

**CONTACTS AND CONTRASTS:  
NORTH-SOUTH, EAST-WEST  
IN LITERATURE, CULTURE, HISTORY**

Edited by

FLÓRA KOVÁCS, DÉNES MÁTYÁS and KATALIN KÜRTÖSI



Szeged 2012

This publication was sponsored by the European Union  
and co-funded by the European Social Fund.  
Project title: “Creating the Centre of Excellence at the University of Szeged.”  
Project number: TÁMOP-4.2.1/B-09/1/KONV2010-0005



Publisher's readers:  
ÉVA VÍGH and ÉVA WENNER

Design by  
EDELKA SZŐNYI

Cover draft by  
PÉTER ORBÁN

ISBN 978-963-315-083-2

## CONTENTS



Preface (Katalin Kürtösi) . . . . .	7
Éva Vígh (Roma – Szeged) «Quale nell’animo è la virtù, tale nel corpo è la bellezza». Bellezza femminile e segni fisiognomici nella poesia italiana antica . . . . .	9
CONTACTS THROUGH LITERATURE . . . . .	25
Zdeňka Kostik Šubrová (Prague) Paysage, paysages, frontières. Types de paysage dans les récits de voyage français en Orient du 19 <sup>e</sup> siècle et leur interaction . . . . .	27
Lenka Papoušková (Brno) Ispirazione germano-francese nella letteratura fantastica italiana otto-novecentesca. I casi Hoffmann, Gautier, Tarchetti, Landolfi . . . . .	35
Angela Rondinelli (Roma) Aspetti comparati di traduzione tra Francia e Ungheria nel XVIII secolo . . . . .	41
CONTACTS THROUGH THEATRE . . . . .	49
Katalin Demcsák (Szeged) Mondo e Teatro come apriscatole. Teatro tra Nord e Sud . . . . .	51
Daniel Vázquez Touriño (Brno) México y el vecino del norte en el teatro de Carballido . . . . .	59
Hannah Hagedorn (Halle) La discusión de una nueva identidad de autor en la revista de teatro popular <i>El Teatro Criollo</i> . . . . .	71
Vera Kérchy (Szeged) Penthesilea as a Living Puppet: Cultural Displacements in Sándor Zsótér’s Direction of Kleist’s Play . . . . .	79

LINKING CONTRASTS .....	85
Werner Nell (Halle)	
Southern Encounters and the Northern Heritage. Édouard Glissant Reading William Faulkner .....	87
Dénes Mátyás (Szeged)	
<i>Fango</i> (1996) di Niccolò Ammaniti: un libro italiano all'americana? ...	103
Claudia Ulbrich (Halle)	
Traumatized Masculinities? J. M. Coetzee's <i>Disgrace</i> and Sherman Alexie's <i>Indian Killer</i> .....	117
Athena Alchazidu (Brno)	
Cuando el Sur se convierte en Norte .....	133
Daniel Nemrava (Brno)	
Del norte al sur: el problema de la (in)autenticidad en la literatura argentina .....	145
VIEWING HISTORY .....	153
Annemarie Matthies (Halle)	
"A Shared Bedazzlement". A Discourse Analytical Approach to Mircea Cărtărescu's Novel <i>The Left Wing</i> .....	155
Alberto Becherelli (Roma)	
Nazionalismi e culture in Bosnia-Erzegovina durante la Seconda guerra mondiale .....	167

Dénes Mátyás (Szeged)

FANGO (1996) DI NICCOLÒ AMMANITI:  
UN LIBRO ITALIANO ALL'AMERICANA?



Il presente saggio si propone di mettere a confronto, da una parte, i modi di scrivere dello scrittore romano, Niccolò Ammaniti, nella sua opera intitolata *Fango* (uscita nel 1996), e dello scrittore nordamericano, Bret Easton Ellis; dall'altra, i mondi narrativi rappresentati dal libro italiano e dalle opere di quest'ultimo. Per giustificare il perché di una tale comparazione, forse è meglio di ogni spiegazione citare qui, proprio all'inizio dello scritto, due piccoli brani:

Entriamo in discoteca compatti.

