come il momento più alto di quegli anni destinati alla dannazione».¹⁵⁷

Un altro aspetto di rilievo, nella ricostruzione del passato, ha a che fare con le scelte linguistiche. *I giorni della Rotonda* si allontana nettamente dall’idioma anglo-pescarese¹⁵⁸ che aveva caratterizzato i primi romanzi di Silvia Ballestra. In questo caso lo slang, l’invenzione, l’iperbole verbale sono tenuti a freno perché all’autrice interessa, prima di tutto, che la storia che sta raccontando giunga al lettore. Nel romanzo trova spazio un’esplicita riflessione sulla lingua, quando il tu narrante del terzo movimento traccia una genealogia delle origini della parlata del suo paese natale e dichiara la sua repulsa e, insieme, sua attrazione nei confronti di questo particolarissimo oggetto:

La lingua del mare - pensi - scontrandosi con la lingua terragna in arrivo dai paesi dell’interno, crea una specie di cozzo di correnti che (...) da luogo ad una continua battaglia, a un gorgo dal quale si riesce a tirar fuori la testa e a boccheggiare solo primeggiando in volgarità. Eppure da questa lingua sei come stregata, drogata: ne vuoi sapere sempre di più (...). Ti lasci sommergere e certe cose ti restano appiccicate addosso per settimane.¹⁵⁹

Siamo qui molto distanti dal rifiuto per il mondo dialettale che vedremo caratterizzare il romanzo di Vasta, l’autrice è consapevole di stare raccontando una storia che richiede l’impasto con la lingua del luogo. Al contrario, ha dichiarato di essersi sforzata di tenere

¹⁵⁵ Ivi, p.111-112

¹⁵⁶ Ivi, p.103

¹⁵⁷ Ibidem

¹⁵⁸ Spadaro A., *Laboratorio “Under 25”. Tondelli e i nuovi narratori italiani*, Reggio Emilia, Diabasis Edizioni, 2000, p. 29

¹⁵⁹ Ballestra S., 2009, pp.330-331

a freno la componente dialettale, soprattutto nei racconti dei marinai che, per la maggior parte, non nascevano in italiano. Sono comunque numerosi i termini tratti dal dialetto cui l'autrice ha scelto di far ricorso e di cui, nei casi più significativi, è spiegata l'origine. Ad esempio *vattezziro* e *rattattù*, che ricorrono nel primo movimento, sono parole emblema del clima effervescente e movimentato degli anni settanta. Il primo termine deriva da battere e «fare 'nu vattezziro» significa montare «su tutte le furie, soprattutto d'estate quando il caldo ti mandava fuori di testa».¹⁶⁰ *Rattattù* invece è una parola più morbida che deriva dalla *ratatouille* ed è un'immagine efficace per dare conto dell'accozzaglia, del guazzabuglio di soggetti e tensioni che scorrevano intorno alla rotonda. In altri casi termini della lingua locale si fondono con terminologie giovanili: *salare* per “marinare la scuola”, *perare* per “bucarsi”, *tinti* è un aggettivo corrisponde a “drogati”. *Morciolosa*, un termine riferito a Mari dalla madre di Marco, è una crasi tra “mocciosa” e “smorfiosa”. Le *vasette* o *vazzette* sono i lavoretti stagionali cui ricorrono i giovani del luogo per arrotondare. Un padre che esorti il figlio a trovarsi un lavoro lo sollecita a «spicciarsi a trovare un posto dove andare a *fatigare*».¹⁶¹ Una particolare attenzione è riservata all'analisi di termini che appartengono alla sfera sessuale: *ncugnare* sta per “incuneare” e si riferisce all'azione in cui un ragazzo blocca una ragazza contro un muro, «implicava un puntellare, un appoggio, un attrito ma incompiuti (...) conteneva una serie di avvisaglie e promesse».¹⁶² La protagonista del terzo movimento si interroga poi, senza trovare risposta, sulle ragioni per cui il termine maschile “uccello” è volto, nella lingua locale, nel femminile *cella* e sull'etimologia della parola *mozza*, che indica i genitali femminili. *Mozza* significa “mozzata” “mutilata”, scopre con stizza la ragazza, “privata dell'organo sessuale maschile”. Un termine «pensato per sfregio, per frustrazione, perché solo voi donne potete fare figli, dare la vita, nutrire, siete voi così potenti e grandiose e loro no».¹⁶³ Il ricorso ad espressioni dialettali non è volto ad aggiungere colore, ma inteso a garantire un livello in più al racconto, proprio perché permette di accedere, oltre che alle vicende, anche all'idioma in cui i personaggi ragionano, ad alcuni dei loro schemi di pensiero. Un omaggio alla lingua del fumetto - è citata esplicitamente *Frigidaire*, rivista simbolo dell'epoca - è invece rappresentato dal medico dalla “faccia di frittella” che Aldo incontra il giorno della visita di leva. Il racconto è reso dalla prospettiva “acida” di Aldo

¹⁶⁰ Ivi, p.81

¹⁶¹ Ivi, p.182

¹⁶² Ivi, p.159

¹⁶³ Ivi, p.332

e ciò permette una descrizione ironica: «una persona frita non gli era ancora mai capitato di incontrarla, eppure, considerò, oltre a “vaffanbagno” e “vaffalove” si diceva “vatti a fa frigge” (...) Gli faceva piacere avere lì a disposizione quello strano essere così incongruo rispetto all'imponente caserma (...) quello sfrittellato così contemporaneo nel tratto e nel suo postmodernismo, che spadroneggiava nel vecchio, fetente, ambulatorio». ¹⁶⁴ La lingua del romanzo si rivela così accuratamente costruita e profondamente meditata nella sintesi di invenzione linguistica e livello dialettale. Questa potrebbe essere un'altra modalità di rispondere alla perdita del lessico d'epoca, non attraverso il ripristino di termini ormai superati, cui per ragioni generazionali l'autrice non ha accesso, ma attraverso la costruzione di un nuovo vocabolario per affrontare quegli stessi argomenti, un altro tassello del “lavoro preparatorio” del grande affresco sugli anni settanta che questi romanzi contribuiscono a costruire.

4.8.5 Dall'affresco a Keith Haring

La scelta di tripartire la narrazione in altrettanti movimenti non depone a favore dell'unità complessiva del romanzo, in particolare perché l'attenzione al piano della cronaca che caratterizza il primo movimento è piuttosto scarsa nel secondo e nel terzo. Questo dipende sicuramente dalla volontà di segnalare un restringimento di prospettiva, tuttavia è come se, nel secondo e nel terzo movimento, venisse meno un livello di complessità. Questo aspetto è stato segnalato dalla critica: secondo Lorenzo Mondo «i richiami e le giunzioni, talora ripetitive, tra l'una e l'altra sezione, faticano a risolversi in unità strutturale». ¹⁶⁵ Si potrebbe sostenere, al contrario, che l'unità non vada ricercata tanto nei richiami tra le sezioni, quanto nel rapporto che i protagonisti dei tre movimenti instaurano con la realtà di cui fanno esperienza. Posto che l'oggetto del primo movimento sono gli anni settanta, quello del secondo il diffondersi dell'eroina e il terzo la scoperta della mancata trasmissione della memoria del passato che si lega all'affermarsi di una cultura dell'apparire, si può notare che nessuno dei protagonisti degli episodi è totalmente coinvolto in tali dinamiche. Aldo è troppo piccolo per partecipare alle mobilitazioni dei marinai, Mari non è per nulla affascinata dall'eroina e i due protagonisti dell'ultima sezione si costruiscono un percorso indipendente dalla superficialità del mondo che li circonda. Si tratta di figure di osservatori, che filtrano

¹⁶⁴ Ivi, p.23

¹⁶⁵ Mondo L., *Scende la notte sulle speranze di un decennio*, La Stampa, 28 dicembre 2009

con il loro sguardo ciò che accade, ma non sono direttamente investiti dagli avvenimenti. Ciascuno di essi fa esperienza dell'ambiente in cui vive partendo da una posizione di estrema normalità. Ciò vale, ad esempio, per la vicenda dei fratelli Peci, la cui storia non coinvolge direttamente nessuno dei personaggi, tranne il povero Aldo, implicato in una coda dell'inchiesta. Lo stesso vale per il racconto del diffondersi dell'eroina, dal momento che quando il ragazzo di Mari inizia a bucarsi è lontano sia fisicamente che affettivamente dall'orizzonte della ragazza. Inoltre, scegliendo di porre l'attenzione su degli osservatori-sonda (*sonda* è Nimbo, il protagonista de *Il tempo materiale* di Vasta) l'autrice ha la possibilità di mantenere un certo distacco e governare numerose linee narrative che possono essere accantonate e fatte poi riemergere nel corso dei tre movimenti, operazione che non sarebbe stata possibile se avesse scelto di concentrare la sua attenzione su uno solo degli elementi che costituiscono il panorama italiano del periodo affrontato. Raccontare direttamente la figura del *terrorista*, del *tossico*, o dell'aspirante *divetta di paese* avrebbe avuto, come conseguenza, focalizzare l'attenzione su di loro e non sui mutamenti che avvengono nel contesto in cui essi si muovono, che è ciò che all'autrice ha inteso raccontare.

Le caratteristiche delle tre generazioni che si avvicendano nella piazza della Rotonda vengono descritte facendo riferimento a tre diverse tipologie di rappresentazione pittorica. La protagonista del terzo movimento si figura i ragazzi della *prima generazione* come un dipinto «tutto luci, ombre e sfumature, colori pensati, pastosi, un paesaggio ricco di scene di battaglia, cieli in tempesta con squarci di sole tra le nubi, studi e bozzetti preparatori per il grande affresco».¹⁶⁶ Al contrario la sua generazione è paragonata a «figure in colori sintetici e grafici, schizzate e spiatellate come i pupazzetti di Keith Haring, pieni di trattini isterici e insensati, spesso incomprensibili, a quattro zampe, balbettanti, tremanti, sagome dei cartoni animati di chi ha fatto un lungo, assurdo, volo, prima di sfondare il muro con tutto il corpo».¹⁶⁷ I colori pastosi e le fisionomie concrete degli anni settanta sono contrapposti ai colori acrilici e acritici dei ragazzi della metà degli anni ottanta: certamente c'è un rimando alla moda, ai colori fluorescenti di cui si vestì il decennio, ma la descrizione intende rendere la diversa sostanza delle tipologie giovanili. I primi sono lo studio preparatorio per qualcosa di epico e grandioso, per quanto destinato a rimanere incompiuto, si muovono all'interno di un ambiente soggetto alle regole della prospettiva e alle condizioni ambientali,

¹⁶⁶ Ballestra S., 2009. p. 295

¹⁶⁷ Ibidem

mentre i secondi si vedono come figure non del tutto umane, pupazzi coloratissimi e bidimensionali che si rincorrono, si accoppiano e si schiantano in spazi che non hanno più niente di realistico e non rispondono ad alcuna regola prospettica. Una terza tribù è quella degli eroinomani. Questa tipologia di frequentatori è descritta come un dipinto di Hieronymus Bosch, in cui si agitano figure anomale, sorte dal profondo della terra:

Certe volte la Rotonda della Samba poteva apparire come un quadro di Bosch. Uno di quei quadri visionari che avevano saputo così bene illustrare paure, ossessioni, peccati, mostri, virati nelle tinte a olio più scure e demoniache eppure così terrestri, con dettagli pazzeschi che riuscivano a sorprenderti sin negli angolini più secondari delle piccole tele. Uomini col corpo d'oca, creature metamorfizzate in minerali, esseri imprigionati in bolle tumescenti. Insomma, un panorama lisergico e quasi infantile che ben rendeva l'idea di cosa potesse essere una piazza.

Ogni piazza ha i suoi fenomeni, i suoi spettacoli. Ma forse ci sono periodi più fertili per questo genere di apparizioni. Che sono misteriose incongruenti, e sembrano sorgere su dalla terra: puri sbuffi di follia, emanazioni di nevrosi e personificazioni dell'orrore.¹⁶⁸

L'ultima parte della descrizione, più che agli eroinomani in senso stretto, può essere riferita a tutti i *dannati della terra* che transitano nei pressi della Rotonda. La congiuntura che permette l'emergere questi fenomeni è straordinaria, irripetibile e destinata a terminare nel giro di pochi anni. Tuttavia non c'è giudizio su queste tre diverse incarnazioni di tipologie giovanili, sono tre possibili modi di reagire dei più giovani al contesto in cui vivono. Se confrontiamo la modalità con cui vengono rese esperienze vissute dei protagonisti de *Il passato davanti a noi* con quelle dei protagonisti del romanzo della Ballestra si può notare che le prime si stagliano nella memoria come momenti irripetibili e difficili da comparare con quelle delle generazioni successive. Alberto Malinconico e i suoi amici sono stati interpreti di una storia scritta a lettere maiuscole, vissuta nei luoghi centrali e significativi, al contrario le vite degli adolescenti della Rotonda non hanno nessun emblema che le renda speciali o degne di essere ricordate. Questo però, anziché portare ad una squalifica delle esperienze di quanti sono venuti dopo, contribuisce, in un certo senso, a riscattarle: anche loro che pure non erano *la meglio gioventù*, e vivevano lontani dai grandi centri, che non hanno mai preso parte a grandi dimostrazioni di piazza e sono sopravvissuti all'eroina, sono stati in grado di *fare tradizione* e di incaricarsi persino della trasmissione di una piccola porzione di storia.

¹⁶⁸ Ivi, p.190

4.8.6 *Non si esce vivi dagli anni ottanta*

Si è già fatto cenno al fatto che il romanzo intende indagare, nel terzo movimento in particolare, il periodo di passaggio tra anni settanta e ottanta, visto alla luce dell'emersione di fenomeni di spettacolarizzazione della vita quotidiana e di totale abbandono dell'attività politica che corrispondono, cronologicamente, all'emersione delle reti televisive commerciali. Fase in cui si sono dispiegate dinamiche politiche, sociali, economiche e culturali che avrebbero influenzato la vita del paese nel corso degli anni successivi; periodo di una lunga e profonda frattura, momento conclusivo del processo di mutazione antropologica che avrebbe consegnato l'Italia - lo statuto morale del paese - ad uno stato di irreparabile decadenza, gli anni ottanta sono, nell'accezione comune, il decennio del riflusso, del venir meno delle aspirazioni rivoluzionarie del '68-'77, della diffusione dell'eroina, dell'ostentazione di stili di vita basati sulla ricchezza e sull'apparenza, dell'individualismo, della ristrutturazione delle strutture di produzione in direzione della progressiva emarginazione della classe operaia che, fino a quel momento, aveva rivestito un ruolo centrale nella società. Dal punto di vista delle interpretazioni storiografiche convivono, a proposito degli anni ottanta due valutazioni antitetiche: l'una che privilegia la lente della frattura ed è di segno negativo, l'altra maggiormente incline a sottolineare prospettive di continuità. In *Autobiografia di una Repubblica* Crainz si è chiesto: «Quando è iniziato il processo che ha portato alla “volgarità dell'Italia dei nostri anni (...) la volgarità di un ‘populismo senza regole?’»¹⁶⁹ ed ha concluso che la mutazione va collocata proprio negli anni ottanta quando si è registrato un brusco calo della partecipazione alla vita politica: «non la paura di una democrazia ancora sconosciuta, dunque, e ancor meno ascendenze ottocentesche, ma il disincanto per il degenerare del “sistema dei partiti” sembra alimentare i processi successivi».¹⁷⁰ Al contrario, secondo Paul Ginsborg, gli anni ottanta possono essere intesi in una chiave meno pessimista, in particolare per quanto riguarda le acquisizioni legislative ottenute nell'ambito dei diritti civili, dell'istruzione femminile, dell'associazionismo: «il periodo fu contraddistinto dal ritorno a un'accettazione indiscussa del principio gerarchico, dal crescente potere dei monopoli e degli oligopoli, dall'inusitata e deleteria influenza esercitata dalla televisione commerciale, da una passività di massa in netto contrasto con le precedenti esperienze sociali di

¹⁶⁹ Crainz G., *Autobiografia di una Repubblica: le radici dell'Italia attuale*, Roma, Donzelli, 2009, p.12

¹⁷⁰ Ivi, p. 18

mobilitazione. D'altra parte, però, facevano la loro apparizione segni assai evidenti della crescita, per la prima volta nella storia italiana, di una società civile». ¹⁷¹ Anche Silvia Ballestra dà una valutazione del periodo che salva le acquisizioni nel campo dei diritti civili

Quando la politica non si sarebbe più potuta nominare e anche la parola compagno - e compagna - sarebbe uscita dagli occhi diventando all'improvviso pesante, incrostata, arrugginita (...) avresti però potuto nominare le grandi conquiste civili fatte in quegli anni dalla società tutta. Passi da giganti forti e decisi come quelli sul divorzio e sull'aborto.

E ancora, il lavoro nella scuola

Cultura, promozione culturale, sviluppo della conoscenza e della capacità critica. Risveglio delle coscienze. Lotte civili, ecco. Sì le conquiste civili sarebbero rimaste come il momento più alto di quegli anni destinati alla dannazione. ¹⁷²

Nel terzo movimento la narratrice racconta un episodio apparentemente marginale, una sfilata di moda promossa da una discoteca della zona durante la quale viene premiato il miglior look dell'estate. Non c'è nessuna volgarità nell'esibizione della ragazza che si aggiudica il titolo, soltanto la constatazione stupita della disinvoltura con cui la vincitrice sceglie di mettersi in mostra sfilando in passerella

Ti colpisce questa ragazza, che sembra così riservata, raffinata, composta ma che non ha avuto alcuna esitazione nell'esibirsi sorridendo. Evidentemente tale è il richiamo delle passerelle in quegli anni (...) che tutto può soccombere di fronte alla possibilità di esserci, anche se il tuo quarto d'ora di celebrità lo puoi avere solo in un circuito piccolissimo (...). E allora appunto, perché no? Perché tante storie: basta lanciarsi e chissà, magari è tutto un gioco e tu la stai facendo orribilmente lunga. Sai, se non ti vedono, non esisti. ¹⁷³

La ragazza è l'emblema di chi riesce ad adeguarsi senza scosse o riserve a ciò che il nuovo spirito del tempo richiede e richiama i personaggi di *Piove all'insù* che hanno capito che «sopravvivere significa emergere». ¹⁷⁴ Con un parallelismo agghiacciante, hanno dimostrato di sapersi adeguare ai tempi nuovi anche i sequestratori di Roberto Peci: rapito, come abbiamo già ricordato, da una costola delle Brigate rosse, Roberto venne sottoposto, nel corso dei due mesi di prigionia, ad un processo che i sequestratori

¹⁷¹ Ginsborg P., 1998, pp.183-184

¹⁷² Ballestra S., 2009, p. 103

¹⁷³ Ivi, p.363

¹⁷⁴ Ivi, p.155

filmarono per intero, condanna a morte compresa. Le registrazioni vennero proposte alla Rai che si rifiutò di trasmetterle, pur avendo seguito in diretta, soltanto un paio di mesi prima, l'agonia di Alfredo Rampi. Che si tratti della tragedia dell'Heysel che crolla davanti agli occhi dei tifosi di tutta Europa, di *Alfredino* che sprofonda nel pozzo in diretta tv o di Roberto Peci la conclusione è una sola: negli anni ottanta la morte diviene una faccenda televisiva. Ballestra riconduce l'episodio del concorso di bellezza e delle riprese del sequestro ad una matrice comune: un processo di spettacolarizzazione della vita quotidiana che non risparmia nemmeno la morte, la cui origine va rintracciata negli anni ottanta quando la «società dello spettacolo ha cominciato anche da voi a fare scempio della vita e della morte. Delle piccolissime vanità contenute in una sfilata in una *mise* ridicola. E a salire (o precipitare), scempio delle grandi tragedie, incomprensibili e scioccanti».¹⁷⁵ I personaggi partecipano entusiasticamente del nuovo clima, convinti si tratti di un gioco “leggero” di messa in mostra di sé e del tutto inconsapevoli del significato di queste loro scelte.

4.9 *Prima esecuzione, Domenico Starnone: una fantasia d'ambiguità*

La prima cosa che ha senso chiedersi a proposito di *Prima esecuzione* di Domenico Starnone è se si tratti di un romanzo sugli anni settanta oppure se i riferimenti presenti all'interno del testo vadano intesi come pretesto per affrontare questioni che esulano dal riferimento cronologico. A Starnone non interessava scrivere un romanzo storico, il narratore di *Prima esecuzione* infatti dichiara «Io scrivo, mi pare, della vecchiaia che fa i conti l'abitudine mentale a forme di reazione esterna»,¹⁷⁶ tuttavia il tema che sceglie di affrontare e la struttura cui ricorre portano l'attenzione su interrogativi relativi a senso e significato del professarsi solidali con gli ultimi, con i deboli, con gli oppressi e su come questo sentire si muti o meno in violenza. Tali questioni assumono un significato preciso se messe in relazione con gli avvenimenti dei settanta e non avrebbero lo stesso significato se ambientati in un altro orizzonte temporale. Protagonista di *Prima esecuzione*, uscito nel 2007, è Domenico Stasi, insegnante in pensione, vedovo, che viene contattato da Nina, una ex-alunna, coinvolta in un'inchiesta relativa alle Nuove brigate rosse. Nina chiede a Stasi di recarsi per lei in un appartamento e di trascrivere un passo da un libro di Ernest Bloch. Questo innesco,

¹⁷⁵ Ivi, p.364

¹⁷⁶ Starnone D., *Prima esecuzione*, Milano, Feltrinelli, 2007, p.7

a partire dal quale si potrebbe dipanare una trama thriller nella quale un uomo viene messo di fronte alla responsabilità d'aver spinto una giovane a compiere atti violenti per mettere in pratica quegli insegnamenti radicali che, proprio lui, aveva trasmesso attraverso le sue lezioni, viene quasi immediatamente sconfessato dallo svelamento di un secondo livello. Domenico Stasi è una creazione letteraria e il suo autore, Domenico Starnone, si mette in scena nell'atto di scrivere. L'incredulità è sospesa, l'identificazione con Stasi è inibita e, per tutte le pagine a venire, viene mantenuto un doppio livello per cui il narratore interviene disinvoltamente sulla storia cui sta lavorando, riporta episodi che ha vissuto e li traduce sul piano dell'elaborazione letteraria. La presenza di una cornice non è insolita. Almeno due romanzi di cui abbiamo parlato finora, *Il passato davanti e noi* e *Piove all'insù*, vi fanno ricorso con la differenza che, in quei casi, la cornice aveva una funzione autenticante rispetto alle porzioni di passato che il narratore andava a illuminare, mentre, in questo caso, contribuisce a metterlo continuamente in crisi. Per quale ragione Starnone opta per questa soluzione visto che, dal poco che lascia filtrare dal romanzo, avrebbe potuto facilmente attingere ad un bagaglio di esperienze e raccontare gli anni settanta in termini pienamente storici?

