

Mario Sechi

La prigione dello snobismo e dell'ironia postmodernista Evoluzioni di generi e modi della narrazione, in un sistema bloccato

1. Partendo dall'antologia degli *Scrittori nuovi* di Vittorini e Falqui pubblicata nel 1930, e collegando di seguito, su una stessa linea, i fascicoli di «Solaria» dedicati ai maestri del romanzo modernista europeo (1929-30), poi l'altra e censurata antologia *Americana* dello stesso Vittorini (1941), e infine la celebre *Inchiesta sul neorealismo* promossa e curata da Carlo Bo (1950) – per richiamare alcuni eventi editoriali più noti – si ricava sull'arco di un ventennio l'impressione di un lavoro di riconoscimento di tendenze e di prospettive della narrativa primo-novecentesca, sviluppatosi per graduali approssimazioni critiche, e convergente verso un condiviso aggiornamento del quadro delle opere e degli autori notevoli, dopo la frattura della lunga e rovinosa fine di secolo.

Non saprei se un equivalente decorso di vent'anni, quale quello che ci separa oggi dalla fine del Millennio, possa essere considerato significativo per tentare una sorta di confronto, ma a me pare che i faticosi impegni di ordinamento della produzione romanzesca italiana, messi in atto in anni recenti da storici, critici militanti e analisti a vario titolo delle tendenze del mercato letterario, non abbiano prodotto finora risultati altrettanto convincenti. Mi riferisco, un po' alla rinfusa, ai lavori di Filippo La Porta, di Alberto Casadei, di Raffaele Donnarumma, di Andrea Cortellessa, e molto a parte – per le sue più ampie argomentazioni e per le sue divergenti risultanze - al punto di Alberto Asor Rosa «sulla letteratura italiana postmoderna», posto in appendice alla riedizione einaudiana di *Scrittori e popolo* (2015).¹ Se l'operazione di Vittorini e Falqui del 1930 consentì o impose, anche per ragioni di politica editoriale, di inglobare e legittimare le nuove correnti, rondisti (ma anche bellettristi riciclati) e solariani, strapaesani e novecentisti, lasciando impregiudicate per il futuro svariate modalità di combinazione del narrare o descrivere, e se nell'ambito della stessa redazione di «Solaria» l'operazione di aggancio al nuovo canone del romanzo della memoria, da Proust a Svevo, lasciò aperte le vie di innesto di più eccentriche sperimentazioni (a cominciare dai vociani, e più ancora da Gadda), nei registi

¹ F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri 1994; A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007; A. Cortellessa, cura e introduzione dell'antologia *Narratori degli anni zero*, con prefazione di W. Pedullà, numero triplo de «L'Illuminista», 2012; R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014. Il nuovo saggio di A. Asor Rosa, *Scrittori e massa. Saggio sulla letteratura postmoderna*, in *Scrittori e popolo 1965. Scrittori e massa 2015*, Torino, Einaudi, 2015, partendo da uno spoglio statistico e tipologico della produzione (sovrapproduzione) narrativa degli ultimi vent'anni, denuncia con franchezza l'oggettiva «impotenza» della critica a individuare e valorizzare all'interno di essa rilevanti esperienze autoriali e svolte significative. L'impressione che lo studioso ricava dalla paziente cernita dei nomi e delle opere è quella di una «polverizzazione delle tendenze e delle identità», all'interno della quale galleggiano forme ed espressioni di «individualismo molecolare», o si impongono oltranzistiche opzioni *pop* e pratiche abilmente manipolatorie, lungo il piano inclinato di una letteratura di massa «tout court» (in cui dominano non per caso «il giallo e il nero»). Al taglio problematico del saggio di Asor Rosa, ma anche alla sospensione dell'istanza teorica che lo sottende, mi sono in parte appoggiato nel mio ragionamento e nel mio sforzo di analisi.

ragionati delle produzioni recenti, a cavallo fra vecchio e nuovo Millennio, è ancora molto arduo cogliere risultati che vadano oltre lo sforzo di una non concludente tassonomia.

Persistenze moderniste e post-moderniste, oppure neo-neorealismi, declinabili anche in direzione del *New Epic* e del *New Journalism*, oppure rilanci di nuovissime e differenziate soggettività,² casi umani anonimamente anomici e storie autocentrate, talora sotto la maschera dell'*Autofiction* o della *Fictional Autobiography*, rappresentano ipotetici schemi di inquadramento, la cui evanescenza dipende anche dalla mancata fissazione di nuovi modelli autoriali. Alla contrastata canonizzazione degli ultimi scrittori-intellettuali come Moravia, Calvino e Pasolini, Primo Levi (parzialmente Sciascia o Volponi), e al più controverso riconoscimento di discorsi e percorsi densamente sperimentali di esponenti della generazione di mezzo, nel contesto di una ormai avanzata ristrutturazione del sistema letterario (come Vincenzo Consolo, Antonio Tabucchi, Lalla Romano: quest'ultima anagraficamente antecedente, ma coeva per rappresentatività dello stesso tempo storico), è subentrata infine una situazione di magmatica confusione.