C'è una cifra di gente. Una cifra di passera ignorante.

Noi siamo coperti di jeans della Cotton Belt e della Uniform e le scarpe sono anfibi militari o doctor Martens. Le camicie a righe o a disegni. I capelli sono lunghi e but-tati indietro. Corti ai lati.

E l'altro:

Montgomery viene verso di noi. [...] Tiene in mano una coppa di champagne e ha al fianco una donna magra, decisamente un tipo modella, con tette regolari, niente culo e tacchi alti. Indossa una gonna in crespo di lana e una giacca di velour misto lana e cachemire e, appreso al braccio, ha un soprabito del medesimo tessuto: il tutto del Louis Dell'Olio. Porta scarpe di Susan Bennis Warren Edwards, occhiali da sole di Alain Mikli e borsetta di cuoio Hermès.

Il primo dei brani è di un racconto intitolato *Rispetto*, che si trova proprio in *Fango*<sup>1</sup>, l'altro è del romanzo di Ellis, *American Psycho*<sup>2</sup>, e come sarà possibile vedere anche dalle citazioni, le due scritture sembrano avere delle caratteristiche piuttosto simili, il che offre già di per sé un buon motivo per una loro analisi comparata. Bisogna notare sin da ora, però, che, oltre ai testi appena citati, certe somiglianze sono riscontrabili anche in altre opere della produzione letteraria italiana e di quella nordamericana di fine millennio: infatti, non a caso osservano i critici Fulvio Panzeri e Franco Galato che “non manca chi ritrova nella narrativa anni '90 [...] una ispirazione iperrealistica (con una lezione dell'iperrealismo pittorico americano, del

---

<sup>1</sup> Niccolò Ammaniti, *Fango*, Milano, Mondadori, 1996, p. 140.

<sup>2</sup> Bret Easton Ellis, *American Psycho*, traduzione di Pier Francesco Paoloni, Milano, Bompiani, 1998, p. 52.

cyberpunk dickiano e del minimalismo di Bret Easton Ellis).<sup>3</sup> Tali sono, quindi, i motivi della mia scelta di mettere i due mondi narrativi a confronto: a causa delle somiglianze trovate durante la lettura dell'opera di Ammaniti e quelle di Ellis ritengo possa essere interessante e utile comparare il libro dello scrittore italiano con la scrittura dell'autore americano, e non solo per rivelare le loro caratteristiche simili o comuni, ma anche da un punto di vista più ampio, quello del contesto letterario italiano dell'epoca.

Tuttavia, prima di addentrarmi nell'analisi, credo sia opportuno dire due parole anche sugli autori stessi. Per quanto riguarda Niccolò Ammaniti, forse non è poi tanto necessario presentarlo: chi non lo conosce per *Fango*, potrà averne sentito parlare grazie al successo di qualche altro suo romanzo come, ad esempio, *Io non ho paura* del 2001, oppure *Come Dio comanda* del 2006, dai quali sono anche stati tratti dei film, diretti da Gabriele Salvatores; *Come Dio comanda*, inoltre, ha vinto anche il Premio Strega nel 2007. Ammaniti ha cominciato la sua carriera di scrittore nel 1994 con *Branchie!*<sup>4</sup>, un romanzo che rappresenta una certa novità, tra l'altro, perché richiama l'atmosfera dei videogiochi<sup>5</sup>, ed è in parte così che pensa di fare un resoconto della realtà attuale e tecnologizzata, “[dell']universo giovanile fatto di mass media e letteratura di genere, videogiochi e sport estremi”<sup>6</sup>. *Fango*, invece, è il secondo libro di Ammaniti, pubblicato nello stesso anno in cui ha partecipato anche ad un'antologia, chiamata *Gioventù cannibale*. In quest'ultima è uscito un suo racconto, *Seratina*, scritto a quattro mani con Luisa Brancaccio, che narra di una notte di alcuni giovani romani, il cui divertimento si trasforma in una nottata sfrenata, “in una giostra insieme infernale e innocua”<sup>7</sup>, e che ha altresì molti tratti comuni con i sei racconti di *Fango*.