I contributi critici su *Prima esecuzione* hanno sottolineato che la messa in atto di strategie di distanziamento che eludono il confronto diretto con gli avvenimenti e astraggono gli avvenimenti dalla cronaca contribuiscono a spostare la vicenda e gli interrogativi morali su di un piano teorico. Questa scelta è stata letta come l'ennesima prova della difficoltà che la narrativa italiana dimostra nel confrontarsi con i temi della violenza politica e del terrorismo. Donnarumma ha inserito *Prima esecuzione* tra i racconti di *fantasmizzazione* in cui «i fatti della strategia della tensione e degli anni di piombo vengono trasposti in un clima così onirico, che la loro realtà risulta cancellata»¹⁷⁷ insieme ad *Alonso e i visionari* di Anna Maria Ortese (1996) e *Lettera a Dio* di Vincenzo Pardini (2004). Secondo Donnarumma «Ciò che lascia perplessi in romanzi come questi non è tanto l'abrasione dei dati di realtà, quanto la genericità di diagnosi che, alla fine, non aggiungono molto al senso comune».¹⁷⁸ Più che sulla genericità della diagnosi che emerge dal romanzo, può aver senso concentrarsi sulle ragioni che possono aver portato l'autore ad effettuare tali scelte di poetica. In un'intervista del 2009, cui si è già fatto cenno, Starnone aveva infatti dichiarato che, nel

¹⁷⁷ Donnarumma R., 2011, p.335

¹⁷⁸ Ibidem

restituire gli anni settanta, gli autori che non hanno vissuto in prima persona il periodo sono più liberi di quanti ne sono stati testimoni diretti, che si trovano in difficoltà nell'elaborare un racconto: «Non hanno come noi il problema della nostalgia e del rancore, soprattutto delle parole che non sono e non possono essere quelle di allora (...). Per loro gli anni settanta sono materia distante, che li costringe a inventarsi di sana pianta struttura, lingua e tonalità poetica».¹⁷⁹ Il problema del linguaggio è centrale in *Prima esecuzione*. Starnone non crede che il linguaggio degli anni settanta possa essere ricostruito in maniera filologica perché ritiene che vada a designare una realtà, delle configurazioni ideologiche, delle speranze che non sono - nonostante siano passati solo pochi anni - più comprensibili nel mondo contemporaneo e che non possono essere più restituite attraverso il linguaggio dell'epoca. Il problema del rapporto con la lingua dell'epoca si presenta a tutti coloro che si apprestano a scrivere un romanzo storico e, nel corso del tempo, ha trovato molte e diverse soluzioni possibili, dalla lettera dedicatoria che apre *Ivanhoe*, al manzoniano testo dell'anonimo seicentesco, al manoscritto *naturalmente* preposto a *Il nome della rosa* fino a chi, in anni recenti, sceglie soluzioni tipicamente postmoderne che, anziché puntare alla verosimiglianza, assumono il pastiche a cifra compositiva combinando una serie di riferimenti che vanno da Victor Hugo a Franco Battiato come fa Scurati in *Una storia romantica*. La via di Starnone alla lingua dell'epoca, e di conseguenza, alla storia è quella di un rifiuto: la vicenda è collocata nel presente, il nucleo problematico rimane intatto e il problema della lingua viene superato, anche se tale scelta ha ovviamente delle conseguenze dal momento che non c'è alcun modo di avvicinarsi o di attingere agli aspetti vitali, positivi del periodo che, seppur tra molte ombre, emergono dagli altri romanzi.

Quando fai il racconto del passato (...) il problema del linguaggio si pone subito, quando tu racconti il passato, come fai parlare le persone, se le fai parlare rischia di dare luogo ad una lingua difficilmente consumabile (...). Nel caso della mia generazione (...) il linguaggio è iperconsumato, si è fatto di tutto per renderlo iperconsumato: è un mondo in cui potevi dire senza problemi che al sistema capitalismo si oppone un altro sistema realizzato nei paesi dell'Est e nella Cina che hanno sì quel difettuccio, ma è un sistema di riferimento. Oggi viviamo in un mondo in cui questo sistema è unico, quando dici che si può opporre un altro sistema viene da ridere. Già raccontare cosa si aveva in mente allora, è un'operazione che non porta da nessuna parte o ad operazioni di tipo sentimentale. Le parole con cui quel periodo fu vissuto, che diedero forma a quel periodo, le letture di quel periodo tutto quello che faceva quel periodo

¹⁷⁹ Fiori S., *Anni '70. Se il romanzo riscopre il decennio blindato*, 2009

sono oggi o ridicole o criminali o abusate, prive di attrito narrativo, rese cliché. Prendi il racconto di un'assemblea con il linguaggio di allora, oggi ci pare ridicolo o esagerato.¹⁸⁰

Starnone decide quindi di tralasciare gli aspetti relativi alla messa in scena dell'epoca e ciò si può riconoscere a partire dalla maniera in cui decide di tracciare la biografia intellettuale del professore. Stasi è stato, alla fine degli anni cinquanta un ragazzo desideroso «vivere aderendo al Vangelo»¹⁸¹ e «pieno di ammirazione per chi aiutava i poveri e gli oppressi»;¹⁸² iscritto al Pci nei primi anni sessanta; in piazza contro gli americani in Vietnam; osservatore perplesso della rivolta studentesca del '68 che «gli era sembrata un sommovimento piccoloborghese senza prospettiva»;¹⁸³ simpatizzante delle formule antigerarchiche e assembleari negli anni settanta: «nessuna delega, democrazia diretta, potere alla classe operaia. Niente, ai suoi occhi, era più urgente e risolutivo di un'assemblea. I suoi interventi nel corso dei febbrili, travolgenti anni settanta, erano apprezzati per la chiarezza senza peli sulla lingua e insieme, quasi un miracolo, per la cortesia dei toni».¹⁸⁴ Infine, anche Stasi aveva dovuto fare i conti con il *riflusso*: «Ciò che la sua generazione aveva cominciato, in ogni settore della società civile, era rimasto a metà, una torre di Babele interrotta (...). Stasi all'inizio degli anni ottanta aveva sentito il bisogno di dedicarsi ancora di più alla lettura e allo studio».¹⁸⁵ La narrazione di questo itinerario esistenziale, che riflette probabilmente quello di tanti, viene squalificato dalla voce dell'autore, non nel contenuto, ovviamente, ma nel metodo.

Andai avanti così, scrivendo velocemente, ma mi annoiai presto. Ero generico. Se volevo fare un buon lavoro dovevo citare partiti, partitini, riviste, giornali, leader politici, intellettuali, manifestazioni di piazza, libri d'epoca. Ma quel tipo di esecuzione diligente non mi appassionava, mi sembrava uno svolgimento scolastico.¹⁸⁶

Vi sono altri passaggi nei quali l'autore prende le distanze dalla produzione "di genere" sugli anni settanta, forse non si tratta di quell'esplicito attacco al «romanzo realista e

¹⁸⁰ Domenico Starnone, intervista telefonica, 25 settembre 2014

¹⁸¹ Ibidem

¹⁸² Starnone D., 2007, p.31

¹⁸³ Ivi, p. 31

¹⁸⁴ Ivi, p. 32

¹⁸⁵ Ibidem

¹⁸⁶ Ibidem

impegnato disposto al compromesso con la letteratura di consumo»¹⁸⁷ descritto da Simonetti, tuttavia è chiaro che Starnone vuole mantenere un distacco da quel tipo di produzione o meglio, non vuole cedere alla tentazione di raccontare il periodo attraverso il filtro del genere: «Sentivo uno strattone ingannatore che mentre mi trascinava per la storia di genere, un thriller politico con armi, agguati, sangue, contraddittoriamente mi impediva l'andamento teso, drammatico, che volevo darle e lo stravolgeva in sarcasmo».¹⁸⁸ A Starnone interessano invece quei romanzi «che nascono da una condizione anomala di chi scrive per cui lo scrittore è costretto a guardare quegli anni in modo non catalogato».¹⁸⁹ Nel suo caso la “condizione anomala” è quella della vicenda che fabbrica per Stasi, in cui un uomo, messo nella condizione di dubitare della propria identità, è costretto a riflettere sul tema della violenza, nella prospettiva particolare della violenza che discende dal linguaggio.

4.9.1 *Violenza e linguaggio*

Prima Esecuzione si sviluppa così a partire da un interrogativo che non è relativo a un mutamento o a un rimosso, ma a una questione morale: «Cosa succede quando una persona assolutamente perbene, che non ha mai pensato di inserirsi in una situazione terribile, viene a trovarsi con una situazione in cui deve fare i conti con l'essersi sentito vicino ad una situazione violenta, al tempo in cui andava in scena?». ¹⁹⁰ La risposta è sviluppata su un doppio livello: quello interno alla vicenda che coinvolge Stasi, e quindi legato ad un determinato contesto storico, e quello, più universale, legato ad una riflessione sul male e sulla violenza che esula dal contesto storico-politico degli anni settanta. Che il tema del rapporto tra linguaggio e violenza sia uno dei perni su cui il romanzo si basa appare chiaro fin dalla chiusura della prima descrizione di Stasi, il cui cognome è già indizio di una precisa disposizione nei confronti del mondo: «gli unici atti di cui il professore si era sentito capace erano linguistici - vi consiglio di, prometto che - e anche quelli, in tutto l'arco della sua vita, erano rimasti quasi sempre senza effetto»,¹⁹¹ tema che viene variamente articolato sia a livello della cornice che a quello della storia di cui è protagonista il professore. Il nucleo della vicenda che lo

¹⁸⁷ Simonetti, 2011, p. 99

¹⁸⁸ Starnone D., 2007, p.77

¹⁸⁹ Domenico Starnone, intervista telefonica, 25 settembre 2014

¹⁹⁰ Ibidem

¹⁹¹ Starnone D., 2007, p.33

riguarda è rappresentato una beffa che due ex alunni, Sellitto e Nina, ordiscono ai suoi danni. I due si sono infatti incontrati l'uno nei panni dell'investigatore e l'altra dell'indiziata nel corso di un'indagine relativa al coinvolgimento della seconda nelle azioni delle nuove BR:

“Dove ha fatto le scuole?”. [Sellitto]

“Alla ‘Mastronardi’.”

Rise a questo punto con genuino entusiasmo (...).

“Anch'io.”

“Non c'è da vantarsi.”

“No. Ai tempi miei c'era brutta gente tra i professori.”

“Anche ai tempi miei.”

“Se lo ricorda Strimoli?”

“No. Quando ho frequentato io, non c'era.”

“E la Marruca?”

“Non so chi è. Ho preso il diploma dieci anni fa.”

“Io per mia sfortuna sono più vecchio, mi sono diplomato nel 1979. Ma un insegnante è sicuro che ce l'abbiamo avuto in comune. M'è bastato sentire quello che dice, i vocaboli che usa: oppressi, oppressori, diseredati, umiliati, offesi; questa è letteratura, non politica: chi parla così oggi?”

Lo guardai. Sentii subito un fastidio - e un'ansia - più forte di quello che già provavo per la situazione in cui ero finita.

“Chi sarebbe questo professore?”

“L'ha già capito, gliel'ho letto in faccia.”

“Stasi?”

“Stasi.”

“Anche lei ha avuto Stasi?”

“Si vede?”

“Un poco, sì.”¹⁹²

Riconoscendosi come i possibili esiti opposti del medesimo magistero, i due decidono di organizzare uno scherzo, a partire dal comune ricordo della novella quattrocentesca del *Grasso Legnaiuolo*, da cui Stasi sembrava essere ossessionato da insegnante. Sono molteplici i punti di contatto tra la vicenda e la novella nella quale un uomo viene portato a dubitare della propria identità. Nella novella come nel racconto, infatti, la violenza subita dalla vittima discende da una serie di atti linguistici: un uomo “semplice” viene convinto, a partire da una serie di circostanze in cui la sua brigata di

¹⁹² Ivi, p.130

amici lo pone, di non essere più l'intarsiatore Manetto Ammannatini, ma un tale Matteo Mannini che addirittura finisce in carcere per via dei debiti accumulati. Nel caso di Stasi non è l'identità anagrafica ad essere messa in discussione, quanto l'integrità morale, la capacità di far seguire alle parole, i fatti. Nella novella l'occasione della burla era data dal desiderio di punire Manetto per aver disertato una cena, nel caso di Nina e Sellitto emerge, affatto nascosta, una volontà di rivalsa nei confronti dell'insegnante, una punizione per la *gravitas* del suo lascito didattico, che non è esattamente una vendetta, quanto una messa alla prova, con diversi anni di ritardo, di quanto il professore aveva dichiarato nel corso della sua professione. Nina ricorda l'impatto che l'insegnamento aveva avuto su di lei e quanto la sua esistenza successiva fosse stata condizionata dall'incontro con l'insegnante

Cominciai a dir male del nostro professore, raccontai a Sellitto che per me, quando arrivava in classe, era come se una nuvola nera coprisse il sole, da quel momento perdevo la spensieratezza dell'adolescenza. Ti attirava dentro un senso della vita che non prevedeva gioia. Come si può vivere serenamente, diceva, se sappiamo che uomini, donne, bambini sono costretti a consumare le loro esistenze in condizioni disumane? (...)

Parlava - gli raccontai -, e mi guardava. Certe volte, quando faceva l'appello, mi veniva voglia di non rispondere o di darmi un altro nome. Assente o in incognito, desideravo solo questo, sfuggirgli, e non perché non fosse bravo, ma perché nel suo lavoro era troppo bravo. (...) Sapeva di tutto. Pendevo dalle sue labbra, gli ero ostile e grata. (...) la sua saggezza era come una vampata eccessiva di sole che brucia il piacere del tepore. Quando c'era lui in classe, mi chiudevo in uno stato permanente di agitazione: cosa pretende da me, cosa si aspetta. (...) Lo amavo come non mi è capitato di amare nessun altro fino ad ora, e tuttavia lo temevo, lo disprezzavo per come mi sconvolgeva.¹⁹³

(...)

Lo detestavo non per ciò che ci insegnava, ma per come soffrivo all'idea di non essere all'altezza delle sue aspettative più elevate, quelle che mi pareva lasciasse sottintese (...) apposta perché io ne intuissi la portata e le realizzassi.¹⁹⁴

Al contrario l'obiettivo di Sellitto è più semplice:

Lui, mi era chiaro, sperava che il professore usasse davvero la pistola per potersi sentire migliore del suo insegnante, per dimostrargli la necessità del suo lavoro, per dirgli, con rispettoso sarcasmo: devo tutto a lei, le sue lezioni mi hanno insegnato l'urgenza del contenimento e della repressione. Io invece desideravo con tutta me stessa che il professore non sparasse, perché mi ero presa da anni il compito di

¹⁹³ Ivi, p.131

¹⁹⁴ Ivi, p.136

farso io al posto suo, secondo la necessità che lui mi aveva indicato ma alla quale non sarebbe mai stato capace di piegarsi.¹⁹⁵

4.9.2 Prima esecuzione

Inizialmente, la violazione all'ordine costituito che viene richiesta a Stasi dalla struttura della beffa è minima: i due, dopo essersi assicurati la disponibilità del professore, gli ordinano di recarsi in un appartamento, trascrivere il brano di un libro e consegnare messaggio ad un destinatario. La seconda fase prevede che a Stasi sia recapitato un pacco che contiene un'arma. Alcuni giorni dopo un messaggio che sembra essere preludio ad una risoluzione violenta della vicenda, lo informa di un'esecuzione che avrà luogo in una certa data presso un hotel della città. La ragione del progressivo coinvolgimento di Stasi è da ricondurre ad una postura ideologica che l'aveva visto, da sempre, solidarizzare con chi compiva azioni violente anziché con le vittime.

io mi ero ritratto già nei primi anni settanta. Mi repellevano la gambizzazione, il rapimento, l'assassinio politico: un obbrobrio stupido. (...) Tuttavia una parte segreta di me - persino quando il povero essere umano che prima era vivo e ora giaceva nel suo sangue non poteva essere altro che un uomo innocuo - non riusciva a non sentire affinità con gli uccisori piuttosto che con la vittima, con i sequestratori piuttosto che con i sequestrati. Cancellavo parole di condanna dal mio vocabolario, evitavo etichette correnti. Stavo attento, anche tra me e me, a non dire mai assassini, criminali, aguzzini, terroristi, sentivo che non erano riducibili a quei vocaboli. Li consideravo combattenti. Certo le loro azioni mi facevano orrore, anche paura, e tuttavia quel loro schierarsi, la determinazione con cui ferivano, privavano della libertà, toglievano la vita (...), mi spingevano a sentirmi come dire, in debito, quasi che gli dovessi qualcosa per aver agito al posto mio risparmiandomi, almeno per il momento, tensioni, ansie, ribrezzo.¹⁹⁶

Questa posizione è piuttosto rara nei romanzi sugli anni settanta nei quali la solidarietà è generalmente indirizzata verso le vittime, più che verso gli esecutori. Vasta, tra gli autori trattati, quello che maggiormente si incarica di seguire il percorso indicato da Starnone, dal momento che sceglie di confrontarsi direttamente con il tema del male, anche se, anche nel suo caso, c'è una sorta di inevitabile presa di distanza. L'emersione della *parte segreta* è processo lungo e combattuto, Starnone la riconduce ad una sensibilità giovanile del professore, la devozione nei confronti di un terzo Domenico, Domenico Savio, santo bambino, morto nel 1857, allievo di Don Bosco.

¹⁹⁵ Ivi, p.137

¹⁹⁶ Ivi, p.96

Colpevole - aveva sempre creduto - è chi sfrutta, saccheggia, affama, devasta, stermina, avvelena. Chi invece reagisce ai crimini contro l'umanità non ha colpa, anche se versa molto sangue. Il sangue non sporca i giusti. (...) Ora percepiva immagini distanti, tutte di vecchia data. L'ambizione lontana di innocenza assoluta, per esempio. Essere offeso e non reagire (...). Patire il male, non commettere azioni malvagie. Un sacro schierarsi con i deboli. Gli piaceva, da piccolo, immaginarsi come il beato Domenico Savio.¹⁹⁷

Domenico Savio, nel nome del quale santità e sovversione vanno a combaciare, era stato, per Stasi non tanto la scoperta di un'indole «buona ma di un'altra cosa più onerosa, la pretesa feroce e disperata di essere assolutamente buono»,¹⁹⁸ desiderio destinato ad infrangersi agli albori dell'adolescenza. Domenico Savio, torna - da visione qual è - in forma di santo trentenne e sovversivo «magrissimo, con gli occhi del delirio» per far crollare le ultime difese di Stasi e prepararlo all'atto violento che a quel punto si aspetta di dover compiere «non c'è modo di togliere pacificamente il potere ai pochi che ce l'hanno e darlo ai molti che non l'hanno mai avuto. Non c'è nessuna magia buona per questo, non c'è intervento di beato o santo non c'è niente»¹⁹⁹ dice il Santo. Stasi è così pronto a recarsi all'appuntamento:

Trovai - o mi sembrò di trovare - la conferma nella proposizione che avevo pensato anni prima: se gli hanno sparato, è perché è un uomo d'ordine. Bastava formulare quel nesso, fissarlo con un nodo robusto, farlo diventare segnale della nostra personale retta via, un modo per orientarsi nel caos del mondo: uomini del vecchio ordine, uomini del nuovo ordine. E intanto procedere fino a saldare la catena delle parole alla mano che una volta ha decapitato un'anguilla per nutrirsene, ha fatto l'esperienza di levare la vita senza gettare via il coltello con ribrezzo e vomitare in un angolo.²⁰⁰

L'azione, per il professore, non è tanto esercizio consapevole di volontà quanto abbandono al corso degli eventi che lo sospingono verso un certo esito: «come si agisce senza prendere una decisione, meravigliandosi anzi di ogni cosa, innanzitutto di sé stessi».²⁰¹ Giunto al luogo dell'esecuzione la beffa inizia a rivelarsi: all'hotel designato Stasi trova Luciano, un ex-collega divenuto pianista e si rende conto che l'esecuzione è un'esecuzione dei *Nuages gris* di Liszt, un concerto in programma per la sera stessa. Il

¹⁹⁷ Ivi, p.63

¹⁹⁸ Ivi, p.68

¹⁹⁹ Ivi, p.83

²⁰⁰ Ivi, p.107

²⁰¹ Ivi, p.86

romanzo potrebbe chiudersi con questa scoperta, ma Starnone decide di inserire una coda, a partire dallo strascico di un episodio che aveva visto il narratore aggredire un uomo che aveva insultato una donna di colore su un autobus, unico atto di autentica violenza fisica che è avvenuta nel romanzo.

Salii sul 495, non feci in tempo a cercarmi un posto. Un tale sui cinquant'anni cominciò a insultare una donna nera, molto grassa, che muovendosi lungo il corridoio l'aveva a suo parere spintonato. Disse cose volgari e passò poi a prendersela con chiunque potesse rientrare sotto l'etichetta di extracomunitario o migrante o quello che si vuole. Sentii che mi correva per le vene una rabbia crescente, una rabbia di anziano con le arterie occluse (...) Mi accorsi che già lo stavo spingendo verso l'uscita, volevo scaraventarlo giù appena si fossero aperte le porte e poi scendere anch'io di corsa e afferrarlo alla gola per stringere forte e vedergli schizzare gli occhi dalle orbite. Mi ero dimenticato di me, di come ero. Ora parlavo in dialetto, un napoletano sanguinario (...). Mi pareva di essere senza corpo, un demone furibondo. Ero certo che se pure mi avesse trapanato con un coltello o mi avesse sparato, non avrei sentito niente, l'unica cosa che sentivo era la necessità di ucciderlo.²⁰²

Scagliandosi contro l'uomo, lo Starnone narratore ritiene di aver passato una linea e vuole portare Stasi alla stessa condizione di esasperazione. Quindi, giocando sul fatto che Stasi sospetta che Luciano abbia avuto, anni addietro, una relazione clandestina con la moglie Carla e sul fatto che Luciano sembra confermare - «T'ho salvato la famiglia»²⁰³ gli dice - decide che Stasi dovrà sparare. Ma la violenza s'invera in parodia ed la pistola, armata da Nina e Sellitto, è caricata a salve. Nemmeno questa soluzione soddisfa Starnone (che lo segnala con l'avverbio *svogliatamente*, che torna qui per la seconda volta a segnalare una soluzione che gli pare eccessivamente romanzesca) e prova quindi a riutilizzare l'episodio dell'autobus. Tuttavia il finale assume un tono eccessivamente splatter - Stasi dopo aver spintonato l'uomo dal bus tenta addirittura di decapitarlo - e viene eliminato. Starnone quindi torna nuovamente sulla scena del congedo da Luciano e trova finalmente un esito plausibile per la vicenda. Il professore obbedisce al destino che porta scritto nel suo cognome

Gli avevano giocato un brutto tiro. Lo avevano messo di fronte a sé stesso per vedere cosa faceva: sarebbe diventato un altro o si sarebbe lanciato contro lo specchio mandandolo in frantumi? Lui non aveva fatto né una cosa né l'altra, si era fermato al momento giusto, ora basta. Adeguarsi, è il momento.

²⁰² Ivi, pp. 35-36

²⁰³ Ivi, p.115

Addolcire ogni cosa, riorganizzare il passato come se non ci fosse stato il sopruso che genera odio, ma solo un dispiegarsi felice di buoni sentimenti.²⁰⁴

È una conclusione amara, che invita a riscrivere il proprio passato in maniera edulcorata e normalizzata. Dopo un'intera vicenda nella quale vengono esplorati il tema della colpa e della responsabilità l'unica conciliazione possibile è quella cui arriva il professore che dice «Avverto i torti, certo - ancora e ancora -, ma ho finalmente imparato a raddrizzarli prima di tutto in quello che faccio. Nell'assassino so riconoscere la possibilità che io stesso lo diventi e sentirne perciò le ragioni, comprenderle, e tuttavia provare orrore e ritrarmi». ²⁰⁵ Questa conclusione è forse la diagnosi generica che Donnarumma rimprovera al romanzo. Tale epilogo considerato fuori contesto non sembra particolarmente originale, tuttavia, se inserito nel quadro dello sviluppo complessivo del personaggio, acquista senso in quanto superamento di una concezione dualistica del mondo, in cui sembrava esserci posto soltanto per carnefici o vittime: «Ognuno, sì, presto o tardi avrebbe dovuto chiedersi non se versare sangue oppure no, ma quale sangue versare: quello degli oppressi o quello degli oppressori». ²⁰⁶ È inoltre da tenere in considerazione, in una valutazione complessiva del romanzo, il fatto che Starnone, rispetto alla possibilità di raccontare gli anni settanta, decida di arrestarsi su una posizione di non raccontabilità. L'esito della vicenda non è soltanto nella conclusione della storia di Stasi, ma in una struttura drammaturgica che non è mai riuscita a farsi romanzo in senso compiuto, come riconosce anche l'autore.