Al nanismo statisticamente riconosciuto di un sistema imprenditoriale-aziendale come quello italiano corrisponde forse anche uno specifico e congiunturale nanismo del nostro attuale sistema letterario, sempre più livellato dai metodi di formazione dei produttori e di tipizzazione dei prodotti, che vengono praticati dalle scuole di scrittura creativa, e dalle forme stringenti di collaborazione tra *editor* e autori, da tempo invalse soprattutto nell'editoria più avanzata. Provo a svolgere queste considerazioni sulla traccia di un saggio di David Foster Wallace, *Fictional Futures and the Conspicuously Young*, uscito in rivista nel 1988 e raccolto nella silloge *Both Flesh and Not* (2012) [trad. italiana *Di carne e di nulla*, Torino, Einaudi, 2013]: dove l'autore di *Infinite Jest* (1996) registrava e denunciava il fenomeno della promozione di ondate di scrittori tutti esordienti, che sarebbe stata praticata dall'industria editoriale americana di fine Millennio, e che avrebbe prodotto effetti di saturazione e, alla lunga, di totale appiattimento su stereotipi e *format* mediatici e televisivi. Foster Wallace azzardava una catalogazione di queste forme di narrativa «vistosamente giovane» - che non vuol dire generazionale, ma piuttosto ontologicamente esordiale - entro differenti modalità: il «Nichilismo» da Yuppies, il «Realismo Catatonico» o «Ultraminimalismo» («dove le periferie sono discariche, gli adulti automi e i narratori opachi automi percettivi che snocciolano a monosillabi ininterrotti gli ingredienti artificiali per la colazione e la nuova non-anima umana») e l'«Ermetismo da Workshop» («niente personaggi senza traumi freudiani in un passato accessibile, senza descrizioni fisiche para-diagnostiche, [...] niente epiloghi se prima non si verifica un'epifania preannunciata da un Freytag qualunque su un Macintosh

² La bibliografia degli studi che più coraggiosamente si cimentano con il problema delle periodizzazioni e delle definizioni teoriche comprende molti interessanti contributi, tra i quali cito, senza pretesa di completezza, F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007; R. Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «Allegoria» 57, gennaio-giugno 2008; C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma 2009; C. Benedetti, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

qualunque»³). Lo scenario americano gli sembrava destinato inevitabilmente a suscitare ulteriori scatti di ricerca e innovazione, pur di sottrarsi alla paralizzante alternativa fra «metanarrativa» (o «narrativa ricorsiva»), e «narrativa referenziale» o sedicente tale, forma postrema di realismo classico, facilmente intrappolata nei meccanismi della manipolazione mediatica.

Non sarà un caso se in Italia i tentativi più proficui di ordinamento di una massa esponenzialmente crescente di libri di narrativa si siano rivelati in questi anni quelli di quanti, senza rinunciare alla individuazione e alla critica di specifici *exempla*, hanno provato a seguire l'evoluzione delle tipologie dei generi e sottogeneri: una dimensione della letterarietà che concerne direttamente i gusti dei lettori (e indirettamente la psicologia del lettore) nella civiltà multi-mediatica, ma che influenza a sua volta, e non poco, le strategie della produzione. Mi riferisco innanzitutto alla serie dei numeri tematici della rivista «Tirature» diretta da Vittorio Spinazzola, che con sondaggi e *report* continuamente aggiornati contribuiscono a delineare una mappa dinamica di codici e di registri espressivi, di linee di prodotti e di consumi, da cui credo non si possa prescindere se si vuol cercare di meglio definire il campo dei fenomeni e dei problemi.

In termini quantitativi, è la costellazione del *noir*, ramificata in diversi e cospicui rivoli (dalla *detective story* all'*hard boiled*, alla *spy story*, al *legal thriller*, al *polar*, al *mystery*, ecc.), a far registrare attualmente nel nostro paese la massima abbondanza di titoli e di vendite del comparto *fiction*, anche per la elevata produttività di alcune vere fabbriche autoriali (a partire da quella di Andrea Camilleri), le quali rispondono – movendo con leggerezza e abilità il manichino del personaggio-protagonista - al bisogno di fidelizzazione di un pubblico medio. Molti progetti di maturazione di giovani scrittori si sono svolti in questo territorio, innestando su una tradizione di genere, che è certamente tra le più robuste e qualificate della letteratura popolare, gli ingredienti eccitanti delle angosce post-istoriche: dall'imperscrutabilità dei meccanismi del potere nelle «società complesse», alla distruttività delle minacce ambientali incombenti sulla vita dei singoli, alla incessante falsificazione dei dati di verità favorita dalla babele dei linguaggi e dal rumore mediatico. Il disordine post-moderno, inteso come quadro epistemologico in cui proliferano innumerevoli stereotipi e varianti, accoglie con generosa disponibilità pratiche di ibridazione e di eccitazione stilistica e linguistica, volte a modificare e caricare la scrittura in direzione iper-realistica o fantasmatica, derealizzante. Questi espedienti (Foster Wallace denunciava l'abuso di parole «soffiate», ma si tratta a volte di elementi sintagmatici e diegetici più complessi) sarebbero facilmente individuabili attraverso una procedura di scarto, in termini di analisi linguistica e stilistica, che potremmo spitzerianamente denominare *contro-clic*.⁴

³ La piramide di Freytag è un modello logico generatore di *storytelling*, utilizzato per la comunicazione dei leader politici e aziendali, come per la costruzione di macchine diegetiche: ma in quest'ultimo campo non sarebbe meglio tenersi alla *Poetica* di Aristotele?