L'antologia dei cosiddetti scrittori *cannibali*, per altro, ha suscitato non poche polemiche, e non per caso: essa è, come dice anche il sottotitolo, un’“antologia italiana dell'orrore estremo”<sup>8</sup>, e i dieci racconti che la costituiscono sono farciti di

<sup>3</sup> Fulvio Panzeri – Franco Galato (a cura di), *Cercatori di storie, videostorie e controstorie. Dieci percorsi di lettura*, in Raffaele Cardone – Franco Galato – Fulvio Panzeri (a cura di), *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, p. 102, ma si veda altresì la p. 103. Si veda inoltre, a riguardo, Elisabetta Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 66.

<sup>4</sup> Quando l'opera, tre anni dopo, venne riedita da una casa editrice maggiore, il titolo era ormai senza il punto esclamativo. Cfr. Mondello, *op. cit.*, p. 53.

<sup>5</sup> Cfr. Elisabetta Mondello, *La giovane narrativa degli anni Novanta: “cannibali” e dintorni*, in Elisabetta Mondello (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Meltemi, 2004, p. 15; Mondello, *In principio fu Tondelli... cit.*, p. 122; Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000, p. 132; Giulio Ferroni, *Quindici anni di narrativa*, in Nino Borsellino – Lucio Felici (diretta da), *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, 1, Milano, Garzanti, 2001, p. 298.

<sup>6</sup> Mondello, *In principio fu Tondelli... cit.*, p. 94.

<sup>7</sup> Marino Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997, p. 67.

<sup>8</sup> Daniele Brolli (a cura di), *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Torino, Einaudi, 1996.

droga, alcool, sesso, e di violenze estreme, sangue ecc., di cui parlano in modo del tutto naturale. Da questo nuovo fenomeno degli scrittori *cannibali* è nata, poi, tutta una tendenza, la cui stagione è ormai conclusa<sup>9</sup>, che è stata spesso menzionata e messa in relazione con altri movimenti e termini letterari (e non) come lo *splatter*, il *trash*, il *rock*, oppure il *pulp*, a seconda di quali sue caratteristiche si volevano sottolineare.<sup>10</sup> La varietà e la molteplicità dei termini non sono sorprendenti se si tiene presente il fatto che il fenomeno e l'etichetta degli scrittori cannibali sono nati "in sede editoriale": infatti, come nota la studiosa Elisabetta Mondello, "[n]ell'ultimo decennio quello dei «cannibali» è stato il maggiore esempio di costruzione di un caso letterario collettivo tramite i mass media"<sup>11</sup>; e, come tale, è naturalmente derivata l'esigenza, da parte della critica letteraria, di darne una spiegazione. Comunque sia, e tenendo sempre presente che nella maggioranza dei casi è quasi impossibile categorizzare univocamente le opere letterarie, sebbene non si siano dimenticate neanche le sue affinità con le altre tendenze, sembra che sia il suo legame con la letteratura *pulp* che è risultato il più consistente, fino al punto che si potrebbe anche sostenere che la produzione della letteratura *cannibale* sia una componente di quest'ultima,<sup>12</sup> cioè di una letteratura il cui nome richiama i *pulp magazines*, le riviste americane di contenuti leggeri,<sup>13</sup> e che non è indipendente neppure dal mondo dei film. Le critiche, infatti, parlano spesso delle affinità di questa