La mia via personale è stata raccontare la non raccontabilità, è un racconto che si interrompe continuamente (...): neanche così è narrabile, si interrompe continuamente, va avanti per ipotesi non riesce a diventare un racconto nel senso classico della parola.²⁰⁷

Questo è, per quanto pessimista, l'esatto contrario di una diagnosi generica: Starnone ha provato a raccontare e non c'è riuscito se non attraverso una struttura franta che mette in discussione tutte le pretese di resa lineare e didascalica che trova forse un parallelo, seppur attraverso scelte stilistiche profondamente differenti, nel Moresco de *Gli esordi*. Chi invece ha scelto di esplorare fino in fondo le implicazioni della fascinazione nei confronti di un linguaggio che origina e motiva la violenza ed è riuscito ad approdare ad

²⁰⁴ Ivi, p.126

²⁰⁵ Ivi, p.127

²⁰⁶ Ivi, p.105

²⁰⁷ Domenico Starnone, intervista telefonica, 25 settembre 2014

un racconto di senso compiuto è invece Giorgio Vasta ne *Il tempo materiale* di cui ci occupiamo di seguito.

4.10 *Il tempo materiale*, Giorgio Vasta. Fare cose con le parole

Il tempo materiale, romanzo d'esordio dello scrittore palermitano Giorgio Vasta che ha goduto di un apprezzamento unanime da parte della critica²⁰⁸ sembra essere stato generato, al pari delle rocce metamorfiche, dalla compressione di diversi strati di sedimenti e può essere indagato a partire da molteplici direttrici che continuamente intervengono ogniquale volta ci si trovi a voler dare conto di uno dei livelli di lettura. Una di esse può portare a definire *Il tempo materiale* un'indagine sulla dimensione performativa del linguaggio secondo una prospettiva che lo collega a *Prima esecuzione* che invece, del linguaggio, approfondisce la dimensione perlocutoria. Se secondo i teorici del linguaggio una delle caratteristiche dell'atto linguistico è quella perlocutoria, vale a dire la capacità di produrre effetti sull'interlocutore che possono essere coerenti o meno con quelli dell'enunciatore, si potrebbe sostenere che l'intero romanzo di Starnone sia una riflessione sulle conseguenze degli atti di parola su quanti vengono esposti ad un discorso. La beffa ai danni di Stasi - e quella della novella del Grasso Legnaiuolo cui si ispira - sono interamente affidate alla funzione perlocutoria del linguaggio e, allo stesso modo, i destini dei due personaggi che organizzano lo scherzo sono il risultato, in questo caso non intenzionale, dell'effetto perlocutorio del discorso didattico di Stasi: Nina ammette di essersi incaricata di portare a termine ciò che il professore non sembrava in grado di fare, ma che rappresentava la logica conseguenza delle sue parole, mentre l'ispirazione prima che ha spinto Sellitto a diventare un poliziotto era la messa in crisi il postulato ideologico del sistema mondo di Stasi secondo il quale non potevano esistere poliziotti buoni. D'altro canto Stasi stesso, con la sua incapacità quasi patologica di fare seguire alle parole l'azione, rappresenta proprio l'incrinarsi della funzione perlocutoria del linguaggio con l'aggravante che è lui stesso a pronunciare quelle parole il cui portato non riesce poi a realizzare, azione cui invece lo la struttura della beffa lo spinge.

Il tempo materiale potrebbe essere descritto, al contrario, come il disperato tentativo di tre ragazzini di restituire al linguaggio un'unica funzione: quella performativa. Scrive

²⁰⁸ Per un'antologia della critica si può vedere Cortellessa A (a cura di) *Narratori degli anni Zero*, N. 31-32-33 della rivista *L'illuminista*- anno XI - 2011, Roma, Ponte Sisto

Austin per descrivere quegli atti in cui l'enunciato corrisponde allo svolgimento di un'azione: «Il nome deriva, ovviamente, da *perform* [eseguire] il verbo usuale con il sostantivo "azione": esso indica che il proferimento di un enunciato costituisce l'esecuzione di una azione - non viene normalmente concepito come semplicemente dire qualcosa».²⁰⁹ Austin fa riferimento principalmente a quelle frasi di carattere rituale come «io ti sposo» o «battezzo questa nave con il nome di» tuttavia, l'idea di riportare il linguaggio al livello della performance, letteralmente to *perform*, che muove dalla necessità di ripristinare una coerenza tra parola e azione ed è assolutamente coerente con gli intenti dei protagonisti del romanzo di Vasta. La corrispondenza tra parola e azione non è l'unica che il romanzo si incarica di ripristinare, come vedremo diffusamente in seguito. C'è un ulteriore intento che spinge Vasta alla scrittura che ha a che fare con quella che lo scrittore definisce, metaforicamente, necessità di un ripristino delle leggi della gravitazione universale che in Italia sono state sospese, nella sua diagnosi, a partire dagli ottanta e in particolare durante il periodo del dominio prima mediatico e poi politico dell'ex premier Silvio Berlusconi. In un intervento dell'autunno 2009 sul blog *Minima et Moralia* Vasta racconta di aver visto, durante una sagra estiva, fluttuare sopra la testa delle persone un palloncino con il volto di Silvio Berlusconi e di come questa immagine si fosse offerta come metafora della situazione italiana, un paese divenuto antigravitazionale «una capsula spaziale all'interno della quale nulla, mai, mai più, ha facoltà di cadere. Di ac-cadere».²¹⁰ Scrive Vasta

Le leggi della gravitazione universale ci insegnano che se prendiamo in mano un oggetto e poi distendiamo il braccio e apriamo le dita, quell'oggetto non resterà sospeso nell'aria ma cadrà subito al suolo. (...)

Se immaginiamo un meccanismo analogo in ambito morale e nello specifico della realtà italiana contemporanea, scopriamo che le cose stanno diversamente.

La legge morale alla quale ci siamo ogni giorno addestrati, alla quale ci siamo assuefatti e che abbiamo per intero introiettato, ci dice che un fatto teoricamente pesante, un fatto grave, nel momento in cui viene lasciato sospeso non cade, resta sospeso, gonfiato dall'elio del nostro cosiddetto carattere nazionale: la tendenza all'indistinzione, la riduzione al farsesco, l'incapacità storica di fare i conti con la responsabilità. In altri termini, al prodursi delle cause non corrisponde il prodursi degli effetti. Il fatto grave non genera conseguenze, e se le conseguenze - le responsabilità connesse all'analisi delle conseguenze - sono ciò che misura la dimensione dei fatti, è come se questi fatti non ac-cadessero (...). Osservando la testa di

²⁰⁹ Austin J.L., *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987 (1962), p.11

²¹⁰ Vasta G., *L'Italia è un paese antigravitazionale*, in *Minima et Moralia*, 4 novembre 2009, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/1%E2%80%99italia-e-un-paese-antigravitazionale/> [consultato il 25 febbraio 2015]

Berlusconi ondeggiare impalpabile e delicata sulla gente mi sono reso conto che adesso - un adesso che perdura da almeno una quarantina d'anni e che è riuscito ad accelerare vertiginosamente negli ultimi quindici - l'Italia è un paese nel quale, ad altezze diverse, dappertutto galleggiano palloncini, fatti inconseguenti, cause senza effetti, come nella parata di una festa infinita.²¹¹

Nelle logiche narrative che sottendono al suo romanzo d'esordio, Vasta sembra, con movimento paradossale e provocatorio, voler identificare nelle Brigate rosse l'unico soggetto che in Italia non ha inteso svincolare cause ed effetti delle proprie azioni e questo è il primo nucleo dell'attrazione che i protagonisti avvertono nei confronti dell'organizzazione.

4.10.1 *Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος*

Il tempo materiale fin dall'incipit dichiara un bisogno di dare forma al mondo attraverso le parole, quasi un'eco dell' *Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος* che apre il Vangelo di Giovanni.

C'è il cielo. C'è l'acqua, ci sono le radici. C'è la religione, c'è la materia, c'è la casa. Ci sono le api, ci sono le magnolie, gli animali, il fuoco. C'è la città, c'è la temperatura dell'aria che cambia nel respiro. C'è la luce, ci sono i corpi, gli organi, il pane. Ci sono gli anni, le molecole, c'è il sangue; e ci sono i cani, le stelle, i rampicanti.

E c'è la fame. I nomi.

Ci sono i nomi.

Ci sono io.²¹²

“Io” è Nimbo, voce narrante, undicenne anomalo, ragazzino mitopoietico con l'ambizione a costruire mondi a partire da parole, caratterizzato da un'attenzione spasmodica ed esagerata per il linguaggio e che, dall' *epidemia* del linguaggio, aspira ad essere percorso: «agli esami di quinta elementare, mentre raccontavo e il racconto mi nutriva, si nutriva e mi drogava, (...) avevo avuto la sensazione di poter andare avanti all'infinito e che il linguaggio fosse un'epidemia dalla quale non cercare scampo».²¹³ I modelli sono i profeti dell'Antico Testamento le cui storie Nimbo subisce ogni sera prima di andare a dormire, lette dalla brutta voce del padre: il profeta Giona «che resta

²¹¹ Ibidem

²¹² Vasta G., *Il tempo materiale*, Roma, Minimum Fax, 2008, p. 5

²¹³ Ivi, p.14

tre giorni nel ventre della balena e quando viene fuori è colmo della parola»²¹⁴ ed il profeta Ezechiele «il veggente, l'immaginifico, vecchio puro e insano. Anch'io - giovane puro e insano - vorrei andare per il mondo a predicare, essere colmo della parola come Giona, immaginifico come Ezechiele, esprimere la mia volontà di linguaggio, questa febbre della gola».²¹⁵ Nimbo non presenta nessuno dei tratti che, in un regime di verosimiglianza, dovrebbero connotare la sua età anagrafica: «...io sono un ragazzino ideologico, concentrato e intenso, un ragazzino non-ironico, anti-ironico, refrattario. Un non-ragazzino».²¹⁶ Fedele alla sua tendenza a costruire mondi con parole ha battezzato con nomi altri i suoi genitori: la madre è *lo Spago*, il padre è *la Pietra*, il fratello minore *il Cotone*. La riduzione della famiglia ad oggetti e sostanze è riconducibile a diverse motivazioni. Una ragione esterna va riconosciuta nel tentativo dell'autore di non trasformare la vicenda in un romanzo d'ambientazione borghese che riconduca il terrorismo all'interno dinamiche familiari - critica che aveva mosso Paolin a molti dei romanzi sul tema, cui Vasta ha inteso sottrarsi - una sottrazione che opera anche nei confronti delle psicologie dei personaggi, in modo tale che non vi siano dei genitori cui ascrivere la responsabilità dell'eversione dei figli. Una ragione interna alla logica narrativa è da ricondurre invece quell'estraneità che il ragazzino prova nei confronti della famiglia di origine di cui non si riconosce erede. Nimbo, che, durante una festa di carnevale, anziché bere l'acqua che gli viene offerta addenta il bicchiere e mastica i pezzi di vetro, preferisce pensarsi come il discendente di una genia di "mangiatori di vetro" cui appartengono di due sconosciuti incrociati in treno, che sospetta essere brigatisti

Siamo simili, io e l'uomo. Anche io e la donna siamo simili. Stessa stirpe, stesso temperamento. Mangiatori di vetro. Siamo foschi, pericolosi, gli occhi a fessura che guardano lontano mettendo a fuoco le macchie piccolissime. Se in questo momento qualcuno entrasse nello scompartimento penserebbe che sono i miei genitori. Io, loro figlio. E questi tre seduti davanti a noi - mah, erano qui da prima.²¹⁷

Condividono le stesse caratteristiche due compagni di classe, Bocca e Scarmiglia

²¹⁴ Ivi, p.13

²¹⁵ Ibidem

²¹⁶ Ivi, p.24

²¹⁷ Ivi, p.39

Io Scarmiglia e Bocca. Lucidi, separati, ostili. Undicenni lettori di giornali, ascoltatori di telegiornali. Concentrati e abrasivi. Critici, tetri. Preadolescenti anomali.²¹⁸ (...)

Per loro siamo delle anomalie. Degli idioti. Quando poi sentono di che cosa stiamo parlando - le larghe analisi del presente politico italiano, la critica spregiudicata del potere - ci fanno le battute, ci lasciano soli.²¹⁹

È proprio questa radicale diversità che, attraverso una serie di passaggi paradossali, li fa guardare alle Brigate rosse come unica forza del presente italiano, il romanzo è ambientato nel 1978, in grado di condividere la loro percezione della realtà, a partire, ancora una volta, da una fascinazione di natura linguistica. I tre ragazzini, a partire dal loro quartiere dalle *tetragone misure democristiane* esplorano Palermo fino a raggiungere al centro storico, in un movimento che non è solo fisico nello spazio ma di risalita, a ritroso, nelle ere geologiche.

Il centro di Palermo è la geenna del fuoco. Dove non si deve andare. E del resto non ci si va mai, non ce n'è motivo (...). Scrostature, squarci nei muri. Un paesaggio geroglifico. Il centro della terra. Per Bocca è lo stesso. Scarmiglia invece c'è andato qualche volta con i fratelli. Quando ce ne parla mi sembra di ascoltare il racconto di uno speleologo.²²⁰

In centro trovano spazio forme di vita preistoriche che si esprimono con un linguaggio gutturale ed esclamativo

Fermi nei vicoli, al centro dei catoli, ci sono i palermitani. Parlano gutturali, gastrici, una continua raschiatura di parole nella gola e nella pancia. Esclamano, il palermitano è una lingua esclamativa. Accade qualcosa, un fenomeno qualsiasi, e il palermitano comincia subito il suo assedio. Spesso è una sola frase ripetuta modificando l'intonazione, in litania dinamica, rilanciando, rincarando così che il fenomeno si riduce alla sua più originaria e autentica natura di scandalo.²²¹

I tre sentono, in questo luogo più che in altri, la differenza che li connota. Loro sanno parlare, si esprimono in forme complesse, il congiuntivo diventa simbolo di un'emancipazione (piccolo-borghese, ma loro non ne hanno coscienza) che deraglia in una adesione paradossale alle parole della militanza. Dopo aver tentato di dialogare con una famiglia *dialettale* infatti Scarmiglia considera

²¹⁸ Ivi, p.21

²¹⁹ Ivi, p.61

²²⁰ Ivi, p.55

²²¹ Ivi, p.57

Noi conosciamo il piacere del linguaggio (...) parlare complesso parlare italiano per noi vuol dire andarcene (...). Andarsene via costruendo frasi. Isolarsi. Perché la conseguenza del nostro modo di esprimerci - il tono sommesso, il volume basso, ogni parola piatta, ritagliata, calma eppure sediziosa - è che i nostri compagni di classe non ci riconoscono (...) Ce ne andiamo via da Palermo, continua Scarmiglia, semplicemente parlando.

Siamo colpevoli di linguaggio, esclama Bocca.

Sì, fa Scarmiglia, il linguaggio è la nostra colpa

Nessuno parla come noi, dice Bocca orgoglioso. Oggi, adesso, specifica.

Non è vero, dice Scarmiglia. Qualcuno c'è (...)

Le Brigate rosse, dice Scarmiglia. Loro parlano - o meglio scrivono. Come noi. I loro comunicati sono complessi, le frasi lunghe e potenti. Sono gli unici in Italia a scrivere così.²²²

Una ragione linguistica, prima che ideologica, è quindi alla base della fascinazione nei confronti dell'operato delle Brigate rosse. Nimbo ammette

Io di brigatismo non so niente. Qualcosa. Niente. So che se ne parla, che ha a che fare con la morte. Ha a che fare anche col sesso, ma di brigatismo e sesso come di due cose legate non si parla. In questi giorni vedo in televisione le immagini di via Fani (...) e ho un prurito che mi mangia la pelle e una cosa nella pancia che mulina e raschia, un presentimento a gorghi che mi si apre sul petto e sul palmo delle mani.²²³

A partire da queste considerazioni i tre iniziano un processo di studio e di emulazione. Sono i giorni del sequestro Moro - «Moro deve morire ogni giorno ma non muore mai»²²⁴ - e la futura cellula terrorista inizia il proprio apprendistato a partire dallo studio dei comunicati dell'organizzazione. La loro lingua è, a prima vista, motivo di richiamo inarrestabile «un animale mitologico. Un unicorno. Muscolare, sanguigno, poderoso falliforme. Una lingua che corre nel testo, svelle e divora, racconta la rabbia e la trasformazione. I brigatisti sono sempre accesi, sempre apocalittici (...) Sono oracolari. I padri del deserto hanno lasciato le distese della Palestina e sono venuti in città, nelle università e nelle fabbriche, a raccontare a testimoniare, a predire e a maledire».²²⁵ Tuttavia tale lingua offre anche dei motivi di disorientamento, come nota Nimbo dopo la lettura di uno dei loro comunicati

²²² Ivi, pp.60-61

²²³ Ivi, p.48

²²⁴ Ivi, p.62

²²⁵ Ivi, pp.78-79

non riesco ad andare avanti né a tornare indietro, come quando in piscina non ho più fiato, sento male all'addome e alle gambe e devo fermarmi a centro vasca a fare il morto.

Le frasi delle Br fanno il morto (...) fabbricano il mondo a forma di morte facendo finta di immaginare il futuro, la vita che verrà. La lingua delle Br, penso, è un animale mitologico inservibile, un unicorno degradato (...). È una lingua in cui convivono impulsi opposti, come dentro di me convivono sempre - per quella lingua e per tutto- entusiasmo e delusione.²²⁶

È un linguaggio che, per la sua enfasi e per i toni millenaristi che assume, si misura con il rischio costante di inversione e parodia, pericolo che corrono anche tutte le azioni che i tre si preparano a compiere ad imitazione dei loro ispiratori e che infatti, almeno in un caso, sono interpretate come una burla. Nimbo si rende conto fin dal principio del paradosso cui rischiano di incorrere, ma decide comunque di intraprendere la strada della militanza

mi rendo conto che anche se ne avverto la fascinazione nella loro lingua c'è qualcosa che mi mette in imbarazzo, una pena per il dogmatismo imparaticcio, per l'enfasi puerile. Eppure io sono enfatico, non posso non esserlo perché so come lo fanno le Br, che l'enfasi è l'unico modo per accedere alla visione, alla profezia, alla storia. Certo si diventa ridicoli, ma non ci sono alternative: tra l'ironia e il ridicolo scelgo il ridicolo.²²⁷

I tre procedono attraverso un percorso che muove dalla presa di coscienza del male come fatto biologico e naturale «Si producono (...) fenomeni in sé violenti dei quali non riconosciamo la violenza. Mangiare è violento, digerire è violento, è violento correre ed è violento parlare. Contemporaneamente se ne sopravvalutano altri»;²²⁸ si danno dei nomi di battaglia ed un nome collettivo, saranno il *N.O.I. - Nucleo Osceno Italiano* e rasandosi i capelli a zero modificano il loro aspetto in una direzione perturbante «sono inquietanti e pericolosi i ragazzini senza capelli, con le ossa del cranio nitidamente esposte, le commisure tra le placche percorribili con un dito, un perimetro dopo l'altro. Io ero antipatico e adesso sono inquietante. Ero ostile e sono inquietante».²²⁹ Il passaggio successivo è dedicato alla messa a punto di un metodo di analisi della realtà, esplorata come se si trattasse di un esperimento di laboratorio, attraverso la ripetizione e la scomposizione di un fenomeno: «In televisione ci sono i mondiali di calcio. Ogni giorno ci incontriamo (...) poi usciamo, facciamo i pali con le pietre ed imitiamo i gol.

²²⁶ Ibidem

²²⁷ Ivi, p.75-76

²²⁸ Ivi, p. 90

²²⁹ Ivi, pp.86-87

(...) Giocare diventa un esperimento, il laboratorio nel quale riproducendo le azioni provate in televisione le studiamo». ²³⁰ «È il 1978, e la realtà è già esausta»: ²³¹ i tre hanno bisogno di mettere ordine, di scomporre il mondo in leggi e in fenomeni prevedibili ma, nonostante i tentativi, l'imprevisto è possibile. Nel corso dell'unica vera partita di calcio che si concedono di giocare, Nimbo azzarda una rovesciata, cade rovinosamente e si incrina una costola - «Scarmiglia mi rimprovera, dice che in questa fase non si deve estetizzare». ²³² L'episodio suona come un avvertimento: non si può prescindere né dal caso né dalla dimensione corporea soggetta al dolore. Dopo l'invenzione dell'*'alfamuto*, un alfabeto fatto di soli gesti, il *N.O.I.* passa all'azione misurandosi con azioni di crescente gravità, che vanno dal rogo di materiali scolastici all'impiccagione di tre fantocci che rappresentano un professore, un bidello ed uno studente, fino ad un attentato incendiario nel quale rimangono coinvolti dei passanti innocenti. Lo stadio successivo del processo di *imitatio* brigatista è quello del sequestro di persona. Vittima designata è Morana, un compagno di classe, che, fin dal nome, rivela una parentela con il Moro *maggiore*, il cui rapimento è destinato ad avere il medesimo esito, seppur in forme diverse. Il meccanismo di progressiva eversione si arresta quando Scarmiglia che, nel frattempo, ha assunto il nome di battaglia di Volo, sceglie come una bambina muta di origine straniera, Wimbow, la cui esistenza rappresenta per Nimbo un polo di irresistibile attrazione. Piuttosto che sequestrare Wimbow, Nimbo preferisce tradire il gruppo. Anche quest'ultima mossa è stata prevista da Volo, anzi segna l'ultimo atto nel suo percorso di adesione alla militanza rivoluzionaria, in conseguenza del quale potrà dichiararsi prigioniero politico. Spiega Volo, preconizzando ciò che accadrà

Fin dall'inizio il nostro sogno è stato diventare dei Socrate della lotta armata: inevitabilmente sconfitti ma orgogliosamente sconfitti. E a quel punto, nella sconfitta, invincibili. Capisci, continua Volo. È l'ultimo tributo alle parole della militanza, la frase con la quale ci si libera dalla propria angusta storia personale per entrare nel tempo infinito della mitologia rivoluzionaria, dove la fatica del linguaggio non ha più valore. ²³³

E Nimbo, finalmente, comprende

²³⁰ Ivi, p.96

²³¹ Ivi, p.278

²³² Ivi, p.111

²³³ Ivi, p.286

Lo aveva detto. Era qualcosa che aveva compreso e seminato. Non potere e non volere vincere. Contemplare la vittoria soltanto nella retorica linguistica, come miraggio, coltivando nel frattempo una sconfitta perfetta. Perfetta. Affinché la sconfitta sia perfetta il nemico deve essere perfetto. Lo abbiamo reso perfetto: adesso possiamo perdere.²³⁴

Al contrario, realizza Nimbo nell'epilogo, il suo percorso ha sempre teso verso un altro esito, lui non si potrà mai dire prigioniero politico, lui è stato, e rimarrà, prigioniero *mitopoietico*, prigioniero e insieme inventore del linguaggio della cui ossessione tenta di liberarsi un estremo tentativo di comunicazione con la bambina creola. Nimbo esplora tutte le pose dell'alfamuto che ha creato ma è costretto ad arrendersi perché nell'alfabeto che ha generato non riesce a trovare la postura per dirle che il suo «era solo amore».²³⁵

4.10.2 *Alfamuto*

L'elaborazione dell'alfabeto è un'iniziativa del mitopoietico Nimbo che, nel volo delle api, riconosce una regolarità che è una forma di comunicazione e decide di costruire qualcosa di simile: un alfabeto in forma di performance nel quale emettere un enunciato corrisponde a compiere un'azione e non vi sono emissioni vocali.

Si tratta di trasformare i nostri corpi in ideogrammi. Prendere delle posture e attribuire loro un significato. In questo modo creiamo un alfabeto e una grammatica. Potremo fare a meno di dire le parole con la voce perché le diremo con le posture. E costruiremo le frasi collegandole tra loro.²³⁶

Questa scelta nasce sia dalla necessità di misurarsi con delle imprese di difficoltà sempre crescente, secondo un principio che li porta ad inventare difficoltà e nemici - «Il nemico è una nostra invenzione. Se non c'è dobbiamo essere noi a generarlo» -²³⁷ che dal tentativo di cimentarsi con la bambina creola sul suo stesso territorio. Se Wimbow è in grado di comunicare con il mondo che la circonda nonostante sia muta, anche Nimbo lo sarà. I tre costruiscono l'alfamuto mettendo a punto 21 posture tratte dall'immaginario mediatico dell'epoca attraverso le quali esauriscono le parole cui decidono di dare diritto di esistenza.