⁴ Da un romanzo molto apprezzato di uno scrittore poco più che quarantenne, a cui molti riconoscono una capacità non comune di espressività visionaria, prelevo un solo reperto testuale, esemplificativo di una gratuita (e involontariamente ridicola) protrazione della tecnica del dettaglio, in cui la visione del personaggio si fa appunto lavoro mentale *ad usum sui*: la borsa da palestra della ragazza, immaginata come «languido scrigno del tesoro» dal maturo spasimante che la

Il lato *noir* di ogni apparente normalità, che può trascinare con sé sfoghi di vitalismo esibito, ceti sociali ancora e sempre emergenti, generazioni in violenta eruzione, vortici di consumo e di spreco, sembra attingere la sua presunta capacità di rivelazione dall'abuso di ingredienti di tipo *splatter* o *trash*, dall'irritazione calcolata delle soglie di sensibilità del lettore. Un archetipo alto, perché ben controllato, di questa maniera si può riconoscere nel composito, rutilante affresco *Rimini* di Pier Vittorio Tondelli (1985): un'opera che evidenziò allora le sue ambizioni tutt'altro che epigoniche, puntando alla costruzione di un organismo fatto di molti generi e di molti registri, e innescato nel suo processo genetico dal consapevole collasso delle sottoculture generazionali. Oggi però, l'effetto che più diffusamente promana dalla situazione dell'immaginario romanzesco, sottoposto alle variazioni segmentali di un postmoderno declinante, sembra essere più che altro un effetto di fame d'aria, cui si cerca di sopperire con boccate d'ossigeno esilarante.

In un'intervista del febbraio 1997 a David Wiley, anch'essa raccolta nel citato *Both Flesh and Not*, Foster Wallace affrontava di petto il tema della «funzione ironica nella narrativa postmoderna», segnalandone il progressivo depotenziamento e l'inesorabile declino. Non sarei sicuro che l'ironia di cui parlava Wallace possa coincidere con la parodia o il *pastiche* secondo le teorizzazioni di Genette, perché l'accezione del termine nel contesto del suo discorso mi pare da intendersi in un senso prevalentemente retorico, e tuttavia ciò che egli evidenziava è l'intenzionalità destrutturante a lungo espressa dalle varie forme in cui l'ironia si è storicamente manifestata. Dunque ironia come satira, ma soprattutto come abbassamento di registri retoricamente impostati, declassamento funzionale, democratizzazione del «discorso sociale».

Nessuno studioso o lettore potrà mai più rimettere in discussione i fertili, sorprendenti risultati di questa escavazione e rivitalizzazione del patrimonio letterario occidentale, che appoggiandosi alle magistrali teorizzazioni di Bachtin ha finito per produrre nel secondo Novecento una decostruzione di tutti i registri e i codici linguistici e formali, suscitando un senso euforico di onnipotenza del lavoro letterario come interminabile, illimitata manipolazione di materiali. Il punto è che la strada della carnevalizzazione, o del declassamento ironico di ogni modello canonico, è una strada a senso unico e non consente ritorno. La motivazione eversiva del procedimento si affievolisce sempre più, lungo la parabola di una modernità che pare essersi da ultimo arenata in una compulsiva profanazione di luoghi e di spazi già infinite volte dissacrati. La proliferazione di generi ibridi, la loro inarrestabile mutazione, è un risultato di questo scardinamento di gerarchie, di sistemi, di ordini, che non solo non permette recuperi, se non a loro volta parodicamente anacronistici, ma che alla fine distrugge se stessa, distrugge ogni progetto di durata. Un saggista di nome Lewis Hyde sostiene, soggiungeva Wallace, «che l'ironia dopo un po' diventa il rumore dei prigionieri contenti della reclusione». E ancora: «[...] Quando ironia e ridicolo diventano moneta di scambio culturale, allora il grande terrore non è che mi colpisci o che mi

porta sul sedile posteriore della sua auto, cosa conterrà? Lo svela la parentesi: «(calzini appallottolati e biancheria intima in fermentazione)».

contraddici, ma che mi prendi in giro. Ed essere serio o dire cose in cui credi davvero – che crea sempre dei problemi – quello sì che ti espone al ridicolo».⁵