<sup>9</sup> Mario Barengi osserva già nel 1998 che "[i] «cannibali» non sono più di moda. A poco più di un anno dall'antologia [...] il tema si direbbe, per ora, esaurito." Mario Barengi, *I cannibali e la sindrome di Peter Pan*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997, p. 34. Eppure, come nota, quasi un decennio più tardi, anche Mondello, il termine "[t]alora ricorre ancor oggi, in anni in cui la citazione del fenomeno, da tempo superato, provoca reazioni infastidite da parte degli stessi autori che già allora non avevano del tutto gradito l'etichetta." Mondello, *In principio fu Tondelli... cit.*, p. 67. Sul fenomeno degli scrittori cannibali vedi ancora, oltre a quanto ormai segnalato, l'intero volume *Tirature '98*; Sinibaldi, *op. cit.*, pp. 65–72; Renato Barilli, *op. cit.*, pp. 137–141; Mondello, *La giovane narrativa... cit.*, pp. 11–37; Massimo Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Roma, Carocci, 2007, pp. 123–151; Filippo La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 260–266 (citato nella nota 23 in Fulvio Pezzarossa, *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologna, CLUEB, 1999, p. 20); Tommaso Pomilio, *Le narrative generazionali dagli anni Ottanta agli anni Novanta*, in Nino Borsellino – Walter Pedullà (diretta da), *Storia generale della letteratura italiana*, XII, Milano, Federico Motta Editore, 1999, pp. 658–659, 669–675, 678–680; Ferroni, *op. cit.*, pp. 297–299; Giulio Ferroni, *Letteratura italiana contemporanea. 1945–2007*, Milano, Mondadori Università, 2007, pp. 314–316.

<sup>10</sup> Si vedano, a riguardo, per esempio, Sinibaldi, *op. cit.*, p. 65; Panzeri – Galato, *op. cit.*, p. 100; Mondello, *La giovane narrativa... cit.*, p. 32; Mondello, *In principio fu Tondelli... cit.*, p. 66; Arcangeli, *op. cit.*, pp. 123–126.

<sup>11</sup> Mondello, *In principio fu Tondelli... cit.*, p. 68.

<sup>12</sup> Massimo Arcangeli, per esempio, scrive dell'antologia *Gioventù cannibale* proprio come di una "raccolta di narratori italiani appartenenti al genere *pulp*". Arcangeli, *op. cit.*, p. 124. Si veda, a riguardo, anche Ferroni, *Letteratura italiana contemporanea... cit.*, p. 314: "Vera e propria moda è stata, sul finire degli anni Novanta, quella del *pulp* [...], costruita intorno a un gruppo di giovani designati come «cannibali» [...]"

<sup>13</sup> Si veda, a riguardo, Sinibaldi, *op. cit.*, p. 39; Pezzarossa, *op. cit.*, pp. 20–23.

narrativa con il cinema, soprattutto con quello di Quentin Tarantino, come anche dell'influenza che il film del regista americano, *Pulp Fiction* (1994), aveva esercitato su di essa. Ciò succede per vari motivi, tra cui il profluvio di sangue che appare in queste opere letterarie italiane, la sequenzialità delle narrazioni, la loro voce spesso cinica ecc., tratti caratterizzanti anche dei film di Tarantino.<sup>14</sup> Filippo La Porta così scrive della tendenza *pulp*:

La definizione di *pulp* appare incerta (così come quella di *trash*) e ha dato vita a innumerevoli discussioni e disquisizioni. Si è parlato di evoluzione, magari stilizzata, dello *splatter*, il gusto per il raccapricciante. In prima approssimazione consideriamo *pulp* quella produzione letteraria, visiva ecc., che oggi utilizza o ricicla materiali "bassi", popolari, legati ai generi (o "fumettari" o di "appendice": trame forti, psicologie elementari, sangue a profusione), però con una consapevolezza e con un'ironia che permettono di uscire dalla inerte serialità del genere. Avanguardia e consumo, standardizzazione e trasgressione, linguaggio della pubblicità e ricerca "seria".<sup>15</sup>