²³⁴ Ibidem

²³⁵ Ivi, p.308

²³⁶ Ivi, p.125

²³⁷ Ivi, p.196

Le posture le prendiamo da qui, dico. Dai cantanti. Dalle pubblicità. Anche dagli attori. E dalla televisione e dal cinema. E lo facciamo per vendetta: perché appropriandoci di Celentano che in Yuppi Du fa il falco trasformiamo la miseria in utilità (...)

Prendiamo le posture idiote che tutti conoscono e le facciamo diventare messaggi in codice.²³⁸

La posa che Adriano Celentano assume sulla locandina del film *Yuppi Du* (1975) viene utilizzata per indicare un pericolo imminente, quella della copertina di un disco del '77 di Donatella Rettore significa bivio; la coreografia del *Tuca Tuca* (1971) indica un desiderio; la mossa resa icona dal John Travolta ne *La febbre del Sabato sera* (1977) serve per segnalare un imprevisto; Mike Bongiorno che dice “Allegria!” significa il suo opposto, ossia una situazione di stallo. E ancora: l'avanzare barcollando con le braccia tese in avanti imitando gli zombie significa *azione*; Terence Hill che si avvita su se stesso e cade dopo una finta scazzottata mette in scena la vergogna; il movimento che fanno Cochi e Renato mentre cantano *La canzone intelligente* significa *odio*; e, naturalmente, la posizione in cui venne ritrovato il cadavere di Aldo Moro *morire*. Comunicare attraverso *l'alfamuto* richiede di assumere pose grottesche e ridicole: «dobbiamo accettare di precipitare nel ridicolo. Senza pudore diventeremo invulnerabili (...) se abbiamo davvero il coraggio di andare per strada contorcendo braccia e gambe senza avere paura di chi ci considererà stupidi allora saremo pronti a tutto».²³⁹ Al pari del linguaggio delle BR, poderoso ma inutile, anche l'alfamuto è un linguaggio che fallisce in più di un'occasione e si dimostra inservibile sia quando Nimbo agitandosi, secondo una sequenza di movimenti di cui lui solo conosce il significato, cerca di comunicare un pericolo imminente ad un gruppetto di ragazzi che non conoscono il codice, che quando tenta di parlare con la bambina creola. I tre, nella costruzione dell'alfabeto, hanno infatti, non è chiaro se scientemente o meno, trascurato l'aspetto della comprensibilità del codice all'esterno del loro gruppo ristretto. I riferimenti ai consumi culturali, sulla base dei quali è costruito l'alfamuto, non hanno soltanto la funzione di costruire un panorama generazionale condiviso che opera attraverso il meccanismo del riconoscimento nostalgico, come accade in un buon numero di romanzi contemporanei anche quando non si propongono di raccontare il passato recente, ma interviene su di essi attraverso un meccanismo di deformazione e di riuso creativo, secondo un processo che può essere letto in chiave di creatività simbolica. La

²³⁸ Ivi pp.125-126

²³⁹ Ivi, p.130

definizione deriva dal sociologo inglese Paul Willis²⁴⁰ che, negli anni novanta, si è occupato di approfondire le forme di creatività simbolica dei giovani della classe operaia inglese, attraverso uno studio da cui è emerso che i giovani consumatori non erano, come si sarebbe potuto supporre, soggetti passivi, ma si dimostravano del tutto in grado di ridefinire i significati dei prodotti della cultura di massa di cui si appropriavano. Nell'accezione di Willis la creatività simbolica è «l'applicazione della capacità umana a risorse simboliche e materiali grezzi (ossia insiemi di segni e di simboli - per esempio il linguaggio così come lo ereditiamo, come anche testi, canzoni, film, immagini e materiali di ogni genere). Per mezzo di essi, su di essi e grazie ad essi gli esseri umani producono significati».²⁴¹ L'*alfamuto* è un esempio complesso di questo tipo di attitudine dal momento che si tratta di un prodotto secondario, costruito grazie alla deformazione di materiali preesistenti forniti dall'industria culturale e riutilizzati con un fine opposto rispetto a quello per cui erano stati offerti al consumo. L'intervento sui prodotti della comunicazione di massa dà ai tre l'impressione di riuscire ad ostacolare il processo per cui sempre nuove merci si producono sul mercato, con un'aura di novità che è solo superficiale.

Ogni settimana, dice, tutto si rinnova. Nuovi dischi, ognuno con la sua copertina, nuovi film e personaggi televisivi. Nelle edicole compaiono i nuovi numeri della riviste. L'insieme di queste novità produce un immaginario condiviso che serve all'Italia a tenersi insieme. Perché in realtà sta andando tutto in pezzi. Ogni personaggio che finisce in copertina o su uno schermo diventa un centro, qualcosa che dovrebbe dare stabilità. E quindi si accumulano corpi e posture. Ma il centro è instabile, dura una settimana e poi si passa avanti, in un ciclo di rivoluzioni ipocrite che servono solo a conservare il tempo sempre identico a se stesso.²⁴²

Un simile processo di deformazione e riuso viene messo in atto anche su altri prodotti dell'industria dell'intrattenimento che arrivano nella quotidianità dei protagonisti attraverso la televisione. È il 1978 e la sentenza della Corte costituzionale che ha liberalizzato le frequenze televisive è affare recente. Per quanto, a differenza di altri romanzi ambientati nello stesso periodo,²⁴³ Vasta scelga di non insistere eccessivamente sul processo di mutazione antropologica legato alla diffusione della televisione

²⁴⁰ Willis P., *Common culture: symbolic work at play in the everyday cultures of the young*, Milton Keynes, Open University Press, 1990

²⁴¹ Willis P. *Creatività simbolica* in Mora E., (a cura di) *Gli attrezzi per vivere. Forme della produzione culturale tra industria e vita quotidiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, p.267

²⁴² Vasta G., 2008, p. 126

²⁴³ Si può vedere Lagioia N., *Riportando tutto a casa*, Torino, Einaudi, 2009 e si è già fatto riferimento al terzo movimento de *I giorni della Rotonda*.

commerciale, essendo questo un fenomeno che si riscontra in maniera più pervasiva nel corso degli anni ottanta, i programmi televisivi rivestono un ruolo centrale nel restituire i caratteri dell'identità nazionale. La presenza di questo tipo di repertorio non costituisce una novità in termini assoluti, si può tornare a pensare alla pagina di *Altri libertini* in cui Tondelli ricostruisce uno spaccato generazionale attraverso dischi, libri, arredi, locandine e fotografie della *soffitta dell'Annacarla*, oltre che alla camera di Attila ricostruita da Culicchia, che si ricollega direttamente al precedente tondelliano. Nel caso di Vasta però il catalogo non abbraccia tanto l'universo giovanile, ma programmi e personaggi televisivi sono scelti perché, in essi, è riconoscibile un concentrato dei tratti dell'identità italiana.

L'*Intervallo* riflette l'Italia premoderna: «l'eterna Italia rurale e pastorale, tirata su con le pietre grigie tagliate a mano (...). Il pittoresco, il locale, il premoderno, il genuino. La bella Italia semianalfabeta che per decenza ignora la grammatica»²⁴⁴ mentre con l'*Almanacco del giorno dopo* «il televisore diventa seicentesco; la sua meccanica interna è vegetale, un collegarsi di cremagliere prismi di legno e rotelle dentate»²⁴⁵. I volti che si avvicinando alla conduzione si distinguono sulla base del loro odore: Enzo Liberti ha «l'odore della dignità ambiguo e profondo»,²⁴⁶ Corrado ha «un odore integro. Italiano e domenicale, pomeridiano, quello che si genera sotto i vestiti indossati dal mattino presto, quando le molecole conservano ancora una coesione»²⁴⁷ e Renato Rascel ha «un odore dolce e ottuso».²⁴⁸ Televisori che diventano *vegetali* e presentatori che profumano di *italiano* e di *domenicale* testimoniano così un lavoro sui materiali offerti dai mezzi di comunicazione di massa che va nella direzione del riuso simbolico e non soltanto un catalogo vintage virato nei toni seppia in cui riconoscersi nostalgicamente.

4.10.3 Visioni

Il tempo materiale è ambientato nel 1978 «anno delle tredici lune quando la psiche più immaginifica implode di visioni»²⁴⁹ ed è proprio l'aspetto allucinato e visionario che distingue in maniera più decisa l'esordio dello scrittore palermitano dai testi finora affrontati. La rinuncia ad una resa naturalistica, la non verosimiglianza, il

²⁴⁴ Vasta G., 2008, p.10

²⁴⁵ Ivi, p. 260

²⁴⁶ Ivi, p. 45

²⁴⁷ Ivi, p. 253

²⁴⁸ Ivi, p.131

²⁴⁹ Ivi, p.292

racconto che, pur seguendo una cronologia lineare, si apre a divagazioni nello spazio e nel tempo (l'ultimo capitolo comprende, in una visione cosmica, passato presente e futuro, desideri e biologia) ed il susseguirsi di figure fantasmatiche e spettri di animali parlanti, rappresentano senza dubbio una modalità inedita nella resa degli anni settanta italiani. Fin dalle prime pagine del romanzo si avvicinano davanti agli occhi di Nimbo una serie di visioni, per lo più animali: una zanzara, una gatta che Nimbo chiama *lo storpio naturale*, il *piccione preistorico*, una pozzanghera a forma di testa di cavallo, il profeta Ezechiele, Crematogastra «una donna grassa con un grembiule e la faccia da formica»²⁵⁰ che fa le pulizie a casa dei genitori. Queste figure, la cui presenza si intensifica in *DIALOGHI (settembre 1978)*, il capitolo a maggiore intensità di azioni eversive, non hanno tanto la funzione di rappresentare la coscienza di Nimbo, dal momento che la morale delle scelte che compie il ragazzino non è mai davvero messa in discussione, quanto di dare voce ad un livello di problematicità che Nimbo porta dentro di sé, ad un'apprensione legata alla consapevolezza, che si sforza continuamente di mettere a tacere e che riemerge in forma di figure esterne a lui, che il percorso che intrapreso dal *N.O.I.* è destinato a fallire perché trova nella sconfitta l'unico possibile inveramento. Per Volo, l'ideologo della formazione, l'itinerario è tracciato fin dal principio, mentre i suoi due compagni non sono in grado di riconoscerne le tappe fino ad una fase molto avanzata. Per questa ragione, ogni passo compiuto nella direzione dell'adesione alla militanza suscita in Nimbo delle riserve che emergono attraverso il dialogo con presenze fantasmatiche esterne a lui. In una fase ancora iniziale del processo sono il *piccione preistorico* prima e Crematogastra poi ad intervenire. Il primo ricorda a Nimbo che la sua immaginazione «genera solo lotta e disfacimento»²⁵¹ e lo accusa di non saper «percepire ciò che è fertile (...) ciò che è fertile è una responsabilità. Passi il tempo costruendo forme storte, alfabeti posticci, pensando alle parole»,²⁵² mentre la seconda gli pone una domanda fondamentale: «cosa pensate di fare?»²⁵³. Alla risposta «Noi ragioniamo sulle cose ultime. Sull'ultimare»,²⁵⁴ Crematogastra insiste «Nessuno di voi ha il dubbio che sia un'ansia ridicola?»²⁵⁵ Nimbo ribatte

²⁵⁰ Ivi, p.260

²⁵¹ Ivi, p.173

²⁵² Ibidem

²⁵³ Ivi, p.174

²⁵⁴ Ivi, p.175

²⁵⁵ Ibidem

Il ridicolo è un prezzo da pagare al tragico

(...)

Ci credi davvero?

Devo

È una superstizione

È necessaria

Ma è una superstizione

Anche quello che la Pietra ci legge sulla Bibbia è un superstizione. (...) mi piace la forma che la Bibbia sa dare al mondo: lì dentro il mondo è una cosa seria.

Già, la struttura tiene, dice lei.

È una macchina che produce senso, chiarisco. All'inizio c'è il disordine, la malattia, l'errore; alla fine il cosmo, la salvezza, la giustizia.²⁵⁶

Analogamente, il percorso di Nimbo può essere considerato come un itinerario che dalla tendenza a «trasformare il panico in esistenza»²⁵⁷ arrivi invece a imparare a «percepire ciò che è fertile», passaggio concretamente rappresentato dal gesto attraverso cui la bambina creola restituisce a Nimbo un pezzo di filo spinato che il ragazzino le aveva donato tempo prima: il metallo è stato ricoperto di tempera bianca, è un «filamento bianco e liscio con degli aculei»,²⁵⁸ gesto rappresenta un tentativo di arrestare la tendenza al distruggere, al dissipare al dissolvere che travolge il ragazzino. Prima di giungere a questo epilogo vi sono altre figure che dialogano con Nimbo, a seguito di ognuna delle azioni che i tre compiono lungo il sentiero della militanza. In seguito l'invenzione dell'alfamuto, la pozzanghera a forma di testa di cavallo interviene per ricordare a Nimbo che il tentativo perseguito di dare ordine all'«esistenza immensa»²⁵⁹ del linguaggio, attraverso un'altra esistenza «più limitata, ma più comprensibile»²⁶⁰ costringe chi se ne serve ad assumere un'attitudine enfatica e romantica. Dopo l'attentato incendiario che ha coinvolto dei passanti, una zanzara che Nimbo aveva custodito e nutrito perché riteneva contenesse una stilla del sangue della bambina creola, prende la parola per discutere con lui il concetto di colpa: «Adesso (...) il problema è dare una forma alla responsabilità (...) capire chi ha colpa di cosa. Quanto dipende dalle azioni compiute, quanto dalle intenzioni, quanto è oltre le intenzioni,

²⁵⁶ Ivi, p. 176

²⁵⁷ Ivi, p. 173

²⁵⁸ Ivi, p. 304

²⁵⁹ Ivi, p. 193

²⁶⁰ Ibidem

quanto dipende dal caso (...) come si fa a calcolare tutto questo, Nimbo?»²⁶¹ e il ragazzino risponde «Non si calcola (...) Si accetta».²⁶² Il tema della responsabilità ricorre in più passaggi nel corso del romanzo e rappresenta un'altra delle ragioni della fascinazione che i ragazzini provano nei confronti delle Br. L'organizzazione, dal loro punto di vista, è l'unica forza che in un paese come l'Italia - che è in grado di suscitare il tragico ma lo muta subito in farsa - è in grado di assumersi le proprie responsabilità, i tre sono attratti dall'organizzazione terrorista soprattutto per il carattere freddo, geometrico, costitutivamente opposto al *carattere tiepido* dell'Italia. Dice Scarmiglia, in una delle sue ampie diagnosi del presente italiano

Siamo il paese della desensibilizzazione degli istinti civili, del depotenziamento di ogni forma di responsabilità. Allora ricorriamo a periodiche simulazioni nazionali per immagini di essere altro. Ma la temperatura reale dell'Italia non è questa. L'Italia è tiepida. La realtà è tiepida (...) Sento che ha ragione, che davvero l'Italia è incapace di assumersi la responsabilità del tragico. Il tragico è in grado soltanto di generarlo ma poi lo volge in farsa.²⁶³

Le Brigate rosse sono viste positivamente perché combattono l'attitudine ironica tipica degli italiani attraverso la fedeltà ad una condotta, sia pure violenta: « La violenza è coraggiosa perché riconosce e ammette l'esistenza del dolore e della colpa. La violenza ha il coraggio della colpa. Le Brigate rosse hanno il coraggio della colpa e la coscienza del dolore».²⁶⁴ L'adesione piena alla violenza è probabilmente uno degli aspetti maggiormente perturbanti de *Il tempo materiale* perché non è riconducibile a motivazioni politico-ideologiche o legate alla coscienza di classe e non si può spiegare nemmeno attraverso una fascinazione estetica nei confronti della figura del militante rivoluzionario che, al contrario, non compare mai (se non in un vago accenno ad una cugina potenzialmente brigatista), ma va letta in termini di un'opposizione radicale ai tratti del carattere italiano che, nei giorni del sequestro Moro, si rivelano nella loro massima intensità. Il bisogno di compiere azioni di cui riconoscersi colpevoli percorre i ragazzini a partire, ancora una volta, dalla necessità di distinguersi da quella che considerano la dominante nel mondo che li circonda: l'attitudine ironica diffusa ad ogni livello, dal singolo alla collettività.

²⁶¹ Ivi, pp.222-224

²⁶² Ivi, p.224

²⁶³ Ivi, p. 81

²⁶⁴ Ivi, p. 90

E a me l'ironia fa male. Anzi, la odio. (...) Perché ce n'è sempre di più, troppa, la nuova ironia italiana che brilla su tutti i musci, in tutte le frasi, che ogni giorno lotta contro l'ideologia, le divora la testa, e in pochi anni dell'ideologia non resterà più niente, l'ironia sarà la nostra unica risorsa e la nostra sconfitta, la nostra camicia di forza, e staremo tutti nella stessa accordatura ironico-cinica, nel disincanto, prevedendo perfettamente le modalità di innesco della battuta, la tempistica migliore, lo smorzamento improvviso che lascia declinare l'allusione, sempre partecipi e assenti, acutissimi e corrotti: rassegnati.²⁶⁵

L'inversione ironica, il motto di spirito sono però possibili soltanto sul piano del linguaggio e non sul piano della realtà e per questo motivo, in una realtà italiana che ha ormai assunto i connotati di una «grande macchina metabolica capace di rendere plausibile ogni cosa»,²⁶⁶ riportare le conseguenze alle cause attraverso l'assunzione consapevole del ruolo del colpevole corrisponde a ricercare una paradossale forma di giustizia. Le visioni che dialogano con Nimbo non vanno così intese tanto in senso morale, ma come figure che servono a ricordare ciò che vi è di fallibile nel piano dei tre, il livello che non sono stati in grado di mettere a punto, ossia quello della percezione concreta delle proprie azioni, oltre la cornice ideologica in cui sono state progettate. Al pari dei significati che non hanno diritto d'esistenza nell'alfamuto perché non sono stati approntati i giusti significanti, Nimbo non è in grado di accedere a questo livello ed ha bisogno di aiutanti che lo guidino nella comprensione.

lo storpio naturale, Ezechiele, la zanzara, il piccione preistorico, Crematogastra, la pozzanghera a forma di testa di cavallo, Morana, lo Spago, la Pietra e il Cotone guardano. Come loro hanno bisogno della sonda umana Nimbo per conoscere lo spazio il tempo e il loro collasso, allo stesso modo Nimbo ha bisogno della loro percezione.²⁶⁷

Gli ultimi due a comparire davanti a Nimbo sono lo *storpio naturale*, una gatta che viveva nel giardino dei genitori ed il Cotone, altro personaggio che non si esprime attraverso il linguaggio verbale, se non quando è in forma di visione. Lo *storpio naturale* interviene per prima in seguito al sequestro di Morana per riportare l'impianto ideologico dell'operazione alla sua dimensione materiale

E all'interno di quel doppio ventre, dice, nel suo bozzolo di coperte e di escrementi, c'è il figlio.

Perché di escrementi?

²⁶⁵ Ivi, p. 24

²⁶⁶ Ivi, p. 135

²⁶⁷ Ivi, p. 294

Che cosa vuoi che succeda lì dentro, Nimbo? Che dalla pancia di Morana si liberino farfalle? Che la merda gli si trasformi in gelsomini?

(...)

Quando siamo andati via stava bene, dico.

Non deve stare male per generare escrementi: tu ne generi ogni giorno e stai bene.²⁶⁸

Al Cotone, fratello minore, è affidato il compito di sollevare il problema ultimo, oltre la colpa e la responsabilità, quello del dolore

Cosa succederà adesso?, domanda (...)

Non lo so, dico. Andremo avanti.

Cosa c'è avanti?

Altri corpi.

Sono importanti, i corpi?

Sono simboli

Il corpo di Morana di che cosa è simbolo?

Di una scoperta.

Faccio una pausa. Non studiata, solo per cercare l'espressione più esatta, quella che dia il senso. La trovo, per un momento me ne vergogno poi la dico.

È stato bellissimo

(...)

Sai quando arriverà il dolore?

Ecco questa è la domanda. L'unica domanda reale.

Non lo so, rispondo.²⁶⁹

È solo grazie a Wimbow, figura salvifica il cui valore è accresciuto dal fatto di essere, a differenza di tutte le visioni finora incontrate realmente esistenti, che il dolore avrà modo di manifestarsi e la vicenda potrà trovare una chiusura.

Nel silenzio di quest'ultimo minuto, accovacciato davanti al corpo accovacciato del mio amore (...) del mio amore creolo, ascolto il rombo futuro della materia che mescola in me e in lei le stelle alle ossa, il sangue alla luce, il rumore della trasformazione infinita della materia in dolore e del dolore in tempo. Ed è solo adesso, quando nella fabbricazione della nostra notte le stelle esplodono nel nero, che alla fine delle parole incomincia il pianto.²⁷⁰

²⁶⁸ Ivi, pp. 213-214

²⁶⁹ Ivi, p. 260

²⁷⁰ Ivi, p. 311

4.10.4 «Giace sul fondo del mio piatto»

A partire da una situazione di imprevedibilità che, secondo Donnarumma, caratterizza il periodo immediatamente a ridosso del rapimento,²⁷¹ la vicenda di Aldo Moro è diventata, negli anni seguenti, l'oggetto di un ampio numero di rappresentazioni artistiche che vanno da inchieste giornalistiche, ai romanzi, ai memoir degli ex brigatisti coinvolti nel sequestro, oltre che di un buon numero film, di numerosi spettacoli teatrali e di alcune installazioni artistiche. I molti aspetti mai chiariti della dinamica degli eventi - dalla composizione del commando che ha materialmente compiuto l'azione, alla presunta regia internazionale -, le varie fasi del ritrovamento degli scritti del politico democristiano, il dibattito sull'autenticità e attendibilità degli stessi²⁷² hanno reso quello di Aldo Moro uno dei "misteri d'Italia" per eccellenza. Tali incertezze non hanno tuttavia impedito che la sua figura fosse assunta, nel corso del tempo, a paradigma della vittima della stagione della violenza politica degli anni settanta. La scelta di far cadere la *Giornata della memoria delle vittime del terrorismo* il 9 maggio,²⁷³ dimostra la preminenza che, secondo le istituzioni, riveste la memoria dello statista democristiano rispetto a quella di tutte le altre vittime e insieme l'aspirazione a far sì che le riassuma tutte. Le politiche di gestione istituzionale della memoria intrecciano questioni assai complesse, che hanno a che fare con il peso politico dei gruppi coinvolti e con la loro importanza nella costituzione di una memoria collettiva accettabile per i vari soggetti coinvolti.²⁷⁴ Nel caso di Aldo Moro tale processo è stato descritto in termini di *memorialization without memory*, dal momento che, ad una rappresentazione agiografica della figura del politico, non si accompagna una memoria condivisa sul significato della sua vita e della sua morte: «While Moro himself is now memorialized

²⁷¹ Donnarumma R., *Storie oblique* in Vitello, G., *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013

²⁷² L'edizione filologica delle lettere curata di Miguel Gotor sembra aver posto fine al dibattito. Si veda Gotor M., *Lettere dalla prigionia*, Torino, Einaudi, 2008.

²⁷³ Il *Giorno della memoria dedicato alle vittime del terrorismo e delle stragi di tale matrice* è stato istituito con la legge n° 56 del 4 Maggio 2007.