Movendo da premesse e da riferimenti teorico-filosofici di più ampia portata, anche Jean Baudrillard approdava negli stessi anni, col suo *Le crime parfait* (1995) [trad. italiana *Il delitto perfetto*, Milano, Raffaello Cortina, 1996], a una analogica demistificazione di quel paradigma ironico (comico, satirico, insomma carnevalesco) che sembrerebbe rappresentare il ponte di collegamento fra modernità e post-modernità. Lo studioso francese metteva soprattutto l'accento sull'effetto derealizzante delle nuove, pervasive tecnologie dell'«Alta Definizione», per cui «saremmo [...] liberati dalla [heideggeriana] nostalgia retrospettiva dell'essere e da ogni critica infelice in termini di alienazione e di disincanto [...] a vantaggio di una gigantesca ironia oggettiva di tutto questo processo, la quale non sarebbe lontana dallo snobismo radicale, dallo snobismo poststorico di cui parlava Kojève»: ironia degli oggetti e delle merci, in quanto capaci di riflettere «l'assenza e la trasparenza del soggetto», e di farne la quotidiana parodia.⁶ Alla radicale destituzione delle strutture temporali, in cui si spegne la ricerca del senso dell'esistere, è destinata a subentrare una ossessionante incombenza della spazialità e delle misurazioni statistiche e quantitative, che non a caso sono venute assumendo il ruolo di uniche categorie ordinarie, sia pure spiazzanti o totalmente deludenti, nell'eterno presente dell'esperienza umana.

Ma nel nostro particolare orizzonte è anche necessario non trascurare il fenomeno di disgregazione delle regole fondamentali del discorso sociale, cui le fluttuazioni del sistema letterario contribuiscono attivamente. Alle modeste e controllate paranoie del *noir*, alla misurata enigmistica delle correlazioni fra dinamiche interpersonali e teoremi astratti (che schematizzano ma non eludono del tutto il piano sociale, l'influenza o incombenza dell'alterità), corrisponde sul versante opposto il più rischioso narcisismo dell'auto-rappresentazione, della reinvenzione di identità (non più attraverso maschere funzionali, pseudonimi, eteronimi, ma attraverso *avatar*, *nickname*, *troll*, meri contrassegni semiotici e linguistici che provano a bruciare ogni resistenza del *bios*, sia pure nella forma evanescente dello psichico). Un contributo non irrilevante a questa corrente è quello fornito dai *Gender Studies* e soprattutto dai *Queer Studies*, lo si annota qui del tutto *en passant*.

Il terreno sul quale più vistosamente si manifesta la confusione del confine tra letterario e discorsivo, letterario e mediatico, letterario e informatico, è quello delle biografie e autobiografie. Se la pratica ormai dilagante delle biografie tende ad

⁵ Sull'ironia postmoderna come «ironia istituzionalizzata», principio anarchico di verità e di ribellione trasformatosi nella cultura media americana in vera e propria «dittatura» e «schiavitù», sono anche da leggere le pagine lucidissime e dense scritte dallo stesso Wallace nel precedente saggio *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, del 1993.

⁶ Non siamo neppure troppo lontani da certe pagine di *Petrolio* (Torino. Einaudi, 1992, ma 1972-75), in cui Pasolini trattava del comico nichilistico, scaturito dal trauma del definitivo disinganno, un comico distruttivo, irresponsabile, diabolico: «Cade [...], nell'irrisione, ogni idea precostituita di futuro; anzi, se c'è una cosa che fa sorridere con un maggior piacere interno è proprio il futuro. L'idea della speranza nel futuro diventa un'idea irresistibilmente comica. La lucidità che ne consegue spoglia il mondo di fascino» (pp.396-97). In Pasolini il comico, l'ironia, il ridicolo, si propongono come effetti della scoperta del «nulla sociale», e non come strumenti di nullificazione del sociale o dello storico, ma il nesso logico è lo stesso, e si prospetta come chiave essenziale di ogni discorso aperto sulla contemporaneità.

affrancarsi del tutto dal requisito di notevoltezza dell'*exemplum*, che può essere perciò – seguendo ancora Wallace – non esemplare ma «vistosamente giovane», o anche culturalmente non rilevante, o addirittura pre-linguistico, meramente iconico o basicamente *pop* (calciatori, cantanti, viaggiatori, conduttori televisivi, *master chef*, *top model*, erboristi e guaritori, *personal* o *team coach*, e così via), a loro volta le autobiografie, anche se di testimoni e protagonisti di indubbio rilievo, nella politica, nell'economia, nella cultura, tendono a delegare all'*editor* l'autorizzazione a intervenire nella scelta dei materiali e nella loro organizzazione secondo le procedure collaudate dello *storytelling*, sino anche ad alterare in modo sostanziale il disegno originario della auto-rappresentazione.