Ho ritenuto opportuno citare tale descrizione perché credo possa mostrare bene non solo alcuni dei tratti del *pulp*, ma anche quanto i vari termini siano difficilmente descrivibili e come essi si leghino uno all'altro. Comunque sia, naturalmente non è solo La Porta a parlare del *pulp*, ma anche Sinibaldi tratta la tendenza nel suo *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, in cui ne evidenzia anche alcune caratteristiche fondamentali quali, tra altre, la velocità e l'orizzontalità del racconto, l'(a)moralità, un certo nichilismo, la violenza, il relativismo, la sorpresa, la contingenza ecc.; oppure Fulvio Pezzarossa nel suo *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, che esamina pure dei tratti simili e, oltre a quelli,

<sup>14</sup> Sull'influenza di *Pulp Fiction* di Tarantino esercitata sulla letteratura *pulp* italiana si vedano Sinibaldi, *op. cit.*, pp. 39–44; Pezzarossa, *op. cit.*, p. 23; Panzeri – Galato, *op. cit.*, pp. 103–104; Arcangeli, *op. cit.*, pp. 123–124; Barilli, *op. cit.*, pp. 105 e 140–141; Mondello, *La giovane narrativa... cit.*, p. 33; Luca Cervasutti, *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 1998, pp. 35–37. Sinibaldi menziona anche ulteriori film come *Reservoir Dogs – Le iene* (1992), sempre di Tarantino o *Natural Born Killers* (1994) di Oliver Stone (Sinibaldi, *op. cit.*, p. 39), mentre certi critici parlano anche di *Trainspotting* (1996) di Danny Boyle e *Crash* (1996) di David Cronenberg (Ferdinando Camon, *Prefazione*, in Cervasutti, *op. cit.*, p. 9) oppure, sempre in riferimento alla letteratura *pulp* e/o alla narrativa italiana degli anni Novanta, dell'influenza dell'altro film *cult* dell'epoca, *Forrest Gump* (1994) di Robert Zemeckis, come fanno Pezzarossa (Pezzarossa, *op. cit.*, p. 65), Barilli (Barilli, *op. cit.*, pp. 140–141), Mondello (Mondello, *La giovane narrativa... cit.*, p. 33; Mondello, *In principio fu Tondelli... cit.*, p. 67). Infatti, l'influsso anche di quest'ultimo film era talmente grande che, dovuta alle "visioni opposte della società" offerte da *Forrest Gump* e *Pulp Fiction*, "nasceva quella suggestione di una «linea buonista» e di una «cattivista» [...] le quali avrebbero percorso la narrativa italiana degli anni novanta". Mondello, *In principio fu Tondelli... cit.*, p. 67. Sulle due linee della narrativa del detto decennio si veda anche Gianni Turchetta, *Ma te ce l'hai un papà?*, in *Tirature '98... cit.*, pp. 24–33.

<sup>15</sup> Pezzarossa cita La Porta, *op. cit.*, p. 261, in Pezzarossa, *op. cit.*, p. 20.



anche la funzione del corpo nella letteratura *pulp*, per ripassare, poi, il ruolo dell'“elemento fisico” nel “patrimonio letterario” italiano.<sup>16</sup>

Tale è quindi, in grandi linee, la situazione della letteratura italiana negli anni in cui Ammaniti esordisce e in cui esce il suo libro, *Fango*, che, a detta di La Porta, “può essere considerat[o] il manifesto del *pulp* italiano”<sup>17</sup>. Per quanto riguarda il libro stesso, esso raccoglie sei racconti con delle storie che si svolgono in maggior parte a Roma e dintorni, e unisce in sé diversi generi, dall'*horror* al comico o al *thriller*: non per caso nota Sinibaldi che “la peculiarità di Ammaniti è l'inesauribile rimescolamento di generi, registri e figure”<sup>18</sup>. Il primo e più lungo racconto è *L'ultimo capodanno dell'umanità*, in cui viene narrata la notte di San Silvestro con i diversi festeggiamenti tenuti in un complesso residenziale romano sulla Via Cassia. La narrazione combina e segue le storie di diversi personaggi, dalla sposina insoddisfatta della propria vita, all'avvocato appassionato del sesso sadomaso, a tanti altri, tutti quanti riflettenti i vizi e i difetti di una società corrotta e violenta. Alla fine del racconto i residenti subiscono una morte collettiva dovuta all'esplosione del complesso residenziale dopo che due ragazzi-amici, sotto l'effetto di un solvente per vernici, buttano dinamite in una caldaia. *Rispetto*, invece, il secondo racconto di *Fango*, descrive una notte di alcuni ragazzi dopo una festa in discoteca che, andando sulla spiaggia con tre ignare ragazze, si danno allo stupro e alla violenza. *Ti sogno, con terrore*, il terzo racconto del libro, è la storia di una ragazza italiana che vive a Londra e ha sogni erotici con il suo ex, presunto autore di alcuni delitti; il racconto mescola il sogno e la realtà, e alla fine sarà la ragazza stessa a risultare il *serial killer*. Segue ancora *Lo zoologo*, un racconto surreale non privo di