²⁷⁴ L'Italia è uno dei paesi con il più alto numero di associazioni "vittime di" che vengono spesso consultate nel momento in cui qualcuno si appresta a rappresentare artisticamente le vicende che hanno coinvolto le persone nel nome delle quali l'associazione è nata, o i responsabili degli avvenimenti. Ha raccontato il regista Renato De Maria di aver incontrato, durante la preparazione del film *La prima linea*, incentrato sulla figura di Sergio Segio, i rappresentanti di numerose associazioni di vittime, pure non direttamente coinvolte nelle azioni di Prima Linea, per garantire sulla moralità di un progetto non intendeva rivalutare la figura del terrorista e di aver dovuto, in seguito, operare dei cambiamenti alla sceneggiatura originale. De Maria ha raccontato l'episodio durante il ciclo di seminari *Il cinema italiano contemporaneo, tra politica identità e memoria*, Università degli Studi di Bologna, 4 aprile 2012, intervengono, oltre al regista Roy Menarini, Università di Bologna, e Christian Uva, Università di Roma Tre.

across Italy in annual commemorations and in a large number of streets, schools and political-cultural associations named after him, these external forms of remembrance are not accompanied by a consensual collective memory of the significance of his life or death». ²⁷⁵ Tornare a parlare della vicenda Moro significa così confrontarsi un sistema articolato e complesso di materiali preesistenti, che, fin dal periodo immediatamente successivo al sequestro, hanno contribuito a costituire una sorta di enciclopedia di riferimento. Vasta evita di ricorrere sia alla tecnica dell'intreccio tra memoria personale e Grande Storia, cui fa ricorso, ad esempio, Marco Baliani in *Corpo di Stato* che a quella dell'indagine su un livello di potere nascosto, di cui si trova traccia in *Romanzo criminale*, e compie delle scelte di struttura che gli consentono di operare in un regime di trasfigurazione e di raddoppiamento. Dei tanti Aldo Moro che si sono accumulati nell'immaginario letterario, ma soprattutto cinematografico, - che vanno dal Moro-fantasma che ossessiona Svitol, protagonista di *Maledetti vi amerò* (Marco Tullio Giordana, 1980) ex sessantottino in crisi esistenziale e politica che torna in Italia dopo essere fuoriuscito all'estero e troverà la morte proprio nei pressi di via Caetani, al Moro mimetico di Volonté ne *Il caso Moro* (Giuseppe Ferrara, 1986), fino alle discutibili forzature in chiave thriller offerte da *L'anno del terrore* (John Frankenheimer, 1991) e da *Piazza delle cinque lune* (Renzo Martinelli, 2003) - è possibile affermare che Vasta sottoponga Moro ad un trattamento simile a quello operato da Marco Bellocchio in *Buongiorno, notte* (2003). Liberamente ispirato al memoir *Il prigioniero* dell'ex brigatista Anna Laura Braghetti, il film si distacca nettamente dal contenuto del libro sviluppando la narrazione secondo una dimensione autonoma. *Buongiorno, notte* com'è stato notato, ²⁷⁶ non si propone di dire la verità sulla vicenda, né di offrire un racconto verosimile, ma, al contrario, agisce in un regime onirico che presuppone la conoscenza dell'accaduto da parte degli spettatori. Le notti della brigatista Chiara che, nella paradossale "sacra famiglia" ricomposta all'interno dell'appartamento-prigione, è incaricata delle mansioni legate alla vita quotidiana, come la preparazione dei pasti e della biancheria del prigioniero, sono infatti popolate da sogni - visioni (tratte da film di Dziga Vertov, da *Paisà* di Rossellini o da filmati della propaganda stalinista) che costituiscono uno scarto continuo da quel centro della realtà che i brigatisti abitano nei giorni del sequestro. Questo fenomeno tocca il suo culmine nell'epilogo quando Chiara,

²⁷⁵ Moss D., *Memorialization Without Memory: The case of Aldo Moro*, in P Antonello, O'Leary, A., (a cura di) *Imagining Terrorism. The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy, 1969-2009*, London, Legenda, 2009, p. 168

²⁷⁶ Uva C., 2007

che ha assunto con il passare dei giorni una posizione sempre più titubante rispetto alla necessità di eseguire la condanna a morte del prigioniero (dato che non corrisponde alla verità storica, dal momento che la Braghetti si distaccherà molto più tardi dall'organizzazione), sogna di mettere in atto uno stratagemma per liberare Moro. Il film si chiude con una sequenza che vede il politico, interpretato da Roberto Herlitzka e quindi lontano nella fisionomia dall'originale, aggirarsi libero per Roma in un'alba livida. A questa immagine segue un estratto dei filmati dei funerali di Stato *corpore absentis*, la carrellata di volti dei politici democristiani e del Papa, ed infine un'ultima inquadratura sul volto sorridente del Moro - Herlitzka. Questa sovrapposizione di livelli ha fatto parlare di *Buongiorno, notte* come di un film che, più che narrare una vicenda, mette in scena la maniera attraverso cui la nostra coscienza si struttura intorno all'oggetto Moro: «*Buongiorno, notte* è, più che un film sul sequestro Moro, un film sui mezzi con cui siamo in grado di costruire la nostra interpretazione di quegli eventi».²⁷⁷

Tale considerazione può essere estesa al romanzo di Vasta. Come *Buongiorno Notte, Il tempo materiale* richiede un lettore che abbia almeno una vaga conoscenza della vicenda, che se pure non viene esplicitamente falsificata, filtra attraverso la percezione, del tutto parziale e intermittente, che ne ha la voce narrante. Moro compare infatti una sola volta nel romanzo e non viene mai fatto cenno all'epilogo del sequestro, ma lo sviluppo della vicenda dipende, senza dubbio alcuno, dall'impatto che gli avvenimenti hanno avuto sui tre, come dimostra la decisione di replicare il sequestro di persona. Vasta interviene così sull'*affaire Moro* allo stesso modo in cui i suoi protagonisti intervengono sui prodotti della cultura di massa nella costituzione dell'*alfamuto*. Per i lettori del 2008 infatti il sequestro Moro è parte di un sistema di riferimenti comune, una memoria più o meno scolastica e più o meno confusa che viene chiamata in causa superficialmente in occasione delle numerose commemorazioni. Tornare sugli avvenimenti da una prospettiva così radicalmente mutata si configura come il tentativo di renderla disponibile a nuove letture, alternative rispetto all'agiografia dello statista vittima per eccellenza della violenza politica, visione dalla quale anche *Buongiorno, notte* si discostava nettamente.

Moro, fantasma che per trent'anni ha continuato a dare forma allo spazio nazionale e ad occupare la memoria e l'immaginario collettivi, fa così la sua prima apparizione ne *Il tempo materiale* in forma, di in corrispondenza del falso comunicato numero 7 che

²⁷⁷ O'Leary A., 2007, p.96

annuncia che il corpo dello statista si troverebbe all'interno del lago della Duchessa. Nimbo sta pranzando e in televisione si scorrono le immagini delle ricerche del corpo: «In televisione ancora il lago e gli elicotteri. Abbasso lo sguardo sulla minestra, il mio lago di cenere chiara: tutta Italia cerca Aldo Moro e Aldo Moro giace sul fondo del mio piatto, il suo corpicino come un bruco scuro, di quelli che in estate vedo avvolgersi al rallentatore sui rami, un lepidottero malinconico, larvale, vestito di nero e spettinato».²⁷⁸ Moro rivela, attraverso lo sguardo di Nimbo, la sua natura di vittima sacrificale

Moro intirizzito, le braccia piegate strette contro i fianchi, la testa chiusa tra le spalle, l'onorevole esibito, ostentato, innalzato nella sua culla di acciaio inox e offerto a nutrimento sacrificale, a ostia da prendere in bocca e ingoiare senza pensiero, tutta l'Italia e tutti gli italiani, mangiare il Presidente della Democrazia Cristiana, fare la comunione non masticare, deglutire, sentire dentro il sapore di quaresima e di grano, di medicina, e poi guardarsi negli occhi e trovarli luminosi e senza angosce, gli sguardi pieni compatti e onorevoli degli italiani.²⁷⁹

La lettura che fa di Moro il salvatore dello Stato, perché permette una paradossale convergenza sulla posizione della fermezza, ha un precedente nell'interpretazione che aveva dato della vicenda Leonardo Sciascia ne *L'affaire Moro*, - libro dalla struttura aforistica su morte, scrittura e prigionia, «capitolo di quel romanzo poliziesco che [lo scrittore siciliano] sta scrivendo dall'inizio degli anni sessanta».²⁸⁰ Le pressanti richieste che Moro rivolge al partito di aprire una trattativa con la Brigate rosse avevano consentito, secondo lo scrittore siciliano, alle istituzioni dello Stato italiano di recuperare una compattezza che non avevano in nessun altro campo.

È come se un moribondo si alzasse dal letto, balzasse ad attaccarsi sul lampadario come Tarzan alle liane, si lanciasse alla finestra saltando, sano e guizzante, sulla strada. Lo Stato italiano è resuscitato. Lo Stato italiano è vivo, forte, sicuro e duro. Da un secolo (...) convive con la mafia siciliana, con la camorra napoletana, con il banditismo sardo. Da trent'anni coltiva la corruzione e l'incompetenza, disperde il denaro pubblico (...). Ma ora, di fronte a Moro prigioniero della Brigate rosse lo Stato italiano si leva forte e solenne. Chi osa dubitare della sua forza, della sua solennità? Nessuno deve aver dubbio: e tanto meno Moro, nella «prigione del popolo».²⁸¹

²⁷⁸ Vasta G., 2008, p. 67.

²⁷⁹ Ibidem

²⁸⁰ Belpoliti M., 2001, p. 12

²⁸¹ Sciascia L., *L'affaire Moro*, Milano, Adelphi, 1994, p. 64 [Palermo, Sellerio, 1978]

Vasta sposa la medesima linea interpretativa e decide di mettere in scena il processo di redenzione come se si trattasse di una comunione profana. Nimbo prova a gettare il Moro-larva nello scarico «Da un momento all'altro il corpo di Aldo Moro cadrà nel buco (...) scivolerà lungo le tubature, nel reticolo sommerso e ancora più sotto sprofonderà nella memoria di pietra del mondo, nel basalto magmatico che sta sul fondo degli oceani».²⁸² A Moro non è concesso di sprofondare nell'oblio della materia e Nimbo si trova a dover ad inghiottire il corpo-ostia: «Aspetto di vederlo battere contro la griglia dello scarico e rimbalzare di lato sulla ceramica, sempre rannicchiato, ma non precipita, e allora di colpo mi sollevo, porto il piatto alla bocca, bevo, ingoio il liquido gelato e il molle e il duro (...) Aldo Moro è perduto nel lago nel piatto, nella gola. È il perforatore del mondo, il bucatore. Io sono il foro».²⁸³ Moro continua così a vivere in Nimbo e, come in Nimbo, nell'immaginario nazionale.

Si potrebbe considerare tutta l'operazione del sequestro di Morana come una conseguenza dell'ingestione del corpo-Moro. Per una corrispondenza completa ci si potrebbe forse aspettare che Nimbo si trovi a rivestire il ruolo della vittima, ma questo a Vasta non interessa. Se invece seguiamo il ragionamento che fa di Moro una cartina al tornasole che permette di rivelare le caratteristiche degli italiani e insieme di assolverle, Nimbo inghiottendo Moro si assume anche il compito di arrestare il processo metabolico della grande macchina italiana, ostacolando la redenzione attraverso la ricerca di una nuova vittima che, a differenza dello statista, non ha nessuna responsabilità e il cui sacrificio è completamente inutile (dal momento che non serve nemmeno per stabilizzare le istituzioni italiane). Tale figura è rappresentata Morana un compagno di classe dei tre, che appartiene ad quell'universo dialettale e preistorico del centro della città e ancora non è stato toccato dai processi di mutazione antropologica

Morana è sempre così. Dall'inizio dell'anno è osceno. Quello che ammiro in lui è la potenza del disagio. Che è prima di tutto sociale: famiglia incomprensibile, ritardi continui la mattina, le giustificazioni scritte dalla madre con una grafia scalena da semianalfabeta. Solo in seguito è un disagio fisico, come se il suo corpo sempre stropicciato fosse un riassunto della sua vita familiare e una continua scaturigine di dolore (...). Un disagio di una potenza tale da aver impedito che regredisse a macchietta, a folklore.²⁸⁴

²⁸² Vasta G, 2008, p. 67

²⁸³ Ivi, p.68

²⁸⁴ Ivi, p. 70

Morana potrebbe essere la vittima perfetta degli strali di una classe di undicenni «il capro espiatorio (...) il compagno amaro al quale fai quotidianamente soffrire, e con ferocia la sua esistenza rintanata (...) ma la sua costitutiva oscenità, il suo essere autenticamente residuale, ci ha impedito, senza che ce ne rendessimo conto, questo impossessamento e questa distruzione».²⁸⁵ Morana è il «colpevole eterno, quindi di volta in volta innocente»²⁸⁶ e per questa ragione obiettivo perfetto per il sequestro di persona. I tre l'hanno scelto come vittima perché è un bersaglio facile e vulnerabile. L'azione è presentata da Volo in una maniera paradossale, come operazione di custodia e cura, al pari dell'interpretazione che aveva dato della violenza in chiave di fenomeno naturale: «... per quanto importantissima la persona della quale farci carico deve essere un bersaglio facile. Qualcuno che ci permetta di comprendere cosa voglia dire prelevare un corpo, nascondarlo, gestirlo, manipolarlo».²⁸⁷ Commenta Nimbo: «*Farci carico*, (...) contiene la fatica, l'onere, persino la sofferenza, un compito che si accetta proprio malgrado. Ma soprattutto esprime qualcosa di paterno, la coscienza di doversi prendere cura di qualcuno. (...) È come se attraverso le nostre azioni stessimo generando dei figli e trasformando noi stessi in piccolissimi padri. Padri di azioni. Di alfabeti muti. Di fuochi ed esplosioni».²⁸⁸ I tre iniziano a studiare Morana, Nimbo lo segue fino a casa, un appartamento povero ma dignitoso «fa sentire cosa significa lottare ogni giorno contro l'impulso ad abbandonare del tutto la decenza»,²⁸⁹ mentre gli altri due si occupano di preparare la cantina dove verrà rinchiuso il sequestrato, impegnandosi, tra le altre cose, a foderare le pareti di contenitori portauova perché non filtrino rumori all'esterno «Li immagino mangiare uova per giorni e giorni, solo uova: concentrati, rigorosi, gli stomaci che elaborano tuorlo e albume, i contenitori che si accumulano in alte pile».²⁹⁰ All'interno della cantina viene preparato un cubicolo, «una cuccia elevata, o regredita, a bunker»,²⁹¹ che funge da prigione per accogliere Morana. Ricorda Marco Belpoliti²⁹² che Leonardo Sciascia, ne *L'affaire Moro* aveva descritto una «camera dello scirocco» che, nelle case della nobiltà siciliana, serviva a stare al riparo nei giorni in cui il vento caldo soffiava con maggiore intensità. Per Moro, notava lo scrittore, «una camera in cui

²⁸⁵ Ibidem

²⁸⁶ Ibidem

²⁸⁷ Ivi, p. 288

²⁸⁸ Ibidem

²⁸⁹ Ivi, p. 241

²⁹⁰ Ibidem

²⁹¹ Ibidem

²⁹² Belpoliti M., 2001, p.13

rifugiarsi dal pensiero della morte»²⁹³ non esiste, anzi, la cella in cui è detenuto, che con tutta probabilità rappresentava la parte più nascosta di un appartamento all'interno di un palazzo dalla solida apparenza borghese, era diventata la camera che conteneva i pensieri della morte che albergavano nella testa del prigioniero. Nel caso del sequestro di Morana il covo, che si trova in quella stessa Sicilia che secondo Belpoliti Sciascia aveva considerato una prigione, diventa una camera della morte in senso pieno, l'opposto della camera dello scirocco. Se, come abbiamo imparato a vedere, ne *Il tempo materiale* il linguaggio esiste solo in forma di performance e gesto, l'unica forma che può assumere il pensiero della morte, all'interno del covo è quella di un'azione. Gli interrogatori cui i tre sottopongono il prigioniero sono infatti azioni puramente fisiche di compressione e rilascio del corpo di Morana.

Cosa gli facciamo? [Nimbo]

Lo interroghiamo [Volo]

Non gli stiamo domandando niente.

Con il corpo

Cosa.

Lo interroghiamo con il corpo.

Ma cosa deve dirci?

Niente (...) Non deve dirci niente, ripete.²⁹⁴

L'interrogatorio è ridotto ad una forma basilare di messa alla prova della resistenza di un corpo. Morana è il "grado zero" del sequestro di persona, non c'è niente che i tre possano chiedergli se non risposte a leggi fisiche di compressione e rilascio: «La liturgia della distruzione alla quale ho assistito non è fatta di calci e pugni ma di pressione e densità. È una colonna nera che spinge in basso, piega e comprime. La violenza morbida. La violenza gentile. La concentrazione come distruzione. Il corpo di Morana, la tenerezza del suo dolore incosciente. La nostra capacità di compiere il male».²⁹⁵

Nel corso del sequestro i tre decidono di replicare l'immagine simbolo del rapimento Moro, non offrono particolari spiegazioni sulle ragioni di questo gesto, sembra più che altro essere un'azione automatica, corollario del sequestro: «Volo dice a Raggio di allungare un braccio e tenergli il giornale aperto davanti. Prende una Polaroid, inquadra, scatta; quando si compone, l'immagine è scura ma leggibile, la testa di Morana

²⁹³ Sciascia L., 1994, p. 53

²⁹⁴ Vasta G., 2008, p.249

²⁹⁵ Ivi, p.250

leggermente china sul petto».²⁹⁶ La morte di Morana arriva, dopo alcuni giorni di interrogatori, e appare come un abbandono e una resa, il risultato della rottura dei legami che tengono uniti gli atomi della materia.

Volo fa un segno a Raggio, gli fa capire di sedersi dietro di lui; Raggio si avvicina, cerca con le mani il petto di Morana, gli sale sopra.

Io sono in piedi e li guardo: nella lotta non c'è lotta. Noi colpiamo al cuore ma il cuore non c'è. Il corpo non oppone resistenza; colpire al cuore è una frase. Volo e Raggio comprimono il corpo di Morana, lo rinserrano ancora una volta in se stesso. Lo deformano silenziosi.

Il corpo di Morana cede.²⁹⁷

Morana non doveva dire niente, e infatti non ha detto niente né sono stati prodotti comunicati nel corso del sequestro, la rivelazione è una:

Chiusi nel nodo coviamo un morto. Un morto semplice. *Il* morto semplice. Non lo coviamo, lo partoriamo: il corpo morto di Morana viene fuori dai nostri corpo vivi. Se il pudore imposto dalla militanza non ce lo proibisse, vorremmo e dovremmo piangere di commozione. Di gioia e di dolore. Perché abbiamo trovato il luogo nel quale

tutto si concentra e si rivela. Noi uccidiamo: noi sappiamo uccidere.²⁹⁸

²⁹⁶ Ivi, p. 265

²⁹⁷ Ivi, p.257

²⁹⁸ Ibidem

CONCLUSIONE: «Gli anni settanta non sono il fine»

Vasta è uno di quegli scrittori giovani che, secondo Starnone, possono elaborare un racconto più originale degli anni settanta perché, non avendoli vissuti in prima persona, non devono fare i conti con un linguaggio usurato e con delle memorie cristallizzate. Come abbiamo visto secondo lo scrittore napoletano il problema principale che gli autori incontrano nel raccontare il periodo è relativo al linguaggio che è invecchiato e continuamente a rischio di mutarsi in una parodia della realtà cui pretenderebbe di fare riferimento: «Sebbene ultra scritti e raccontati sono anni di forte divergenza interpretativa e sentimentale, in queste posizioni sconti il sentimento della giovinezza e delle emozioni di allora, i mutamenti, la rivoluzione dei costumi che finiscono per idealizzare quel periodo e renderlo difficile da raccontare. A tutto questo va aggiunto che le parole con cui quel periodo fu vissuto, che diedero forma a quel periodo, le letture di quel periodo, tutto quello che faceva quel periodo sono oggi o ridicole o criminali o abusate, prive di attrito narrativo, rese cliché. Prendi il racconto di un'assemblea con il linguaggio di allora, oggi ci pare ridicolo o esagerato».¹

Giorgio Vasta conferma infatti di sentirsi più libero rispetto ai testimoni dell'epoca nel racconto del passato, perché non è condizionato dalla fedeltà all'esperienza personale, fattore che permette di sviluppare la narrazione dei fatti storici su un piano più letterario che autobiografico

I settanta sono leggibili attraverso un vincolo anagrafico preciso: sono teatro di tantissimi fatti storici sociali politici che avvenivano in Italia, della prima infanzia e di tutto quel tempo imprescindibile e sfuggente che accade e passa e che, nel momento in cui lo si ripensa, lo si ripensa avendo la sensazione di ricordarlo e lo si sta idealizzando, modificando dal punto di vista narrativo. Può darsi che questa accelerazione dopo il 2002, 2003, 2004 - come ha notato anche Demetrio Paolin (2006) - sia anche dovuta al fatto che, chi è nato e cresciuto in quel periodo, raggiunge i trentacinque/quarant'anni e si ritrova a scrivere delle storie che hanno per oggetto la deformazione della propria origine e coincidono con un tempo ipersensibile e disponibile dal punto di vista narrativo come gli anni settanta. C'è stata attenzione anche da parte di chi è nato prima, e lì è come se ci fosse una specie di forbice. Chi è nato negli anni quaranta e cinquanta li ha raccontati attraverso uno strumento importante e necessario come la memoria personale: nella maggior parte dei casi, queste narrazioni sono dei momenti di ricapitolazione e di comprensione, spesso con un gran senso di delusione e di rammarico per come le cose potevano andare, consapevolezza di tutto quello che è stato dissipato attraverso la deriva più violenta di quegli anni. La memoria è però spesso una grande ipoteca, produce i propri risultati in origine e quindi sai già, più o

¹ Domenico Starnone intervista telefonica, 25 settembre 2014

meno, come andrà a finire. Chi invece si è messo a raccontarli non avendoli vissuti non ha potuto usare la memoria, ha dovuto ricorrere ad un lavoro di ricostruzione, si è confrontato con la propria origine e con la necessità di re-inventarla. Quindi ci troviamo di fronte, da un lato, alla memoria e dall'altro all'invenzione letteraria tout court.²

Alla luce di quanto detto finora ci potremmo quindi aspettare che Vasta rivendichi la complessa operazione di reinvenzione del passato che ha compiuto con il suo romanzo. Al contrario l'autore palermitano, nel momento in cui viene sollecitato ad esprimersi sul contenuto storico de *Il tempo materiale*, tende a minimizzarlo enfatizzando, al contrario, la dimensione letteraria. Secondo Vasta l'ambientazione in una determinata epoca è

una scusa (...) una possibilità di costruire la tensione. Per quanto mi riguarda gli anni settanta non coincidono con un tema e, affrontando un romanzo, non penso che a venire privilegiato in origine sia il tema, credo semmai che ci siano, per citare Calvino che dà il titolo al romanzo di Fenoglio, delle "questioni private" che intervengono. Gli anni settanta non sono il fine, sono un mezzo utile nel momento in cui volevo scrivere una storia d'amore, anche se mi rendo conto che avere calato questa in un contesto esigente, anche se egoista, può portare ad invertire i termini, a pensare che gli anni settanta siano un fine e che quello sia per me un romanzo storico sulla storia italiana degli anni settanta. Al limite era un tentativo di raccontare l'imprendibilità del tempo, di ogni tempo.³

Inoltre, Vasta riconosce l'esistenza di un gruppo di autori che ha scritto libri sugli anni settanta ma intende distanziarsi da esso, oltre che contestare la classificazione stessa, dal momento che nella sua visione il *contenitore anni settanta* è secondario rispetto al *contenuto*

Mi sono accorto che è nata questa specie, non dico di scuola, ma di gruppone in cui sono presenti autori che hanno scritto libri che hanno a che fare con quel tempo, ma credo che ognuno, guardando da vicino le sue motivazioni, non si senta di appartenere a questo contesto. Io non mi sento in nessun modo un esperto di quel decennio, qualcuno che aveva avuto da dire qualcosa di significativo. Sono partito rendendomi conto che c'era una specie di grumo di vita sensoriale riconducibile per me agli anni settanta. Per vita sensoriale intendo percezioni fisiche: la temperatura dei pavimenti di graniglia quando si tornava a casa la domenica e ci si toglieva le scarpe e sentivi il fresco, a volte il freddo, penetrare attraverso le piante e i polpacci, queste particelle di vita sensoriale che erano però un grumo un caos, un po' si radunavano ma per lo più se ne stavano in forma di nebulosa sparpagliata. Per articularle, per dare loro una forma - rendendomi conto che il linguaggio è stato ed è insufficiente nel senso che restituisce il 3% di quella che è stata l'esperienza sensoriale - per riuscire a rendere condivisibili queste percezioni, serviva una struttura,