Ma il punto di caduta terminale di questa tendenza è quello che riguarda la asserita e diuturnamente proclamata indistinzione fra documento e racconto, da cui discende una completa destituzione di autorevolezza dei saperi storici, in quanto fondati su un accertamento scientifico del piano di realtà. Non è un mistero che nel sistema mediatico internazionale, a partire dall'onda lunga della storiografia negazionista o revisionista, alcune tesi rimaste controverse per decenni si siano affermate a un certo punto come verità indiscutibili per opera di mediatori culturali, giornalisti, testimoni-storici per un pubblico di massa (il modello originale di storico di massa è in Italia Indro Montanelli, ma su un grande successo di vendite si è attestata anche la forza di persuasione di Giampaolo Pansa, come pure la compassata autorevolezza di Paolo Mieli, o l'abilità investigativa – con mezzi più controllati e più raffinati – del giallista Carlo Lucarelli).

Sul filo del confronto e della contesa riguardante il principio di verità (e il sottostante concetto di realtà) si sta giocando da tempo tutta un'incertissima, decisiva partita, a proposito della quale la maniera postmodernista ci ha provveduti, se non altro, di un consistente repertorio di scenari. Il romanzo della coscienza, dei vissuti, delle diversità e della differenza, il romanzo della scrittura come mezzo di elaborazione e di socializzazione dell'*Erlebnis*, paiono destinati ad essere sempre più neutralizzati e destituiti di senso non appena vengano immessi nel circuito della codificazione linguistica, tipologica, comunicativa. Tanti scrittori «vistosamente giovani» sono dunque più il prodotto che non i produttori quasi anonimi di una disposizione abortiva in cui la letteratura si è cacciata, dopo l'esaltante esplosione della *hybris* neo-avanguardistica. Esperienze di *Autofiction* estrema come quelle di Walter Siti, ma anche nuove forme di narrazione visionaria, tra *fantasy* e *horror*, come quelle di Laura Pugno e di Antonio Moresco, ci segnalano l'urgenza e insieme l'impossibilità di una qualunque resistenza umanistica, se non nei modi di una perfetta mimetizzazione o di un assoluto decentramento dei soggetti.

Se la maniera postmoderna appare declinante, non è tuttavia superata la barriera della condizione postmoderna, con la sua forza di respingimento o di assimilazione di ogni scarto, di ogni conato di fuga dal cerchio sempre più largo della datità del mondo e della vita. Le più preziose pratiche di scrittura dei nostri tempi, di cui rimarrà traccia dopo l'alluvione, saranno quelle che avranno provato a fare i conti con una situazione culturale che non consente ulteriori rotture avanguardistiche né scorciatoie di solitaria creatività: saranno quelle cioè, che avranno avuto la capacità di contestare e

contrastare l'avvenuta rimozione o negazione di ogni profondità temporale, di ogni spessore del lavoro di costruzione o distruzione del senso, di ogni strutturata enciclopedia dei saperi personali e collettivi.

Fra i generi narrativi che più conservano, nei propri stessi statuti, l'interrogazione sul passato e sul futuro, vi sono quelli della *Science Fiction* e del romanzo antropologico: generi meno praticati, e allo stesso tempo meno codificati di altri, che in modi diversi propongono l'urgenza di riconsiderare l'orizzonte del tempo nella sua portata più ampia e non commensurabile, oltre l'orizzonte storico o in aperta collisione con esso. Lo schema della distopia (si guardi agli esempi di Don De Lillo, Cormac McCarthy, Philip Roth, o J. M. Coetzee⁷) viene a riproporsi, diversamente che in epoca modernista, come irruzione del tempo post-storico o pre-storico nella quotidianità smemorata dei viventi: non come premonizione di una diversa e sconcertante temporalità, minaccia di un'uscita dal tempo conosciuto, ma come evento di tellurica profondità, capace di sommuovere gli strati sottostanti dell'identità umano-sociale sino alle sue radici sconosciute o inesplorate. Lo scenario apocalittico, lungi dal catalizzare e risarcire funzionalmente nel lettore l'angoscia dell'ignoto e inimmaginato, proietta come su uno schermo tridimensionale il già avvenuto, ne amplifica o ne acuisce gli effetti rimossi, e per questa via sa provocare un effetto di *choc* che non consente catarsi.

Il caso del romanzo antropologico, sul quale vorrei sviluppare una riflessione critica appena più distesa, si caratterizza per una sua particolare aderenza alla situazione italiana, ai suoi nodi irrisolti e alla sua fragilissima identità. I percorsi di evoluzione di questo genere sono non per caso in relazione indiretta con la breve e contestata tradizione del romanzo storico di ispirazione risorgimentale. Collegandosi più o meno esplicitamente al *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, anche i più recenti esperimenti di recupero delle matrici culturali pre-moderne, che costituiscono fino agli anni Sessanta del Novecento le mille particolarità del *Genus Italicum*, hanno inclinato in parte verso una ripresa della formula del romanzo storico, e soprattutto antistorico (basti un cenno alle riscritture in chiave filo-borbonica della storia del Risorgimento, sulla linea dei romanzi di Carlo Alianello, e alle riabilitazioni folkloristiche del banditismo anti-sabaudo; diverso rilievo va riconosciuto all'operazione precedentemente avviata da Raffaele Nigro con il suo *I fuochi del Basento*, del 1987), oppure verso il *reportage* geo-culturale, per il quale è d'obbligo il rimando ai libri di viaggio di Claudio Magris e Paolo Rumiz e soprattutto Ryszard Kapuściński: nei quali l'antropologia costituisce per così dire una cornice ben solida da cui il viaggiatore non può distrarsi, per poter misurare o costruire nel transito spazio-temporale l'autenticità di un possibile itinerario di conoscenza.