<sup>16</sup> Pezzarossa, *op. cit.*, p. 101. Sempre sul *pulp* rimando ancora, oltre ai lavori fondamentali (già citati) di Sinibaldi e Pezzarossa, almeno al volume *Tirature '98*, ma si vedano anche le opere ormai citate di Mondello, Barilli, Panzeri e Galato, Ferroni, Cervasutti, Arcangeli. Per altro, per “Ferroni si tratta di una trasgressione di maniera o imposta”, come nota Fulvio Panzeri in Fulvio Panzeri, *Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta*, in *Altre storie... cit.*, p. 47. Si veda inoltre, a riguardo, lo scritto di Ferroni, “Abbasso i seguaci di «Pulp fiction». Meglio la moralità della trasgressione”, *Corriere della Sera*, 30 aprile 1996, p. 27 (accessibile altresì in [http://archiviostorico.corriere.it/1996/aprile/30/Abbasso\\_seguaici\\_Pulp\\_fiction\\_Meglio\\_co\\_0\\_9604307779.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/1996/aprile/30/Abbasso_seguaici_Pulp_fiction_Meglio_co_0_9604307779.shtml), e citato anche in Panzeri, *op. cit.*, pp. 47–48, oppure in Cervasutti, *op. cit.*, pp. 84–85), e l'opinione simile di Alessandra Montrucchio, citato sempre da Cervasutti sulle pp. 79–80: “è indubbio che si tratta di una narrativa che segue dei *cliché*, costituiti ad esempio da *Pulp fiction*, *American psycho*, dai fumetti *splatter* e da tutto quello che va di moda adesso.”

<sup>17</sup> La Porta, *op. cit.*, p. 266, citato in Pezzarossa, *op. cit.*, p. 17. Anche Panzeri e Galato osservano che “[i] narratori realmente «pulp» sono due: Aldo Nove, autore di *Woobinda e altre storie senza lieto fine* (1996), e Niccolò Ammaniti, autore di *Fango* (1996).” Panzeri – Galato, *op. cit.*, p. 103.

<sup>18</sup> Sinibaldi, *op. cit.*, p. 63. Su tale argomento è interessante anche quanto dice Ammaniti stesso: “Poi è arrivata l'epoca della pubblicità e della tv e molto è cambiato; durante l'adolescenza ci siamo nutriti sia di Candy Candy sia dei classici della letteratura, e tutto è diventato un polpettone dove non c'è più alto e basso. Ho l'impressione che altri autori ancora credano che nella cultura ci sia questa differenza, mentre per me, e forse anche per Aldo Nove, Dostoevskij vale come le tartarughe Ninja.” Luca Beatrice, *Stesso Sangue. DNA di una generazione*, Roma, Minimum Fax, 1999, p. 126.

cinismo sulla carriera universitaria di un ragazzo divenuto zombie; *Fango* (*Vivere e morire nel Prenestino*), storia del giovane *gangster* Albertino nella periferia romana, narrata in un modo che somiglia davvero molto alle storie tarantiniane; e due brevi racconti, *Carta e Ferro*, uno sulle avventure di alcuni addetti dell'Unità Sanitaria Locale nell'appartamento di una donna con turbe mentali, il quale alla fine verrà incenerito da un incendio, l'altro sulla storia di un giovane in ricerca di sesso a pagamento che finirà con l'innamorarsi di una ragazza con delle protesi.