² Giorgio Vasta, intervista telefonica, 28 luglio 2014

³ Ibidem

serviva una trama. *Il tempo materiale* è un romanzo che racconta percezioni fisiche e per raccontarle utilizza un contenitore, una griglia, come appunto gli anni settanta, ma non vanno confusi contenitore e contenuto, a me interessa la vita sensoriale.⁴

Solo una parte degli autori di cui ci siamo occupati in queste pagine, come Arpaia, Culicchia e Ballestra, accettano di buon grado di essere considerati autori di romanzi storico. Al contrario quanti operano una deformazione più decisa della materia storica, come Vasta Starnone o Rastello sono anche i più interessati ad allontanare quello che percepiscono come un rischio, ossia l'essere ridotti ad autori di narrativa di consumo. «“Se la sceneggiatura è brutta, ambientalo negli anni settanta”, dice un antico proverbio ministeriale»⁵ scrive Andrea Minuz per parodiare il debordante ricorso a storie ambientate negli anni settanta in quei film che, negli ultimi anni, hanno avuto accesso ad un finanziamento ministeriale perché riconosciuti di interesse culturale, un rischio di standardizzazione che anche gli scrittori avvertono, almeno a giudicare dal fervore con cui si distanziano da quella che sembrano percepire come una riduzione e semplificazione indebita del loro lavoro. Questo si riflette anche sulla maniera in cui descrivono la ricezione dei romanzi, tesa a evitare ogni lettura strettamente educativa. Culicchia è l'unico a riconoscere che «molti giovani mi hanno ringraziato perché non sapevano nulla di quel periodo»⁶ e precisa che l'apprezzamento è arrivato sia da giovani di sinistra che di destra. Vasta, che come Culicchia è stato chiamato a presentare il romanzo nelle scuole, racconta di essersi sentito in imbarazzo nel momento in cui si è trovato a dover dare conto del nucleo violento della narrazione per forzarlo nei confini di un contenuto pedagogico adeguato al contesto scolastico. Rastello non ricorda d'aver mai parlato di *Piove all'insù* nelle scuole (al contrario di quanto è accaduto per *La guerra in casa*) e precisa che il libro è stato apprezzato non soltanto dalla generazione che si è riconosciuta nel racconto di vicende che li riguardavano in prima persona, ma anche da «ragazzi più giovani che dicono “le stesse emozioni e delusioni le viviamo noi adesso, meno l'atmosfera rivoluzionaria”». ⁷ Starnone è l'unico a raccontare una ricezione controversa, dal momento che alcuni lettori gli hanno attribuito addirittura un'esaltazione della lotta armata, che l'autore ovviamente respinge, ribadendo, ancora una volta, il senso non didascalico di *Prima esecuzione* e spostando piuttosto la

⁴ Ibidem

⁵ Minuz A., *L'epica in canotta del brutto film italiano*, *Il Sole 24 Ore*, 25 settembre 2014

⁶ Giuseppe Culicchia, intervista realizzata via email, 14 luglio 2014

⁷ Luca Rastello, intervista telefonica, 22 agosto 2014

questione sull'incapacità di un certo numero di lettori di andare oltre al primo livello della comprensione del romanzo: «la funzione del romanzo non è documentaria. È un meccanismo narrativo che ti permette di entrare in contraddizione, quelli che leggono il libro e ne colgono solo alcuni passaggi dimostrano di subirne il congegno».⁸

Contrariamente a quanto si sarebbe potuto ipotizzare in tempi di *Ritorno al reale* e di forme rinnovate dell'*impegno*, è possibile notare quindi che gli autori rifiutano nettamente di essere incasellati nelle maglie strette di una funzione educativa o di conservazione della memoria storica, il che sembra andare parzialmente in contraddizione con la maniera in cui tali romanzi sono interpretati dalla critica, ma soprattutto presentati all'interno del mercato editoriale. Il richiamo alla propria autonomia intellettuale e alla libertà dell'autore rimane quindi un dato indispensabile nella messa in scena di sé e della propria opera, soprattutto in un momento in cui la letteratura è saldamente inserita nel sistema della produzione e del consumo culturale.

Le dichiarazioni attraverso cui gli autori si esprimono sui loro romanzi costituiscono l'ultima parte di questa ricerca, che muoveva da un interrogativo sul senso di un'indagine relativa alla narrativa degli anni zero. Attraverso un percorso che, a partire dalla maniera attraverso cui questo oggetto si è costituito tra sospetto e avversione da parte della critica, ha portato ad approfondire alcune delle tendenze letterarie degli anni ottanta e novanta e quindi si è volto all'analisi della forma del romanzo storico, si è giunti ad identificare un nucleo di romanzi relativi agli anni settanta italiani. La lettura approfondita dei romanzi ha consentito di vedere attraverso quali modalità alcuni autori contemporanei hanno scelto di mettere in scena vicende legate ad un periodo complesso confrontandosi, in maniera implicita ed esplicita, sia con il tema del rapporto tra verità e invenzione romanzesca, che con quello relativo alla mercificazione della nostalgia del passato recente, nel più ampio processo di popolarizzazione del consumo della storia e della letteratura.

Jerome De Groot, nello studio che ha dedicato alle molteplici modalità attraverso cui una società consuma la propria storia (dai musei, alle rievocazioni in costume, ai quiz a premi, oltre che, ovviamente, alla letteratura, al cinema e alle serie tv) ha risposto alle obiezioni di quegli studiosi, che sostengono che la storia non è un bene di consumo e che gli storici dovrebbero contrastare attivamente tale tendenza, sostenendo che il processo attraverso cui la storia è divenuta un bene di consumo è già in atto e che la

⁸ Domenico Starnone, intervista telefonica, 25 settembre 2014

maniera in cui la cultura popolare consuma la storia è in perpetuo mutamento. «The past can be narrative, nostalgia, something to be worn, experienced or eaten; it can be a game, a deadly serious combat, or diversion. The ways in which contemporary culture engages with the past are hybrid and complex, and in this teeming diversity lies the challenge and the concern for historians».⁹ Se il passato può essere narrazione, nostalgia, qualcosa da indossare, sperimentare o addirittura mangiare, attraverso questo lavoro abbiamo esplorato, una delle modalità che ci sono più familiari attraverso cui il passato si manifesta, vale a dire la forma letteraria.

Gli autori di cui ci siamo occupati offrono, della porzione di tempo in cui hanno ambientato i romanzi, una ricostruzione eterogenea e plurale: nessuno pretende di comporre il racconto definitivo, ma il presupposto che soggiace a tutti questi lavori, anche quando non viene tematizzato esplicitamente, è l'idea di una storia plurale, ricostruita attraverso una molteplicità di voci, che muta a seconda della prospettiva da cui viene affrontata. Il rifiuto di un narratore onnisciente e il ricorso a voci narranti plurime o che raccontano da punti di vista insoliti e scorciati (il ragazzino - non ragazzino de *Il tempo materiale* o l'io prismatico alla ricerca di *sassolini* di memoria in Rastello) vanno nella direzione di ribadire che, anche nei romanzi declinati in una direzione più didascalica, com'è il caso di Arpaia, non esiste nessuna Storia unitaria da restituire al lettore. Per quanto riguarda poi la relazione intrattenuta con la storia "degli storici", questi romanzi non si pongono come alternativa alla storia ufficiale e tale rapporto anziché in termini di concorrenza tra due diverse forme di verità, potrebbe essere descritto in forma di cooperazione. Le storie false dei romanzi sugli anni settanta non chiedono di essere lette come vere, ma dicono comunque qualcosa di vero rispetto alla maniera in cui si va costruendo il rapporto con il passato recente, nel più ampio contesto dei percorsi tracciati dalla letteratura italiana di inizio millennio, tra spinte che vanno nella direzione del mantenimento dell'autonomia degli scrittori e pressioni del mercato.

Questa è solo una delle modalità in cui una ricerca sulle forme del romanzo del primo decennio del ventunesimo secolo avrebbe potuto essere declinata. Sono numerose le altre vie potenziali che si sarebbero potute percorrere e altrettanti gli interrogativi che non è stato possibile esplorare, a partire ad esempio, da una ricognizione che prevedesse una prospettiva internazionale: ha ancora senso infatti nel 2015 pensare la narrativa in

⁹ De Groot J., *Consuming History. Historians and heritage in contemporary popular culture*, London, Routledge, 2009, p.249

termini di letteratura *nazionale*? Al termine di un lavoro di scavo del presente, aggettivo che forse non è più nemmeno appropriato utilizzare per riferirsi a romanzi che iniziano ad avere una quindicina d'anni, appaiono così, in controluce, altre forme possibili. Nella consapevolezza che ciò che non ha trovato posto nel presente lavoro non è condannato all'oblio, ma ha contribuito a dare forma al contenuto di queste pagine confidiamo, per il futuro, in altre occasioni di indagine.

BIBLIOGRAFIA

Romanzi sugli anni settanta: 2001-2015

- BALIANI, Marco, *Corpo di Stato*, Milano, Rizzoli, 2003
- BALLESTRA, Silvia, *I giorni della Rotonda*, Milano, Rizzoli, 2009
- BENNI, Stefano, *Saltatempo*, Milano, Feltrinelli, 2001
- CALABRESI, Mario, *Spingendo la notte più un là: storia della mia famiglia e di altre vittime di terrorismo*, Milano, Mondadori, 2007
- CARBONE, Rocco, *Libera i miei nemici*, Milano, Mondadori, 2005
- CARLOTTO, Massimo *Arrivederci amore, ciao*, Roma, E/O, 2001
- , *Alla fine di un giorno noioso*, Roma, E/O, 2011
- CLEMENTI, Emidio, *Matilde e i suoi tre padri*, Milano, Rizzoli, 2009
- COLOTTI, Geraldina, *Il segreto*, Milano, Mondadori, 2003
- DE LORENZIS, Tommaso, FAVALE Mauro, *L'aspra stagione*, Torino, Einaudi, 2012
- DE LUCA, Erri *Il contrario di uno*, Milano, Feltrinelli, 2003
- DE MICHELE, Girolamo, *Tre uomini paradossali*, Torino, Einaudi, 2004
- , *Scirocco*, Torino, Einaudi, 2005
- DONINELLI, Luca, *Tornavamo dal mare*, Milano, Garzanti, 2004
- FOGLI, Patrick, *Il tempo infranto*, Casale Monferrato, Piemme, 2008
- FONTANA, Giorgio Fontana, *Morte di un uomo felice*, Palermo, Sellerio, 2013
- FRANCESCHINI, Enrico, *Avevo vent'anni. Storia di un collettivo studentesco 1977-2007*, Milano, Feltrinelli, 2007
- GARLINI, Alberto, *La legge dell'odio*, Torino, Einaudi, 2013
- GENNA, Giuseppe Genna, *Dies Irae*, Milano, Rizzoli, 2006
- MORESCO, Antonio, *Gli esordi*, Milano, Mondadori, 2011 (Milano, Feltrinelli, 1998)

MORLACCHI, Manolo, *La fuga in avanti*, Milano, AgenziaX, 2007

NEGRI, Anna, *Con un piede impigliato nella storia*, Milano, Feltrinelli, 2009

PARAZZOLI, Ferruccio, *Altare della patria*, Milano, Il Saggiatore, 2011

PENNACCHI, Antonio, *Il fasciocomunista*, Milano, Mondadori, 2003

PERSIER, Alessandro, *Avene Selvatiche* Venezia, Marsilio, 2004

PHILOPAT, Marco *La banda Bellini* Shake, 2001 (Einaudi, 2007).

PICCOLO, Francesco, *Il desiderio di essere come tutti*, Torino, Einaudi, 2013

RASTELLO, Luca, *Piove all'insù*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006

RAVERA, Lidia, *La guerra dei figli*, Milano Garzanti, 2009

ROSSA, Sabina, FASANELLA, Giovanni, *Guido Rossa, mio padre*, Milano, Bur, 2006

SARASSO, Simone, *Settanta*, Venezia, Marsilio, 2009

SARTORI, Giacomo Sartori, *Anatomia della battaglia*, Milano, Sironi, 2005

SIMI, Giancarlo, *Il corpo dell'inglese*, Torino, Einaudi, 2004

SPINATO, Giampaolo, *Amici e nemici*, Roma, Fazi, 2004

STARNONE, Domenico, *Prima esecuzione*, Milano, Feltrinelli, 2007

TASSINARI, Stefano, *L'amore degli insorti*, Milano, Tropea, 2005

TAVASSI LA GRECA, Antonella, *La guerra di Nora*, Venezia, Marsilio, 2003

TERRANOVA, Nadia, *Gli anni al contrario*, Torino, Einaudi, 2015

TOBAGI, Benedetta, *Come mi batte forte il tuo cuore: storia di mio padre*, Torino, Einaudi, 2009

TOBAGI, Benedetta, *Una stella incoronata di buio: storia di una strage impunita*, Torino, Einaudi, 2013

VASTA, Giorgio, *Il tempo materiale*, Roma, Minimum Fax, 2008

VELTRONI, Walter, *La scoperta dell'alba*, Milano, Rizzoli, 2006

———, *Noi*, Milano, Rizzoli, 2011

VILLALTA, Gianmario Villalta, *Tuo figlio*, Milano, Mondadori, 2004

Testimonianze autobiografiche di ex-membri di formazioni armate 1980-2015

BALZERANI, Barbara, *Compagna luna*, Roma, Derive e approdi, 2013 (Milano, Feltrinelli, 1998)

BOCCA, Giorgio, *Noi terroristi: dodici anni di lotta armata ricostruiti e discussi con i protagonisti*, Milano, Garzanti, 1985

FARANDA, Adriana, MAZZOCCHI, Silvana *Nell'anno della tigre. Storia di Adriana Faranda*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994

FENZI, Enrico, *Armi e bagagli: un diario dalle brigate rosse*, Genova, Costa & Nolan, 1987

FRANCESCHINI, Alberto, BUFFA, Pier Vittorio, GIUSTOLISI, Franco, *Mara, Renato e io: storia dei Fondatori delle BR*, Milano, A. Mondadori, 1988

MORETTI, Mario, MOSCA, Carla, ROSSANDA, Rossana *Brigate rosse: una storia italiana*, Milano, Oscar Mondadori, 2007 (Milano, Anabasi, 1993)

MORUCCI, Valerio, *La peggio gioventù: una vita nella lotta armata*, Milano, Rizzoli, 2004

PECI, Patrizio, GUERRI, Giordano Bruno, *Io l'infame*, Milano, A. Mondadori, 1983

SEGIO, Sergio, *Miccia corta: una storia di Prima linea*, Derive&Approdi, 2005

Bibliografia generale

- AA. VV., '70. *Gli anni in cui il futuro cominciò*, 1-12, supplemento al quotidiano *Liberazione*, febbraio-aprile 2007
- , *1977- 2007 Se io avessi previsto tutto questo*, in *Diario speciale*, anno VI, numero 2, 20 aprile 2007
- , *1977. L'anno di piombo*, in *Dossier Il Giorno, Il Resto del Carlino, La Nazione*, anno V, numero 2, Febbraio 2007
- , *Cuori elettrici: l'antologia essenziale del cyberpunk*, Torino, Einaudi, 1996
- , *Disertori: Sud racconti dalla frontiera*, Torino, Einaudi, 2000
- , *Gli intemperanti*, Padova, Meridiano Zero, 2003
- , *Il dio dell'ebbrezza: antologia dei moderni dionisiaci*, Torino, Einaudi, 1998,
- , *Manifesto TQ*, <http://www.nazioneindiana.com/2011/07/27/documenti-tq/> [consultato il 25 febbraio 2015]
- , *Panta: i nuovi narratori*, Milano, Bompiani, 1990
- , *Ragazze che dovresti conoscere: the sex anthology*, Torino, Einaudi, 2004
- , *Saggezza stellare: nel segno di Lovecraft racconti soprannaturali per il nuovo millennio*, Torino, Einaudi, 1997
- , *La responsabilità dell'autore. Una inchiesta di Nazione Indiana*, <http://www.nazioneindiana.com/2012/06/01/gli-ebook-di-nazione-indiana-la-responsabilita-dellautore/> [consultato il 25 febbraio 2015]
- , *La meglio gioventù. Accadde in Italia 1965-1975*, in *Diario*, anno II, numero 5, supplemento del 5 dicembre 2003, <http://www.alpcub.com/2003-05-1%20mese.pdf> [consultato il 25 febbraio 2015]
- ALFANO, Giancarlo, CORTELLESSA, Andrea, DALMAS, Davide, DI GESÙ, Matteo, JOSSA, Stefano, SCARPA, Domenico, *Dove siamo? Nuove posizioni della critica letteraria*, Palermo, :duepunti, 2011
- ALLEN, Beverly, *They're not children anymore. The novelization of "Italians" and "Terrorism"* in ALLEN, Beverly, RUSSO, Mary, (a cura di) *Revisioning Italy: national identity and global culture*, Minneapolis, London; University of Minnesota Press, 1997, pp.52-81
- AMICI Marco, CHU, Mark *Unearthing Collusions: the Socio-Political Dimension of Crime in the Conspiracy Novel* in DI CIOLLA, Nicoletta (a cura di) *Uncertain justice: crimes and retribution in contemporary Italian crime fiction*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 35-70
- AMICI, Marco, *La narrativa a tema criminale: poliziesco e noir per una critica politica* in BOSCOLO Claudia, JOSSA Stefano, *Scritture di resistenza*, Roma, Carocci, 2014, pp.129-189
- ANNUNZIATA, Lucia, *1977 l'ultima foto di famiglia*, Torino, Einaudi, 2007
- ANTONELLO, Pierpaolo, MUSSGNUNG, Florian (a cura di), *Postmodern Impegno: ethics and commitment in contemporary Italian culture*, Oxford, Peter Lang, 2009

- ANTONELLO, Pierpaolo, O'LEARY, Alan (a cura di), *Sotto il segno della metafora: una conversazione con Giancarlo De Cataldo*, in *The Italianist*, n.29/2009, Leeds, Maney Publishing, pp.350-365
- ANTONELLO, Pierpaolo, O'LEARY, Alan, *Introduction*, in Id. *Imagining Terrorism. The rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009*, London-Leeds, MHRA-Maney Publishing, 2009, pp. 1-15
- ANTONELLO, Pierpaolo, *Di crisi in meglio. Realismo, impegno postmoderno e cinema politico nell'Italia degli anni zero: da Nanni Moretti a Paolo Sorrentino*, *Italian Studies*, Vol. 67, July, 2012, pp.169-187
- , *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Milano, Mimesis, 2012
- APPADURAI, Arjun, *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001
- ARBASINO, Alberto, *Un paese senza*, Garzanti, 1990
- ARPAIA, Bruno, *L'angelo della storia*, Parma, Guanda, 2001
- , *Il passato davanti a noi*, Parma, Guanda, 2006
- , Bruno, *La storia siamo noi? L'impegno ritrovato della generazione bonsai*, in POLESE, Ranieri (a cura di), *Il romanzo della politica. La politica nel romanzo*, Parma, Guanda, 2008
- ASOR ROSA, Alberto, *Breve storia della letteratura italiana. L'Italia della nazione*, Torino, Einaudi, 2013
- Associazione FOTOviva, U.F.O. Unione fotografi organizzati, VERONESI, Gilberto (a cura di), *Gli anni di Marzo*, Bologna, Minerva edizioni, 2008
- AUSTIN John., *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987 (1962)
- BACTHIN, Michail, *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1979
- BALESTRINI Nanni, BARILLI, Renato, *La bestia 1. Narrative Invaders!* Milano, Costa&Nolan, 1997
- BALESTRINI, Nanni, MORONI, Primo, *L'orda d'oro 1968-1977: la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 2007 (1997)
- BALESTRINI, Nanni, *Vogliamo tutto*, Milano, Feltrinelli, 1971
- , *Gli invisibili*, Milano, Bompiani, 1987
- , *La grande rivolta*, Milano. Bompiani, 1999
- BALLESTRA, Silvia, MOZZI, Giulio (a cura di), *Coda*, Ancona, Transeuropa, 1996
- BALLESTRA, Silvia, *Il compleanno dell'iguana*, Ancona, Transeuropa, 1991
- , *La guerra degli Antò*, Milano, A. Mondadori, 1992
- , *Gli orsi*, Milano, Feltrinelli, 1994
- BARAŃSKI Zygmunt, PERTILE, Lino, (a cura di) *The New Italian Novel*, Toronto, Univeristy of Toronto Press, 1993
- BARAŃSKI Zygmunt, WEST Rebecca , (a cura di) *The Cambridge Companion to Modern Italian culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001
- BARICCO, Alessandro, *I barbari: saggio sulla mutazione*, Milano, Feltrinelli, 2008 (Roma, Fandango, 2006)
- BATTISTI, Cesare, *L'orma rossa*, Torino, Einaudi, 1999

- BAUMAN Zygmund, *La decadenza degli intellettuali: da legislatori ad interpreti*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2007 (1987)
- BELPOLITI, Marco, CANOVA, Gianni, CHIODI, Stefano (a cura di), *Annisettanta: il decennio lungo del secolo breve*, Milano-Ginevra, Skira-La Triennale di Milano, 2007
- BELPOLITI, Marco, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001,
- , *Passione Torino*, in *L'Espresso*, 29 maggio 2006 in CORTELLESSA, Andrea (a cura di) *Narratori degli anni Zero*, N. 31-32-33 della rivista *L'illuminista* -anno XI- 2011, Roma, Ponte Sisto, p.508
- , *Da quella prigioniera. Moro, Warhol e le Brigate Rosse*, Parma, Guanda, 2012
- BENEDETTI, Carla, *Free Italian Epic*, *L'espresso*, n.10, 12 Marzo 2009, pubblicato in versione estesa su *Il primo amore*, 11 marzo 2009
<http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article2333>, [consultato il 23 febbraio 2015]
- , *Disumane lettere. Indagine sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza, 2011
- BENJAMIN, Walter, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Torino, Einaudi, 2011 (1963)
- BENVENUTI, Giuliana, *A proposito del dibattito sulla narrazione della storia in Intersezioni*, 1/2009, Bologna, Il Mulino, 2009, pp.131-148
- , *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012
- BERARDI, Franco, *Dell'innocenza:1977:l'anno della premonizione* Verona, OmbreCorte, 1997
- BERARDI, Franco, BIRDI, Veronica (a cura di), *1977. L'anno in cui il futuro incominciò*, Roma, Fandango, 2002
- BERARDINELLI, Alfonso, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007
- , *Non incoraggiate il romanzo: sulla narrativa italiana*, Venezia, Marsilio, 2011
- BERTANTE, Alessandro, *Contro il '68: la generazione infinita*, Milano, Agenzia X, 2007
- , *Al diavol*, Venezia, Marsilio, 2008
- BERTONI, Federico, *Realismo e letteratura: una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007
- BIANCHI, Sergio, CAMINITI, Lanfranco, *Gli autonomi: le storie, le lotte, le teorie (3 vol.)*, Roma, Derive e Approdi, 2007-2008
- BIANCHI, Sergio, *Storia di una foto*, Milano, Derive & Approdi, 2011
- BIANCONI, Giovanni, *Mi dichiaro prigioniero politico: storia delle Brigate rosse*, Torino, Einaudi, 2003
- BISONI, Claudio, *Gli anni affollati: la cultura cinematografica italiana 1970-1979*, Roma, Carocci, 2009
- BOCCA, Giorgio, *Il paese delle urla e delle rivoltelle*, in *La Repubblica*, 19, gennaio 2007, p.52