L'eccezionale importanza del *Cristo* di Levi, nel panorama di una narrativa meridionale ricca e illustre che va da Verga a Vittorini e oltre, consiste appunto nella forza dello *choc* che in esso la non voluta, non mitizzata, non programmata regressione della coscienza borghese ha dovuto produrre, sullo sfondo del trauma

⁷ Nuove diramazioni del percorso distopico riguardano non solo la esplosiva collisione fra entropia della Biosfera e violenza nichilistica della Hybris tecnologica, ma anche la prepotente invasività della Biopolitica e le forme di manipolazione, simbolica e iconica, dell'inconscio individuale e collettivo da parte dei media di ultima generazione.

storico in atto, al culmine della tragedia europea delle guerre mondiali e dell'Olocausto. L'intrinseco collegamento fra questo romanzo-diario, riferito al confino del 1935-36 e scritto durante il soggiorno fiorentino del 1943-44, e le pagine saggistiche, ma anch'esse in certo modo diaristiche, di *Paura della libertà*, risalenti agli anni 1939-40, consiste nella speculare correlazione fra la preistoria del mondo contadino, la sua inerziale refrattarietà alle produttive spinte della modernizzazione, e la voragine post-storica, nuovamente barbarica, in cui sembra stia precipitando la «massa» delle moderne civiltà metropolitane. Il lume incerto della libertà, costruzione etico-politica delle *élite* intellettuali borghesi, appare ad un tratto minacciato e quasi spento dal ribollente sostrato delle pulsioni dell'orda, che a sua volta riprende e riattiva elementi arcaici della psicologia collettiva.

Senza voler fissare nell'opera leviana un paradigma, poiché in essa non mancano, come si sa, contraddizioni e limiti di tenuta teorica e formale, e accantonando per altro verso la questione delle traduzioni ideologiche del levismo che hanno circolato incongruamente nella cultura del secondo dopoguerra, il punto sostanziale da ribadire mi pare sia quello della sua capacità di rappresentare la realtà di un tempo uscito dal suo cardine, incapace di ritrovare una ragionevole razionalità, di ricostruire le coordinate di un vissuto collettivo e individuale, di collegare in un quadro significativo i materiali eterogenei di culture in conflitto o in generale collasso. Per questo aspetto, l'attualità del *Cristo* risulta confermata indirettamente dalla frequenza delle interrogazioni che la nuova sensibilità antropologica ha saputo ultimamente immettere nel territorio del romanzo, sperimentando modalità di narrazione in cui si combinano diversi piani di temporalità, da quella biologica e naturale a quella storica e comunitaria, e infine a quella psichica e mentale, atomizzata e irriducibile nella sua singolarità. Il fatto che non esistano più, nell'Italia di oggi, se non marginali persistenze di culture pre-borghesi, e che l'ecumene tecnologica tenda ad assorbire in sé tutto lo spazio e tutto il tempo della vita della specie, su scala planetaria, risuscita in modi nuovi l'interrogazione su un passato remoto ma anche prossimo, che appare imposseduto e allo stesso tempo disperso, e in cui tuttavia dimorano elementi non trascurabili, forse preziosi, inquietanti perché vitali, di una non cancellabile eredità. Ma occorre considerare più da vicino, in campo propriamente narrativo, alcuni casi di scrittori meridionali e periferici, il cui bisogno di testimonianza e di memoria rinasce come reazione alla minaccia attuale di sparizione – per il crescente degrado degli *habitat* ma anche per il nichilismo delle culture dominanti - dei monumenti e delle tracce di mondi quasi più incomprensibili, anche se archiviati, digitalizzati, e cioè informaticamente salvati (e necrotizzati). Qui i rischi di cadute nel folklore o nella micro-storia sono incombenti, anche perché nella invenzione o reinvenzione di una memoria antropologica possono insinuarsi i consueti velleitarismi di coscienze solitarie o marginali, incorniciati semmai in campiture paesaggistiche, nobilitati in araldiche lontananze, e supportati da appositi repertori di *antiquitates* localistiche, dialettologiche, culturali, rituali. In altri casi ancora, lo schema antropologico si riduce al filo della invenzione genealogica, con corollari di storie e leggende inclinati verso un «romanzo di famiglia» che avrà fatalmente qualcosa di freudiano.