Come il nome di Ammaniti, probabilmente anche quello di Bret Easton Ellis non suona molto sconosciuto, se non altro, per il grande rumore che aveva suscitato il suo romanzo *American Psycho* (1991) a causa dell'abbondante violenza che contiene, delle descrizioni dettagliate di atti sessuali e di torture a cui il protagonista Patrick Bateman sottopone certi personaggi, e della voce narrante fredda, insensibile e neutrale con cui vengono descritte tutte queste scene. Oltre che in *American Psycho*, però, possiamo osservare caratteristiche e elementi simili, ovvero sesso, droga, crudeltà ecc., anche nelle altre opere di Ellis, nelle prime come *Less Than Zero – Meno di zero* (1985), e *The Rules of Attraction – Le regole dell'attrazione* (1987), o nelle più recenti: *Glamorama* (1998) e *Lunar Park* (2005) ecc. Per quanto riguarda Ellis, lo si suole definire minimalista oppure, se vogliamo seguire la denominazione applicata dalla studiosa italiana della letteratura americana, Fernanda Pivano, che fa una distinzione netta tra le diverse generazioni della corrente, si può chiamarlo anche post- o neominimalista, susseguente, cioè, ai primi minimalisti come Raymond Carver, Ann Bettie e altri.<sup>19</sup> Come si potrebbe, però, descrivere questa cosiddetta letteratura minimalista? Si tratta di un tipo di narrativa in cui la questione della possibilità – o l'impossibilità – della narrazione della realtà ha una posizione centrale; essa è, però, piuttosto un problema tecnico che filosofico, per cui la prosa minimalista lavora "con strategie retoriche (iper)realistiche"<sup>20</sup> e, così facendo, descrive soprattutto certi frammenti e piccoli particolari anziché il totale, quelli che sono conoscibili dai contatti esterni nella vita reale, mentre molti sono i dettagli che rimangono sottacciuti ed esigono un lavoro attivo dal lettore per averli completati. In un testo minimalista il lettore vede, quindi, come nella vita reale, e la narrazione, mentre guarda per lo più la superficie, non dà descrizioni profonde, ma intende rappresentare il poco conoscibile del mondo o, forse ancora meglio dire, il poco *visibile*.<sup>21</sup>

A questo punto abbiamo già trovato almeno due somiglianze tra *Fango* e le opere ellisiane. Una di queste è la tanto discussa violenza: leggendo i racconti di Am-

<sup>19</sup> Cfr. Fernanda Pivano, *Minimalisti e postminimalisti*, postfazione a Bret Easton Ellis, *Meno di zero*, Napoli, Tullio Pronti Editore, 1986, pp. 219–268.

<sup>20</sup> Péter Bocsor – Tamás Medgyes, "Az amerikai minimalizmus", *HELIKON*, 49.1–2, 2003, p. 5 (la traduzione è mia: D.M.).

<sup>21</sup> Sul minimalismo letterario si vedano, almeno, *Mississippi Review*, 40–41, (Winter) 1985; Pivano, *op. cit.*; Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990, pp. 140–145; Zoltán Abádi Nagy, "Minimalism vs. Postmodernism in Contemporary American Fiction", *Neohelicon*, 28.1, 2001, pp. 129–143; Zoltán Abádi Nagy, *Az amerikai minimalista próza*, Budapest, Argumentum, 1994; e il numero seguente della rivista letteraria ungherese: *HELIKON*, 49.1–2, 2003.