- BORRELLI, Vittorio, *Diario di un militante: intorno ad un suicidio*, Milano, Feltrinelli, 1979
- BOSCOLO, Claudia (a cura di), *Overcoming postmodernism. The debate on New Italian Epic* in *Journal of Romance Studies*, Volume 10, Number 1, Spring 2010, New York - Oxford, Berghahn
- BOSCOLO, Claudia, *NIE, New Italian Epic* in *Bollettino '900*, 2012 n.1-2, <http://www.boll900.it/2012-i/default.htm> [consultato il 25 febbraio 2015]
- BOSCOLO, Claudia, JOSSA, Stefano, (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2014
- BOURDIEU, Pierre, *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005
- BRAGHETTI, Anna Laura, TAVELLA, Paola, *Il prigioniero*, Milano, Mondadori, 1998
- BROLLI, Daniele (a cura di), *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Torino, Einaudi, 1996
- BRUNETTA, Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003
- BURNS, Jennifer, *Fragments of Impegno*, Leeds, Northern University Press, 2001
- CALVINO Italo, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura (Right and wrong political uses of Literature*, Amherst College, MI, USA, 25 Febbraio 1976) in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pp.286-294
- , *Introduzione*, in *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi 2002 [1964]
- CAMILLETTI, Fabio, *Classicism and Romanticism in Italian Literature: Leopardi's Discourse on Romantic Poetry*, Londra, Pickering & Chatto, 2013
- CAREDDA Antonella, *Silvia Ballestra: l'autobiografia, il gioco, il romanzesco* in AA.VV *Narrativa italiana recente/Recent italian fiction*, Torino, Trauben edizioni in association with Department of Italian, Trinity College Dublin, 2005, pp.83-93
- CASA DELLA MEMORIA, COMUNE DI BRESCIA, ASSOCIAZIONE FAMILIARI CADUTI STRAGE DI PIAZZA LOGGIA, PROVINCIA DI BRESCIA, CENSIS, *Quel che resta di un giorno (I giovani di Brescia e la memoria)*, Brescia, 2004, http://www.sindacatoscuola.it/2004/Censis_brescia.pdf [consultato il 25 febbraio 2015]
- , *I giovani di Brescia e la memoria. Indagine sugli studenti del triennio degli istituti superiori di Brescia e provincia*, Brescia, Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, USR Lombardia, Ufficio XI Brescia CGIL, CISL, UIL, 2014 <http://www.strageabrescia.it/node/792> [consultato il 25 febbraio 2015]
- CASADEI, Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007
- , *Letteratura e controvalori: critica e scrittori nell'era del web*, Roma, Donzelli, 2014

- CELATI, Gianni, *Il progetto "Alì Babà" trent'anni dopo*, in BARENGHI Mario, BELPOLITI Marco, (a cura di) *"Alì Babà". Il progetto di una rivista 1968-1972* in Riga 14, Milano, Marcos y Marcos, 1998
- , *Narratori delle riserve*, Feltrinelli, Milano, 1992
- , *Sull'epoca di questo libro* in Id., *Alice Disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2007 (Milano, l'erba voglio, 1978)
- CENTOVALLI, Benedetta, *Italiville*, 1 aprile 2014 <http://www.nazioneindiana.com/2004/04/01/italiville/> [consultato il 25 febbraio 2015]
- CERCAS, Javier, *Soldati di Salamina*, Parma, Guanda, 2002
- , *Anatomia di un istante*, Parma, Guanda, 2010
- CESERANI, Remo, *Quelle scarpe di Andy Warhol. Il postmoderno secondo Fredric Jameson*, in *Il manifesto*, 1 Giugno 1989
- , *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997
- , *L'immaginazione cospiratoria*, in MICALI, Simonetta, *Cospirazioni, trame: atti della Scuola europea di studi comparati: Bertinoro, 26 agosto - 1 settembre 2001*, Firenze, Le Monnier, 2003
- , *La maledizione degli -ismi* in *Allegoria*, n.65-66, Gennaio-Dicembre 2012, Palermo, G.B. Palumbo, 2012
- CHIABERGE, Riccardo, *Wu Ming, attenti a non prendere la scossa*, inserto domenicale de *Il Sole 24 ore*, 1 febbraio 2009
- CIAMPITTI, Nicola (a cura di) *Atti del convegno-corso di aggiornamento per docenti e progetto per studenti La letteratura italiana dal 1970 al 2004 e il postmoderno*, Roma, Liceo Ennio Quirino Visconti, 13-15 ottobre 2004, Roma, Marsilio, 2006
- COADY, David (a cura di), *Conspiracy theories: the philosophical debate*, Aldershot, Burlington, 2006
- COLASANTI, Arnaldo, *Storia di una spia (il caso A.)*, in *Nuovi argomenti*, 9, ottobre-dicembre 1996
- CONSOLO, Vincenzo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Torino, Einaudi, 1976
- CORDELLI, Franco, *La palude degli scrittori*, Corriere della Sera, 26 maggio, 2014
- CORTELLESSA, Andrea, *Reale, troppo reale: ritratto di una generazione traumatizzata senza evento traumatico. Ovvero come mai gli scrittori si trasformano in reporter* in *Lo stato delle cose, Specchio+*, Speciale Letteratura, novembre 2008, <http://www.nazioneindiana.com/2008/10/29/reale-troppo-reale/> [consultato il 25 febbraio 2015]
- CORTELLESSA, Andrea (a cura di) *Narratori degli anni Zero*, N. 31-32-33 della rivista *L'illuminista* -anno XI- 2011, Roma, Ponte Sisto, ripubblicato con il titolo *La terra della prosa narratori degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'ombra, 2014
- CRAINZ, Guido, *Il paese mancato: dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli, 2003

- , *Autobiografia di una Repubblica: le radici dell'Italia attuale*, Roma, Donzelli, 2009
- , *Il paese reale. Dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, Roma, Donzelli, 2012
- CULICCHIA, Giuseppe, *Tutti giù per terra*, Milano, Garzanti, 1994
- CURCIO, Renato, SCIALOJA, Mario *A viso aperto*, Milano, A. Mondadori, 1993
- D'AGOSTINO, Alfonso, *Uno stivale mostruosamente giallo*, in SPINAZZOLA, Vittorio, (a cura di) *Tirature '91*, Torino, Einaudi, 1991, pp.81-90
- D'ATTIS, Nicola, *Intervista a Giancarlo De Cataldo in Blackmailmag*, http://www.blackmailmag.com/Intervista_a_Giancarlo_De_Cataldo.htm [consultato il 20 gennaio 2014. La pagina non è più disponibile]
- DAI PRÀ, Silvia, *Lo sterminato romanzo degli anni settanta*, Lo Straniero, n.60, Giugno, 2005 <http://www.lostraniero.net/archivio-2005/53-giugno/402-lo-sterminato-romanzo-degli-anni-settanta.html> [consultato il 25 febbraio 2015]
- DAL LAGO, Alessandro, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*, Roma, manifestolibri 2010
- DAVIS, Fred, *Yearning for Yesterday. A sociology of Nostalgia*, New York, The Free Press, 1979
- DESIATI Mario, PAVOLINI, Lorenzo (a cura di), *Italiville - New Italian Writing*, Exile, 2005
- DE ANGELIS, Giovanna, *Postfazione* in AA. VV. *Disertori. Sud: Racconti della frontiera*, Torino, Einaudi, 2000
- DE BERNARDI, Alberto, CRETELLA, Chiara, ROMITELLI, Valerio, (a cura di), *Gli anni Settanta tra crisi mondiale e movimenti collettivi*, Bologna, Archetipolibri, 2009.
- DE CATALDO, Giancarlo, *Il padre e l'assassino*, Roma, manifestolibri, 1997
- , *Teneri assassini*, Torino, Einaudi, 2000
- , *Nelle mani giuste*, Torino, Einaudi, 2007
- , *I traditori*, Torino, Einaudi, 2010
- DE DONATO, Gigliola, *Gli archivi del silenzio: la tradizione del romanzo storico italiano*, Fasano, Schena, 1996
- DE FELICE Franco, *Doppia lealtà e doppio Stato*, in *Studi storici*, Anno 30, No. 3, Luglio-Settembre, 1989, Roma, Carocci, 1989, pp.493-563
- DE GROOT, Jerome, *Consuming History: historian and heritage in contemporary popular culture*, Abingdon, Routledge, 2009
- , *The Historical Novel*, Abingdon - New York, Routledge, 2009
- DE LORENZIS, Tommaso, *Termidoro. Note sullo stato della letteratura di genere*, Carmilla on Line, 20 dicembre 2005, <http://www.carmillaonline.com/2005/12/20/termidoro/> [consultato il 25 febbraio 2015]
- DE LUNA, Giovanni, *Le ragioni di un decennio: militanza, sconfitta, memoria*, Milano, Feltrinelli, 2009
- , *Storia di una foto, Speciale '77. Colpo di Pistola*, in Doppiozero, <http://www.doppiozero.com/materiali/speciali/speciale-%E2%80%9977-colpo-di-pistola> [consultato il 25 febbraio 2015]
- DE ROBERTO, Federico, *I Vicerè*, Milano, Garzanti, 1984 (1894)

- DOMENICHELLI, Mario, *Lo scriba e l'oblio: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Pisa, Ets, 2011
- DONNARUMMA, Raffaele, POLICASTRO, Gilda (a cura di), *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani* (COVACICH, Mauro; FOIS, Marcello; GENNA, Giuseppe; LAGIOIA, Nicola; NOVE, Aldo; PASCALE, Antonio; PUGNO, Laura; TREVISAN, Vitaliano) in *Allegoria*, n.57, Palermo, G.B. Palumbo, 2008, pp. 9-25
- DONNARUMMA, Raffaele, POLICASTRO Gilda, (a cura di) *Cinque domande sulla critica*, in *Allegoria* n.65-66, Palermo, G.B. Palumbo, 2012 pp.9-99
- DONNARUMMA, Raffaele *Postmoderno italiano: qualche ipotesi* in *Allegoria*, N. 43, Palermo. G.B. Palumbo, 2003, pp.56-85
- , *Il ritorno alla realtà? Narrativa e cinema*, in *Allegoria*, n. 57, Palermo, G.B. Palumbo, 2008, pp.7-8
- , *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in *Allegoria*, n.57, Palermo, GB Palumbo, 2008, pp.26-54
- , *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in AA.VV., *Per Romano Luperini*, Palermo, Palumbo 2011, pp.321-347
- , *Storie oblique* in VITELLO, Guido, *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013, pp. 9-19
- , *Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani*, <http://www.allegoriaonline.it/index.php/anticipazioni/621-il-faut-etre-absolument-hypermodernes-una-replica-a-remo-ceserani.html>, [consultato il 25 febbraio 2015]
- , *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea?* Bologna, Il Mulino, 2014
- ECO, Umberto, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 2005 (1980)
- , *Una foto*, in *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, pp.98-99
- ELIAS, Amy, *Sublime desire: history and post-1960 fiction*, Baltimora, Johns Hopkins University Press
- ELLROY James, *American Tabloid*, Milano, Mondadori, 2001
- EVANGELISTI Valerio, *Alla periferia di Alphaville. Interventi sulla paraletteratura*, Napoli, l'ancora del mediterraneo, 2001
- , *Sotto gli occhi di tutti. Ritorno al Alphaville*, Napoli, l'ancora del mediterraneo, 2004
- , *Distruggere Alphaville*, Napoli, l'ancora del mediterraneo, 2006
- FARMER, Philip José, *Venere sulla conchiglia* Milano, Mondadori, 2004 (1976)
- FASANELLA, Giovanni, SESTIERI Claudio, PELLEGRINO, Giovanni, *Segreto di Stato. La verità da Gladio al Caso Moro*, Torino, Einaudi, 2000
- , *di Stato. Verità e riconciliazione sugli anni di piombo*, Sperling e Kupfer, 2008, (Einaudi, 2000)
- FAST, Jonathan, *La pietra sincronica*, Milano, A. Mondadori, 1978
- FERRETTI, Gian Carlo, IANNUZZI, Giulia, *Storie di uomini e di libri: l'editoria letteraria italiana e le sue collane*, Roma, Minimum Fax, 2014, Amazon Kindle Edition, 2014

- FERRETTI, Gian Carlo, *Il best seller all'italiana: formule e fortune del romanzo "di qualità"*, Bari, Laterza, 1983
- , *Storia dell'editoria letteraria in Italia, 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004
- FERRONI, Giulio, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma, Laterza, 2010, Amazon Kindle Edition 2012
- FIORI, Simonetta, *Anni '70. Se il romanzo riscopre il decennio blindato* in *La Repubblica*, 23 novembre 2009, p.37
- FLAMIGNI, Sergio, *La sfinge delle brigate rosse* Kaos Edizioni, 2004
- , *La tela del ragno. Il delitto Moro*, Kaos Edizioni, 2003
- FOFI, Goffredo, *Gli anni settanta raccontati da Rastello e visti dalla «base»*, in *L'Avvenire*, 24 maggio 2006, in CORTELLESSA, Andrea (a cura di) *Narratori degli anni Zero*, N. 31-32-33 della rivista *L'illuminista* -anno XI- 2011, Roma, Ponte Sisto, p. 506
- , *Pasqua di maggio: un diario pessimista* Marietti, Genova, 1988
- FOOT, John, *Italy's divided memory*, Basinstoke, Palgrave-Macmillan, 2009
- FORGACS, David, LUMLEY, Robert (a cura di) *Italian cultural studies: an introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1996
- FORGACS, David, *L'industrializzazione della cultura italiana 1880-2000*, Bologna, Il Mulino, 2000
- FORTINI, Franco, *Contro Il Gattopardo*, in *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974 (1959), p.242-252
- FRAENKEL Ernst, *Il doppio Stato. Contributo alla teoria della dittatura*, Torino, Einaudi, 1983
- GALLI, Giorgio, *Storia del partito armato*, Milano, Rizzoli, 1986
- GANERI, Margherita, *Postmodernismo*, Milano, Bibliografica, 1998
- , *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni, 1999
- , *Reazioni allergiche al concetto di Realtà. Il dibattito intorno al numero 57 di Allegoria*, SERKOWSKA Hanna (a cura di), *Finzione, Cronaca, Realtà. Scambi intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, pp.51-68
- GASPODINI, Cristina, (a cura di) *Il mondo secondo Frusciante Jack*, Ancona, Transeuropa, 1999
- GAZOIA, Alessandro, *Come finisce il libro: contro la falsa democrazia dell'editoria digitale*, Roma, Minimum Fax, 2014
- , *La fusione tra Mondadori e Rcs riguarda tutti noi*, in *Internazionale*, 10 marzo 2015, <http://www.internazionale.it/opinione/alessandro-gazoia/2015/03/10/fusione-mondadori-rizzoli-rs-libri> [consultato il 14 marzo 2015]
- GIACHETTI, Diego, *Contestatori, capelloni, estremisti. I giovani degli anni sessanta*, in FASANO, Nicoletta, RENOSIO, Mario, *I giovani e la politica: il lungo '68*, Torino, EGA, 2002, http://www.israt.it/index.php?option=com_booklibrary&task=view&id=151&catid=54&Itemid=96 [consultato il 25 febbraio 2015]

- GIACOPINI, Vittorio, *La memoria che guarda avanti. Un romanzo di Luca Rastello*, in *Lo Straniero*, maggio 2006, <http://www.lostraniero.net/archivio-2006/40-maggio/316-la-memoria-che-guarda-in-avanti-un-romanzo-di-luca-rastello.html> [consultato il 25 febbraio 2015]
- GIANNULI Aldo, *La teoria del doppio stato. Come superare lo scontro tra dietrologi e storici*, in POLESE, Ranieri, *Il complotto. Teoria, pratica, invenzione*, Parma, Guanda, 2007, pp.51-61
- GIGLIOLI, Daniele, *All'ordine del giorno è il terrore*, Milano, Bompiani 2007
- , *Oltre la critica*, in *XXI Secolo, vol. II, Comunicare e rappresentare*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2009
- , *Senza Trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011
- , *Dams: guida dello studente* in LUZZATO, Sergio, PEDULLÀ, Gabriele, *Atlante della letteratura italiana vol. III Dal Romanticismo ad oggi*, Torino, Einaudi, 2012, p.939-944
- GIGLIOLI, Daniele, *Critica della vittima: un esperimento con l'etica*, Roma, Nottetempo, 2014
- GINSBORG, Paul, *L'Italia del tempo presente, Famiglia, società civile, Stato, 1980-1996*, Einaudi, Torino, 1998
- GINZBURG Carlo, *Appendice. Prove e possibilità. Postfazione a Natalie Zamon Davis, Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, in ZAMON DAVIS, Natalie, *Il ritorno di Marin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1982, pp.135-154
- , *Rapporti di Forza. Storia, Retorica, Prova*, Milano, Feltrinelli, 2000
- , *Il filo e le tracce. Vero, falso, Finto*, Milano, Feltrinelli, 2006
- GIUNTA, Claudio, *L'assedio del presente: sulla rivoluzione culturale in corso*, Bologna, Il Mulino, 2008
- GRISPIGNI, Marco, *Il settantasette: un manuale per capire, un saggio per riflettere*, Milano, Il saggiatore, 1997
- , *1977*, Roma, Manifesto libri, 2007
- , *Una generazione con troppi ricordi? Il '68 ovvero dell'uso e dell'abuso della memoria* in CASILIO, Silvia, GUERRIERI, Loredana, *Il '68 diffuso: contestazione e linguaggi in movimento*, Bologna, CLUEB, 2009, pp.133-152
- GUGLIERI, Francesco, SISTO, Michele, *Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in Internet (1999-2009)*, in *Allegoria*, n.61, Palermo, G.B. Palumbo, 2010, pp. 153-174
- HAJEK, Andrea, *Negotiating Memories of Protest in Western Europe. The Case of Italy*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013
- HALL, Stuart, *Gramsci and us in Marxism Today*, London, Communist Party of Great Britain, June 1987, pp. 16-21

- HARAWAY, Donna, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, *Feminist Studies*, Vol. 14, n. 3 (Autumn, 1988), University of Maryland, Feminist Studies, Inc. p. 575-599
- HIRSCH, Marianne, *Family frames. Photography narrative and postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997
- HUTCHEON, Linda, *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*, New York - London, Routledge, 1988
- JENKINS, Henry, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007
- IACOLI, Giulio, *Atlante delle derive. Geografie da un' Emilia postmoderna. Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Diabasis, 2002
- ISTAT (a cura di), *La produzione e la lettura dei libri in Italia, 2011-2012*
<http://www.istat.it/it/archivio/90222> [consultato il 25 febbraio 2015]
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press Durham, 1991
- , *Cognitive Mapping*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, NELSON, Cary, GROSSBERG, Lawrence, (a cura di) Basingstoke, Macmillan Education, 1998, pp.347-360
- JANECZEK, Helena, *Le Rondini di Montecassino*, Parma, Guanda, 2010
- JANSEN, Monica, LANSLOT, Inge, *Ten Years of Gioventù cannibale: Reflections on the Anthology as a Vehicle for Literary Change* in GILLIAN, Ania, HALLAMORE CAESAR, Ann (a cura di), *Trends in Contemporary Italian Narrative 1980-2007*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp.114-135
- JANSEN, Monica, KHAMAL, Yasmina (a cura di) *Memoria in noir: un'indagine pluridisciplinare*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010
- JANSEN, Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia: in bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Franco Cesati, 2002
- LA PORTA, Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo. Nuova edizione ampliata*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999
- , *Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale* in FERRONI, Giulio, BERARDINELLI, Alfonso, ONOFRI, Massimo, LA PORTA, Filippo, *Sul banco dei cattivi: a proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Roma, Donzelli, 2006, pp. 55-76
- , *Oltre la rassicurante superficie* in PAOLIN, Demetrio, *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana* Nuoro, Il Maestrale, 2008, pp.9-11
- , *Macché New Italian Epic, questo è solo glamour*, *Corriere della Sera*, 7 febbraio 2009
- , *Meno letteratura per favore!*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010
- LAGIOIA Nicola, RAIMO Christian, (a cura di), *La qualità dell'aria: storie di questo tempo*, Roma, Minimum Fax, 2004
- LAGIOIA, Nicola, *Occidente per principianti*, Torino, Einaudi, 2004
- , *Riportando tutto a casa*, Torino, Einaudi, 2009
- LATTANZI, Antonella, *Devozione*, Torino, Einaudi, 2010

- LYOTARD, Jean-François, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 2006 (1980)
- LIGABUE, Luciano, *Un libro così rock*, in CASINI, Bruno (a cura di), in *Pier Vittorio Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta*, Firenze, Tosca, 1994, (Milano, Baldini & Castoldi, 1998), pp. 88-90
- LIPPERINI, Loredana, *Recensione de Il passato davanti a noi*, in *Lippertura*, maggio 2006, <http://loredanalipperini.blog.kataweb.it/> [l'articolo non è più disponibile]
- LOMBARDO RADICE, Marco, RAVERA, Lidia, *Porci con le ali*, Milano, Oscar Mondadori, 2001 (1976)
- LYNCH, Kevin, *The Image of the City*, Cambridge, MA, MIT Press, 1960
- LUCARELLI, Carlo, *Mistero in blu*, Torino, Einaudi, 1999
- , *Misteri d'Italia: i casi di Blu notte*, Torino, Einaudi, 2002
- , *Nuovi misteri d'Italia: i casi di Blu notte*, Torino, Einaudi 2004
- , *Storie di bande criminali, di mafie e di persone oneste: dai Misteri d'Italia di Blu notte*, Torino, Einaudi 2008
- , *I veleni del crimine: storie di mafia, malapolitica e scheletri negli armadi che intossicano l'Italia : dai Misteri d'Italia di Blu notte*, Torino, Einaudi 2010
- LUKÁCS, György *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1970 (1965)
- LUMLEY, Robert, *Dal '68 agli anni di piombo: studenti ed operai nella crisi italiana*, Firenze, Giunti, 1998.
- LUPERINI Romano, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990
- , *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005
- LUTHER BLISSET, *Q*, Torino, Einaudi, 1999
- MACDONALD, Dwight, *Masscult e Midcult*, Roma, e/o, 1997
- MAGRELLI, Valerio, *L'estremismo letterario. Noir, complotti e auto-fiction, oggi lo scrittore deve esagerare*, La Repubblica, 28 giugno 2011
- MANNHEIM, Karl, *Le generazioni*, Bologna, Il Mulino, 2008
- MANZONI, Alessandro, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia d'invenzione*, in *Del romanzo storico*, in *Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni: testi criticamente riveduti e commentati*, volume 14, diretta da VIGORELLI, Giancarlo, premessa di MACCHIA, Giovanni, introduzione di PORTINARI, Folco, testo a cura di DE LAUDE, Silvia, Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2000, pp. 3-85
- MARCHESE, Franco, (a cura di) *Lezioni sul Postmoderno. Atti del seminario di studi diretto da Romano Luperini*, Palermo, G.B. Palumbo Editore, 1997
- MARI, Alessandro, *Troppa umana speranza*, Milano, Feltrinelli, 2011
- MARTINAT, Monica, *Tra storia e fiction. Il racconto della realtà nel mondo contemporaneo*, Milano, et. al/ Edizioni, 2013
- MAZZARELLA, Arturo, *Poetiche dell'irrealtà. Sulle nuove frontiere del realismo letterario*, in *Le Parole e Le Cose*, 14 gennaio 2013, <http://www.leparoleelecose.it/?p=8280> [consultato il 25 febbraio 2015]