In generale, va registrato il fatto che ad opere prime anche assai promettenti e consapevoli (come quelle di Michela Murgia, Marcello Fois, Mariolina Venezia), non hanno successivamente corrisposto nei loro autori una volontà o una capacità di approfondire le potenzialità tuttora inesprese dell'impianto antropologico, innovando o trasgredendo gli stereotipi della letteratura provinciale e puntando da quell'osservatorio a una più alta e distanziante rappresentazione della nostra realtà. Con una sua continuità di indirizzo sembra procedere invece il lavoro di Giuseppe Lupo, che ha messo in campo nei suoi romanzi soluzioni loro anche contrastanti, ma sviluppando una ricerca attenta alle dimensioni difficilmente afferrabili e classificabili dell'esperienza, storico-mitica ma anche esistenziale, del paese. La sua Lucania, a differenza della Sardegna di Murgia e Fois, rappresenta un luogo più definito nella letteratura del secondo Novecento, e forse – nonostante Levi - più in poesia che in racconto, se è vero che i sinisgalliani «Campi Elisi» hanno potuto riproporre in chiave rovesciata l'astoricità del mondo al di là di Eboli, sovvertendone in senso miticamente salvifico la sostanza misteriosa e inquietante. Ma Lupo, che anche per le sua esperienza di storico e di editore tiene d'occhio gli sviluppi contrastati della modernità meridionale a partire almeno dagli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, non rinuncia allo sforzo di una sua ulteriore interrogazione di quel mondo.

Il penultimo suo romanzo, di una serie ormai cospicua di sette titoli, si intitola *L'albero di stanze* (2015), e interrompe, forse non per caso, la pratica - da lui sin qui variamente sperimentata - della focalizzazione esterna del racconto, attuata con il ricorso a figure di testimoni e viaggiatori che si scontrano con la realtà remota e straniante di una Basilicata sospesa tra storia e non storia: personaggi immaginari, o nomi e maschere di una storia ufficiale, posti ad agire in date precise, segnate negli annuari economici e politici dell'Italia e del mondo contemporaneo; e sul piano strutturale, con il ricorso al narratore anonimo, o narratore coinvolto nell'orizzonte determinato della narrazione, magari attraverso il recupero della finzione epistolare. Quello che Lupo ha voluto per lo più inquadrare nei suoi insistenti tentativi di messa a fuoco dello spazio-tempo lucano è un problema di soglia dell'immaginario, se è vero che egli ha puntato a saggiare la permeabilità della cultura contadina agli occasionali impulsi del cambiamento (anch'esso più culturale che politico), e per converso le riserve di vitalità di quella stessa cultura, gli apporti sotterranei della sua immanenza al nostro tempo.

L'eredità del passato, che nell'eterno presente postmoderno è sempre più tutto il passato, non solamente quello remoto ma anche quello prossimo, improvvisamente destituito di ogni contiguità di senso con la vita che viviamo e compattato tra i materiali resi inerti del cosiddetto patrimonio storico-culturale, comporta un impegno sempre più arduo di riconoscimento e di auscultazione, nella consapevolezza di una distanza che rimarrà, non potrà non rimanere incolmabile. Come già detto, la decisione di Lupo di mettere in gioco in questo recente libro l'opzione della prima persona, persino sovrapponendo alcuni contrassegni anagrafici e biografici tra sé e il suo *porte-parole*, sembra derivare da un bisogno di ravvicinamento dello sguardo, di un corpo a corpo più diretto con il tema di fondo della sua ricerca.

Lo sguardo si avvicina, l'attenzione è quella di chi perlustra con fatica, con l'*handicap* forse provvidenziale del suo udito difettoso, una messe di oggetti e di segni, l'edificio della casa del bisnonno Redentore, dove tutti i rami discendenti della famiglia hanno lasciato le loro parole, i loro sogni, i loro vissuti, anche coloro che sono andati via presto, soggiacendo al richiamo di altre terre e di altri cammini e rilanciando come un'eco fantastica alla casa abbandonata i messaggi della loro non immemore lontananza. L'edificio è sbilenco come un albero, perché è cresciuto non sulla base di un progetto razionale, ma attraverso adattamenti e aggiunte, spazi reali e vissuti (personali e familiari) tra loro impastati. Suoni, voci e rumori aleggiano dentro la sorda materia delle pareti delle stanze, che vengono svuotate con fatica e con certosa attenzione dei mobili e delle suppellettili accumulate nel tempo in vista di un indilazionabile abbandono, mentre l'ultimo erede-testimone, che vive nello spazio della scrittura e ha dunque a che fare con l'autore, sente su di sé la responsabilità di una apprensione piena di tutto quanto sfugge alla sua diretta esperienza, alle misure della sua vita personale.