- MINUZ, Andrea, *Il doppio stato e le convergenze parallele. Indagine su di un cittadino al di sopra di ogni sospetto e Piazza Fontana* in UVA, Christian (a cura di), *Strane Storie: il cinema e i misteri d'Italia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp.51-61
- , *L'epica in canotta del brutto film italiano*, in *Il Sole 24 Ore*, 25 settembre 2014
- MONDELLO, Elisabetta, *In principio fu Tondelli: letteratura, merci e televisione nella narrativa degli anni Novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007
- , *Roma noir 2010: scritture nere: narrativa di genere, New Italian Epic o post noir?*, Roma, Robin, 2010
- MONDO, Lorenzo, *Scende la notte sulle speranze di un decennio* La Stampa, 28 dicembre 2009,
<http://silviaballestra.it/UserFiles/Image/igiornilastampa291109.jpg>
 [consultato il 25 febbraio 2015]
- MONGAI, Mongai, *Il pubblico del noir in Italia*, in MONDELLO Elisabetta, (a cura di), in *Roma Noir, 2005. Tendenze di un nuovo genere metropolitano*, Roma, Robin Edizioni, 2005, pp.73-82
- MORESCO, Antonio, VOLTOLINI, Dario (a cura di) *Scrivere sul fronte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2002
- MORO, Aldo, *Lettere dalla prigionia*, (a cura di GOTOR, Miguel) Torino, Einaudi, 2008
- MORREALE, Emiliano, *L'invenzione della nostalgia: il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Roma, Donzelli, 2009
- MOSS, David, *The Politics of Left-Wing Violence in Italy, 1969 -1985*, Londra, Macmillan, 1989
- , *Memorialization Without Memory: The case of Aldo Moro*, in ANTONELLO, Pierpaolo, O'LEARY, Alan, (a cura di) *Imagining Terrorism. The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy, 1969-2009*, London, Legenda, 2009, pp.168-182
- MOZZI, Giulio (a cura di), *Best off 2006 : letteratura e industria culturale : il meglio delle riviste letterarie italiane*, Roma, Minimum Fax, 2006
- MOZZI, Giulio, *Parlare della verità*, MORESCO, Antonio, VOLTOLINI, Dario (a cura di) *Scrivere sul fronte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp.196-200
- , *La congiura dei professionali*, in *Vibrisse on line*, 28 luglio 2011,
<http://vibrisse.wordpress.com/2011/07/28/tq-la-congiura-dei-professionali> [consultato il 25 febbraio 2015]
- , *Dieci cattive ragioni per non leggere la narrativa italiana contemporanea*, in *Vibrisse bollettino*, 18 gennaio 2013,
<http://vibrisse.wordpress.com/2013/01/18/dieci-cattiv-ragioni-per-non-leggere-la-narrativa-italiana-contemporanea/> [consultato 25 febbraio 2015]
- , *Dieci buone ragioni per non leggere la narrativa italiana contemporanea*, in *Vibrisse bollettino*, 7 marzo, 2015,

- <https://vibrisse.wordpress.com/2015/03/07/dieci-buone-ragioni-per-non-leggere-la-narrativa-contemporanea/>
- , *Dieci buone ragioni per leggere la narrativa italiana contemporanea*, in *Vibrisse bollettino*, 11 marzo 2015, vibrisse.wordpress.com/2015/03/11/dieci-buone-ragioni-per-leggere-la-narrativa-contemporanea/
- N.A. *L'Indice dei libri del mese, Recensione de Gli intemperanti*, 2004
<http://www.ibs.it/code/9788882370657/gli-intemperanti.html> [consultato il 25 febbraio 2015]
- NIETZSCHE, Friedrich, *Su verità e menzogna in senso extra morale* in *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e scritti 1870-1873*, Milano, Adelphi, 1991
- NORI Paolo, *Il quadro* in MORESCO, Antonio, VOLTOLINI, Dario (a cura di) *Scrivere sul fronte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp.142-146
- , *Riassunto*, 19 gennaio 2010, <http://www.paolonori.it/riassunt/> [consultato il 12 febbraio 2015]
- , *Qualcosa*, in *Liberio*, 7 luglio 2011, <http://www.paolonori.it/qualcosa-3/> [consultato il 25 febbraio 2015]
- NOVE, Aldo, *Superwoobinda*, Torino, Einaudi, 1998
- O'LEARY, Alan, GLYNN, Ruth, LOMBARDI, Giancarlo, *Introduction: Terrorism, Italian Style* in Id, *Terrorism, Italian Style: Representations of Political Violence in Contemporary Italian Cinema*, London, IGRS Books, 2012, pp.13-25
- O' LEARY, Alan, *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*, Tissi, Angelica, 2007
- , *Moro, Brescia, conspiracy: lo stile paranoico del cinema italiano* in UVA, Christian (a cura di), *Strane storie: il cinema e i misteri d'Italia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 63-78
- OSTUNI, Vincenzo, *Che fine ha fatto TQ*, in *Alfabeta 2*, 4 giugno 2013, <http://www.alfabeta2.it/2013/06/04/che-fine-ha-fatto-tq/#wp-comments> [consultato il 25 febbraio 2015]
- PALANDRI, Enrico, *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, Milano, Bompiani, 2011 (Milano, L'erba voglio, 1979)
- PANZERI, Fulvio, PICONE, Generoso, FERRACUTI Angelo (a cura di), *Paesaggi Italiani*, Ancona, Transeuropa, 1994
- PANZERI, Fulvio, PICONE, Generoso, *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Una conversazione-autobiografia*, Ancona, Transeuropa, 1994
- PAOLIN, Demetrio, *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*, Nuoro, Il Maestrale, 2008
- PARAZZOLI, Ferruccio, FRANCHINI, Antonio (a cura di), *Italiana. Antologia dei nuovi narratori*, Milano, Mondadori, 1991
- PARENTE, Massimiliano, *Com'è lo scrittore TQ? Tale e quale gli altri*, in *Il Giornale*, 1 maggio 2011, <http://www.ilgiornale.it/news/com-scrittore-tq-tale-e-quale-altri.html> [consultato il 25 febbraio 2015]

- PARESCI, Luca, *La produzione editoriale in Italia. Il processo di intermediazione nel Campo Letterario*, Tesi di Dottorato in Direzione Aziendale, Ciclo XXII, Università di Bologna, 2011
- PARIS, Renzo, *Cani sciolti*, Rimini, Guaraldi, 1973
- , *Romanzi di culto. Sulla nuova tribù dei narratori e sui loro biechi recensori*, Roma, Castelvecchi, 1995
- PASCALE, Antonio (a cura di), *Best off : il meglio delle riviste letterarie italiane*, Roma, Minimum Fax, 2005
- PASQUALI, Francesca, *Generazioni, memoria, scrittura. Il romanzo di formazione degli anni Ottanta* in STEFANELLI, Matteo (a cura di) *Media+Generations summary report, Media e Generazioni nella società italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2009, pp.22-25
- PATTI, Emanuela, *Cosa resta del New Italian Epic*, in *Il lavoro culturale*, 28 gennaio 2013 <http://www.lavoroculturale.org/che-cosa-resta-del-new-italian-epic/> [consultato il 25 febbraio 2015]
- PAZIENZA, Andrea, *Gli ultimi giorni di Pompeo fino all'estremo*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997 (1987)
- PEDULLÀ, Gabriele, *Mass media, consumi e lettori nel secondo Novecento* in LUZZATTO, Sergio, PEDULLÀ, Gabriele, (a cura di) *Atlante della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2012, pp.989-1012
- PELLINI, Pierluigi, *Lo scrittore come intellettuale. Dall'Affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi*, in *Allegoria*, n.63, Palermo, G.B. Palumbo, 2011, pp.135-163
- PEROLINO, Ugo, *Fine dei movimenti e nuove identità generazionali nella narrativa italiana degli anni ottanta: Tondelli e Palandri* in *Cahiers d'études italiennes*, 14/2012, pp.151-161, <http://cei.revues.org/447?lang=en> [consultato il 25 febbraio 2015]
- PETRELLA, Angelo, *Dal postmoderno al romanzo epico. Linee per la letteratura italiana dell'ultimo Novecento*, in *Allegoria*, n. 52-53, Palermo, G.B. Palumbo, pp.134-148
- PEZZAROSSA, Fulvio, *Televisore* in ANSELMINI Gian Mario, RUOZZI, Gino (a cura di) *Oggetti della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2008, pp.207-217
- PHILOPAT, Marco, *La banda Bellini*, Milano, ShaKe, 2002 (Torino, Einaudi, 2007)
- PICONE Generoso., *Ipotesi critiche per la lettura di un'onda* in Picone G., Panzeri F., Raffaelli M., e Ferracuti A., (a cura di), *Paesaggi Italiani*, Ancona, Transeuropa, 1994
- PIGDEN Charles, *Popper Revisited, or What is Wrong with Conspiracy Theories?* in COADY, David (a cura di), *Conspiracy theories: the philosophical debate*, Aldershot, Burlington, 2006, pp.17-44
- PIRANDELLO, Luigi, *I vecchi e i giovani*, Milano, Rizzoli, 2011, (1913)
- PISTELLI, Maurizio, *La giovane narrativa italiana: scritture di fine millennio*, Roma, Donzelli, 2013
- POLESE, Ranieri, *L'oscuro fascino delle trame*, in Id. (a cura di), *Il complotto. Teoria, pratica, invenzione*, Parma, Guanda, 2007,

- POLICASTRO, Gilda, GIGLIOLI, Daniele, *A partire da Senza trauma. Conversazione sulla critica*, in *Allegoria*, n.64, Palermo, G.B. Palumbo, 2012, pp.125-132
- POLICASTRO, Gilda, *Lo stile di "Libero" infetto, pericoloso e con tanti complici*, *Liberazione*, 4 febbraio 2010
- , *Polemiche letterarie. Dai novissimi ai lit-blog*, Roma, Carocci, 2012
- POPPER, Karl, *Conjectures and Refutations. The Growth of Scientific Knowledge*, Abingdon, 2002 (1963)
- PRETE, Antonio, *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, R. Cortina, 1992
- PRUDENZANO, Antonio, *Buchmesse, i dati (negativi) dell'editoria italiana: "In due anni il fatturato è diminuito del 14%"* *Affari Italiani*, 9 ottobre 2013, <http://www.affaritaliani.it/culturaspettacoli/buchmesse-i-dati-dell-editoria-italiana-in-due-anni-il-fatturato-diminuito-del-14.html> [consultato il 25 febbraio 2015]
- RAGONE, Giovanni, *L'editoria in Italia: storia e scenari per il XXI secolo*, Napoli, Liguori, 2005
- RASTELLO, Luca, *La guerra in casa*, Torino, Einaudi, Torino, Einaudi, 1998
- , *Io sono il mercato*, Milano, Chiarelettere, 2009
- , *I buoni*, Milano, Chiarelettere, 2014
- REVELLI Marco, *Una generazione nella città ex-fabbrica* in *Carta Etc*, n.5 maggio 2006
- , *Un romanzo tellurico tra perdita e salvezza*, in *Il manifesto*, 22 luglio 2006 in CORTELLESSA, Andrea (a cura di) *Narratori degli anni Zero*, N. 31-32-33, *L'illuminista* -anno XI- 2011, Roma, Ponte Sisto, p.508
- ROGHI, Vanessa, *Il neofascismo non è un film* in *Internazionale*, 12 dicembre 2014, <http://www.internazionale.it/opinione/vanessa-roghi/2014/12/12/il-neofascismo-non-e-un-film> [consultato il 25 febbraio 2015]
- RONDOLINO, Fabrizio, *Il Tackle. Wu Ming se questa è letteratura. Una parodia dell'antipolitica applicata alla narrativa*, in *La Stampa*, 15 febbraio 2009
- ROSA Giovanna, *Di storia in storia* in SPINAZZOLA, Vittorio (a cura di) *Tirature '91*, Torino, Einaudi, 1991, pp.9-24
- , *Cinque domande sul ritorno al passato*, in SPINAZZOLA, Vittorio (a cura di), *Tirature '91*, Torino, Einaudi, 1991, pp.24-53
- , *Dal romanzo storico alla "storia romanzo". Romanzo storico, antistorico, neostorico* in COSTA, Simona, VENTURINI, Monica, (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature italiane dal Sette al Novecento*, Pisa, ETS, 2010, pp.45-70
- ROSSANDA, Rossanda, *Il discorso sulla DC, Il manifesto*, 28 marzo 1978
- SARTORI, Giacomo, *Gli anni di piombo, Berlusconi, la lingua* in *Nazione Indiana*, <http://www.nazioneindiana.com/2006/03/30/gli-anni-di-piombo-berlusconi-la-lingua/> [consultato il 25 febbraio 2015]
- SAVIANO, Roberto, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006
- , *Zero, zero, zero*, Milano, Feltrinelli, 2013

- SCARPA, Tiziano, *L'epica popular, gli anni Novanta, la parresia. Appunti sui tre saggi di Wu Ming 1 contenuti in New Italian Epic in Nazione Indiana*, 4 maggio 2009
<http://www.nazioneindiana.com/2009/03/04/1%E2%80%99epica-popular-gli-anni-novanta-la-parresia/> [consultato il 25 febbraio 2015]
- , *Gli esordi. Scheda di lettura*, in MORESCO, Antonio, *Gli esordi*, Milano, Mondadori, 2011 (Milano, Feltrinelli, 1998), pp.657-665
- SCHIFFRIN, André, *The Business of Books. How International Conglomerates Took Over Publishing and Changed the Way We Read*, London-New York, Verso, 2000
- SCIASCIA, Leonardo, *L'affaire Moro*, Milano, Adelphi, 1994, (Palermo, Sellerio, 1978)
- , *Il cavaliere e la morte. Sotie* Milano, Adelphi, 1988
- SCRITTURA INDUSTRIALE COLLETTIVA (S.I.C.), *In territorio nemico*, Roma, Minimum Fax, 2013
- SCURATI, Antonio, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani 2006
- , *Una storia romantica*, Milano, Bompiani, 2007
- SEBASTIANI, Alberto, *Le parole in pugno: lingua, società e culture giovanili in Italia dal dopoguerra ad oggi*, San Cesario di Lecce, Manni, 2009
- , *Modelli reali o presunti: la presenza di Calvino nella letteratura contemporanea*, in *Griselda on line*, Tema 9, anno 2009,
<http://www.griseldaonline.it/temi/verita-e-immaginazione/calvino-letteratura-contemporanea-sebastiani.html> [consultato il 25 febbraio 2015]
- SEPÙLVEDA, Luis., *Raccontare, resistere. Conversazioni con Bruno Arpaia*, Parma, Guanda, 2002
- SERRA, Michele *Dentro il precipizio di Bologna la grassa*, in *La Repubblica*, 19 gennaio 2007, p.53
- SHECKLEY, Robert *Il matrimonio alchimistico di Alistair Crompton*, Milano, A. Mondadori, 1999 (1978)
- , *Opzioni*, Milano, A. Mondadori, 1976
- SIMONETTI Gianluigi, *I nuovi assetti della narrativa italiana 1996-2006 in Allegoria*, n. 57, Palermo, G. B. Palumbo, 2008, pp.95-136
- , *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero*, in *Allegoria*, n. 64, Luglio-Dicembre, Palermo, G.B. Palumbo, 2011, pp. 97-124
- SITI, Walter, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006
- , *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013
- SOFRI, Adriano, *'77: quando nei cortei spuntò la P38*, in *La Repubblica*, 19 gennaio 2007, p.51
- SOLIMINE, Giovanni, *L'Italia che legge*, Roma, Bari, Laterza, 2010
- SPADARO, Antonio, *Laboratorio "Under 25". Tondelli e i nuovi narratori italiani*, Reggio Emilia, Diabasis Edizioni, 2000

- SPINAZZOLA, Vittorio (a cura di), *Tirature '91*, Torino, Einaudi, 1991
- , *Tirature '96: la voglia di ridere degli italiani*, Milano, Baldini & Castoldi, 1996
- , *Tirature '10: Il New Italian Realism*, Milano, Il Saggiatore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2010
- SPINAZZOLA, Vittorio, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990
- STAJANO, Corrado, *La cultura italiana del Novecento*, Bari, Laterza 1996
- STARNONE, Domenico, *Il salto con le aste*, Milano, Feltrinelli, 1989
- TABACCO, Giuliano, *Libri di piombo. Memorialistica e narrativa della lotta armata in Italia*, Milano, Bietti, 2010
- TABUCCHI, Antonio, *Il piccolo naviglio*, Milano, Feltrinelli, 2013 (Milano, A. Mondadori, 1978)
- , *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985
- TAIBO II, Paco Ignacio, *Verso una nuova letteratura poliziesca d'avventura?*, in *Te li do io i Tropici*, Milano, Tropea, 2000, pp.331-334
- TANI, Stefano. *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990
- TENCA, Carlo, *Saggi critici: Di una storia della letteratura italiana e altri scritti*, a cura di BERARDI, Gianluigi, Firenze, Sansoni, 1969
- TERRANOVA, Nadia, *Gli anni al contrario*, Torino, Einaudi, 2015
- TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 2006 [1957]
- TONDELLI, Pier Vittorio (a cura di), *Giovani Blues*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1986
- , *Belli e perversi*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1987
- TONDELLI, Pier Vittorio, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1998 (1980)
- , *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, Milano, Bompiani, 2005 (1990)
- TREVI, Emanuele, *Questo Wu Ming ha le gambe corte*, Alias, 14 febbraio 2009
- TRICOMI, Antonio, *La repubblica delle lettere. Generazioni, scrittura e società nell'Italia Contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2010
- UFFICIO STUDI AIE (a cura di) *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2013*
<http://www.affaritaliani.it/static/upload/sint/sintesi-rapporto-2013.pdf> ,
 [consultato il 25 febbraio 2015]
- , *Tutti i dati del Rapporto AIE sul mercato del libro in Italia nel 2013*,
http://www.aie.it/SKVIS/News_PUB.aspx?IDUNI=k2crvfccad0hzw1i2st2o13021&MDId=6368&Skeda=MODIF102-1752-2013.10.8 [consultato il 25 febbraio 2015]
- UVA, Christian, *Schermi di Piombo: il terrorismo nel cinema italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007
- VADRUCCHI, Flavia, *Quando la penna esplode di vita. La collana Franchi Narratori - Feltrinelli 1970-1983*, Roma, Oblique Studio, Dicembre 2010,
http://www.oblique.it/images/formazione/dispense/franchinarratori_dic10.pdf [consultato il 25 febbraio 2015]

- VASTA, Giorgio, *L'Italia è tratta da una storia vera* in Id., (a cura di) *Anteprima Nazionale: nove visioni del nostro futuro invisibile*, Roma, Minimum Fax, 2009
- , *L'Italia è un paese antigravitazionale*, in *Minima et Moralia*, 4 novembre 2009, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/1%E2%80%99italia-e-un-paese-antigravitazionale> [consultato il 25 febbraio 2015]
- , *Spaesamento*, Bari, Laterza, 2010
- , *Se Paolo VI e Moro fanno un romanzo*, in *la Repubblica*, 10 novembre 2011 http://ilmiolibro.kataweb.it/booknews_dettaglio_recensione.asp?id_contenuto=3726451 [consultato il 25 febbraio 2015]
- VECCHIO, Concetto, *Ali di piombo: il 1977, trent'anni dopo. Lotte di piazza e vittime innocenti. Le radio libere, la piaga dell'eroina, il terrorismo. La cronaca, i documenti, le testimonianze*, Milano, Bur, 2007
- VENTUROLI, Cinzia, *Stragi fra memoria e storia. Piazza Fontana, Piazza della Loggia, La stazione di Bologna: dal discorso pubblico all'elaborazione didattica. Il data base per la gestione delle fonti*, Dottorato di ricerca in Storia e informatica - XVIII Ciclo, Università di Bologna, a.a. 2006/2007
- VITELLO, Guido, *Terrorismo e conflitto generazionale nel romanzo italiano*, Tesi di Dottorato in Studi letterari, linguistici e filologici, Università degli Studi di Trento, Ciclo XXIV, a.a.2010-2011
- VITELLO, Guido, *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013
- VOLPONI, Paolo, *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi, 1989
- VOLTOLINI, Dario, *L'inizio dei lavori* in MORESCO, Antonio, VOLTOLINI, Dario (a cura di) *Scrivere sul fronte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp.9-11
- WALLACE David Foster, *An Interview with Larry McCaffery*, in *The Review of Contemporary Fiction*, 13(2) Summer 1993, pp.127-150
- WAUGH, Patricia, *Metafiction: the Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, London, Routledge, 1984
- , *Postmodernism and Feminism*, in JACKSON, Stevi, JONES Jackie, *Contemporary Feminist Theories*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998, p.177-193
- WESSELING, Elisabeth, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam - Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991
- WHITE, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, London - Baltimora, The John Hopkins University Press, 1973
- , *Historical text as a literary artifact* in ROBERTS, Geoffrey (a cura di), *The History and the narrative reader*, London, Routledge, 2001, p.221-236
- WILLIS, Paul, *Common culture: symbolic work at play in the everyday cultures of the young*, Milton Keynes, Open University Press, 1990

- , *Creatività simbolica* in MORA, Emanuela (a cura di) *Gli attrezzi per vivere. Forme della produzione culturale tra industria e vita quotidiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp.257-292
- WOOD Harwey, *Sir Walter Scott*, Tavistock, Northcote House, 2006
- WU MING, *54*, Torino, Einaudi, 2001
- , *Giap*, Torino, Einaudi, 2003
- , *Manituana*, Torino, Einaudi, 2007
- , *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009
- WU MING 1, *New Italian Epic. Versione 2.0. Memorandum 1993:2008*, http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf [consultato il 25 febbraio 2015]
- WU MING 1, *New Italian Epic: Reazioni De Panza 1a parte*, Carmilla On Line, 18 marzo 2009, <http://www.carmillaonline.com/2009/02/18/new-italian-epic-reazioni-de-p/> [consultato il 25 febbraio 2015]
- , *New Italian Epic: Reazioni De Panza 2a parte*, Carmilla On Line, 10 marzo 2009, <http://www.carmillaonline.com/2009/03/10/new-italian-epic-reazioni-de-p-1/> [consultato il 25 febbraio 2015]
- WU MING 4, *Difendere la terra di mezzo*, Bologna, Odoya, 2013
- ZAJOTTI, Paride, *Del romanzo in generale ed anche dei Promessi Sposi, romanzo di Alessandro Manzoni* in «Biblioteca italiana», tomi XLVII-XLVIII, settembre e ottobre 1827, pp.322-72 e 32-81) a cura di DANELON, Fabio, in *Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni: testi criticamente riveduti e commentati*, diretta da Vigorelli G., *Del romanzo storico*, vol. 14, Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2000 pp. 141-216
- ZAMON DAVIS, Natalie, *Il ritorno di Marin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1982
- ZANCANI Diego, *Pier Vittorio Tondelli The calm after the storm*, in BARAŃSKI Zygmunt, PERTILE, Lino, (a cura di) *The New Italian Novel*, Toronto, Univeristy of Toronto Press, 1993, pp. 219-238

Filmografia¹

Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, Elio Petri, 1970
La polizia ringrazia, Stefano Vanzina, 1972
Vogliamo i colonnelli, Mario Monicelli, 1973
Anna, Alberto Grifi, 1975 (documentario)
San Babila ore 20: un delitto inutile, Carlo Lizzani, 1976
Caro papà, Dino Risi, 1979
Maledetti vi amerò, Marco Tullio Giordana, 1980
La tragedia di un uomo ridicolo, Bernardo Bertolucci, 1981
Tre fratelli, Francesco Rosi, 1981
Anni di piombo (Die bleierne Zeit), Magarethe Von Trotta, 1981
Colpire al cuore, Gianni Amelio, 1982
Il caso Moro, Giuseppe Ferrara, 1986
L'anno del terrore, John Frankenheimer, 1991
La seconda volta, Mimmo Calopresti, 1995
La mia generazione di Wilma Labate, 1996
Radiofreccia, Luciano Ligabue, 1997
Mio fratello è figlio unico, Daniele Lucchetti, 1997
I cento passi, Marco Tullio Giordana, 2000
Alice è in paradiso, Guido Chiesa, 2002 (documentario)
La meglio gioventù. Marco Tullio Giordana, 2003
Paz!, Renato De Maria, 2002
Buongiorno, notte, Marco Bellocchio, 2003
Piazza delle cinque lune, Renzo Martinelli, 2003
Il fuggiasco, Andrea Manni, 2004
Lavorare con lentezza, Guido Chiesa, 2004
Romanzo criminale, Michele Placido, 2005
Piazza delle cinque lune Renzo Martinelli, 2003
Arrivederci amore, ciao, Michele Soavi, 2006
La signorina Effe, Wilma Labate, 2007
Mio fratello è figlio unico, Daniele Luchetti, 2007
Romanzo criminale. La serie, Stefano Sollima, 2008-2010
La banda Baader Meinhof, Uli Edel, 2008
Vogliamo anche le rose, Alina Marazzi, 2008 (documentario)
Il grande sogno, Michele Placido, 2009
La prima linea, Renato De Maria, 2009
I primi della lista, Roan Johnson 2011
Romanzo di una strage, Marco Tullio Giordana, 2012

¹ I film sono ordinati cronologicamente per permettere una migliore comprensione della loro distribuzione dagli anni settanta ad oggi