Con discrezione e leggerezza si affaccia di tanto in tanto il richiamo della sua storia privata, la piccola e festosa famiglia sbocciata altrove per gemmazione da quel tronco apparentemente secco, l'attrazione di una lingua più eletta, che allude a una misura e a un ordine esterni alla infinita matassa dei legami comunitari, familiari, alla linea di trasmissione di segni e messaggi difficili e vincolanti. Ma i relitti riportati a galla dopo l'immersione, per quanto semplici e casuali (una focaccina alla cannella, un pupazzo di pezza, il testamento del bisnonno vergato su un quaderno dalla copertina rossa), saranno come «ossicini di Cuvier», particelle di un organismo immaginario e reale che conservano di esso i codici vitali, come arcani significanti. Il congedo è inevitabile, ma solamente in quanto consente, anzi impone il rischio di un ricominciamento, la costruzione di un tempo di vita non aggiuntivo, non accumulativo, ma altro: un *vis à vis* non solo emozionale, ma intimamente riflessivo, filosofico forse, con l'eredità immateriale di quell'altro tempo.⁸

2. Una sociologia evolutiva dei generi e modi della narrazione, nei loro rapporti reciproci di ibridazione e di combinazione, oltre che di osmosi con le forme più rilevanti del discorso sociale (comunicazione, informazione, cultura di massa), può funzionare come base per un'ipotesi di interpretazione di processi tendenziali, e non come fondamento di valutazioni qualitative, che si demandano ad occasioni propriamente critiche: e ciò tanto più, quando i dati oggettivi da cui si parte sono largamente incompleti, ricavati da un'esperienza personale e in gran parte casuale di letture e di preferenze. Come si è provato ad argomentare in avvio di questo scritto,

⁸All'oggettivo rilievo del caso Lupo, il cui cantiere rimane in attività, si potrebbe collegare, pur nella netta differenza dei percorsi di formazione e di esperienza culturale, l'altro caso del recentemente scomparso Giulio Angioni, che si segnala per un significativo salto dal piano originario degli studi propriamente antropologici (dal 1973 in poi) alla sperimentazione romanzesca fattasi intensa e fitta soprattutto nei suoi ultimi anni. Romanzi come *Assandira* (2004) o *Millant'anni* (2002) centrano anch'essi con pregnante acume l'incongruenza dei diversi orizzonti temporali, delle cornici epistemologiche, in cui la ricerca di futuro che assilla il nostro presente si dibatte con dolore e con persistente tenacia.

un indicatore qualitativo tuttavia affiora, ed è quello che si può ricavare indirettamente dalla massa disordinata dei flussi di produzione, il cui disordine è accentuato appunto dalla scarsa evidenza di percorsi autoriali aggettanti e dalla mancata convergenza degli studiosi su schemi di periodizzazione e di classificazione di tendenze e di modelli.

Poiché questo quadro si attaglia alla situazione italiana ma non a quella di altre letterature nazionali o di area geo-culturale, occorrerà continuare a descriverne e saggiarne pazientemente i contorni. In riferimento alla vicenda del romanzo antropologico, il caso del recentissimo romanzo di Paolo Cognetti, *Le otto montagne*, cui è andato il Premio Strega 2017, suggerisce nuove specificazioni. La scelta dell'eremitaggio, già attestata nel diario del *Ragazzo selvatico*, costituisce una delle classiche modalità della regressione, mentre il rispecchiamento nello scenario naturale, come limite e come norma (accettata o rifiutata) nella realizzazione della personalità, rappresenta un classico mezzo di distanziamento e di relativizzazione della storia e della modernità come sviluppo. Ma in Cognetti l'enfatizzazione del tema del paesaggio (montano), che evoca e riprende linee ben presenti, e con diversa densità, nella letteratura italiana del Novecento (da Zanzotto a Rigoni Stern), finisce per settorializzare il motivo ecologico, riportandolo alla funzione di banco di prova nella solitaria formazione del personaggio, nella sua interiore maturazione e ascesa. L'interrogazione sul senso e sul tempo, fra etica ed estetica, si focalizza su più ristretti e distinti ambiti, corrispondenti del resto – lo si è visto da subito - a distinti *target* di pubblico e di mercato: la segmentazione indefinita delle tipologie di genere pare anche in questo caso neutralizzare le potenzialità di tradizioni vitali ben più complesse, come si è visto per il *noir* o per il romanzo di *Erlebnis* in prima persona. Forse, il sistema letterario italiano evidenzia più di altri, per effetto di cause esterne attinenti addirittura al carattere della nazione, una sua persistente soggezione all'entropia proliferante, all'ironico snobismo del postmoderno: e lo si arguisce anche dal perdurante effetto di attrazione pubblicitaria esercitato dall'esca dell'autorialità nascosta, o forse inesistente, come nel caso di Elena Ferrante. Tensioni espressive, espressionistiche, dotate di spessore teorico e teoretico e non solo di abilità di manipolazione tecnica e linguistica, segnano di quando in quando punte di qualità e riaperture di scenari e di orizzonti, che vengono però assai spesso riassorbite e codificate in una logica inerziale di sistema. Si attende ancora la rivelazione autorevole di nuove autorialità, che facciano da traino per la costruzione, cioè per l'invenzione e il riconoscimento di nuovi tempi.