maniti, soprattutto quello intitolato *Rispetto*, è impressionante la crudeltà con cui i giovani ragazzi, in seguito a una festa in discoteca, uccidono le ragazze conosciute quella stessa sera, dopo averle usate per la propria soddisfazione carnale. La descrizione dei loro atti crudeli ricorda le scene più forti di *American Psycho*, ma al lettore può venire in mente anche la scena di *Meno di zero* in cui i giovani ragazzi californiani partecipano a un'orgia nella quale ci si diverte con una ragazza legata ad un letto. Come in Ammaniti, così in Ellis, la violenza e l'aggressività riempiono spesso la pagina, e sia questi giovani che gli altri non trovano più altre forme di divertimento se non quelle estreme. Come mai, ci si potrebbe chiedere? Ne dà una certa spiegazione Ellis stesso: “[In *Meno di zero* si] tratta soltanto di sesso. Non ha importanza. È soltanto avidità di una sensazione nuova. [...] Negli Anni Sessanta era una novità. E aveva a che fare con la libertà. Le droghe erano novità. Ora la gente le prende e non c'è senso di avventura, non c'è impegno. Si fa alla cieca.”<sup>22</sup> Sembra, quindi, opportuna l'osservazione di Fernanda Pivano: “Per Ellis e la sua generazione non c'è più niente da scoprire e non c'è più niente da polemizzare”<sup>23</sup>. Anche in Ammaniti possiamo, però, constatare qualcosa di simile: è come se i ragazzi di *Rispetto*, o i personaggi nell'*Ultimo capodanno dell'umanità*, l'avvocato già menzionato, o il tranquillo nonno che non esita a sparare come un matto a chiunque appaia nelle finestre dirimpettaie, rispecchiassero le stesse sensazioni, lo stesso vuoto sentimentale. Comunque sia, qualche differenza tra le due scritture, dal punto di vista del tono aggressivo, forse, ci sarà: mentre nelle opere di Ellis le scene violente sono descritte anche fin nei loro minimi particolari, come ad esempio gli atti di Bateman con alcune donne-prostitute in *American Psycho*, o le descrizioni delle esplosioni in *Glamorama*, in cui viene narrata piuttosto fedelmente la decomposizione delle membra dei diversi corpi, in *Fango* queste saranno un po' meno asciutte, meno dettagliate e spesso – similmente ai film di Tarantino – anche più concentrate sulla presenza stessa del sangue, a volte quasi fino al punto di risultare anche, dopo un primo *shock* causato nel lettore, proprio inverosimili.

L'altro punto comune che balza presto agli occhi sembra essere il modo di scrivere fortemente *visivo* e *filmico*. Esso sarà un effetto del mondo tecnologizzato, della già menzionata influenza cinematografica e televisiva.<sup>24</sup> La narrazione, infatti,

<sup>22</sup> Pivano, *op. cit.*, p. 260.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> L'influenza del cinema e la scrittura *filmica* o *visiva* è un argomento spesso menzionato dalla critica nel caso di tutti e due gli autori. Perciò, per quanto a Ammaniti, mi limito a citare solo alcuni scritti, come quello di Sinibaldi, *op. cit.*, p. 63, che scrive, proprio in merito a *Fango*: “Nel primo di questi racconti [...] l'influenza cinematografica e *pulp* appare molto evidente”; oppure Panzeri – Galato, *op. cit.*, pp. 103–104; Bruno Pischetta, *Postmoderni di terza generazione*, in *Tirature'98... cit.*, p. 41; ecc. Su Ellis, invece, si vedano, per esempio, Pivano, *op. cit.*, pp. 251–268; Abádi Nagy, *Az amerikai minimalista próza... cit.*, pp. 186–193; oppure quello che dice Ellis stesso: “Era molto importante che il romanzo fosse filmico, che la scrittura integrasse il linguaggio del film. Mi ricordo quanto siano stati di grande effetto su di me i film di Robert Altman – in particolare *Nashville*”. Michael Schumacher, “Interjú Bret Easton Ellisszel”, *HELIKON... cit.*, p. 91 (la traduzione è mia: D.M.), ma l'intervista è reperibile anche in inglese: Michael Schumacher, *An Interview with Bret Easton Ellis*, in Michael Schumacher, *Reasons to Believe. New Voices in American Fiction*, New York, St. Martin's Press, 1998, pp. 118–135. A

viene frammentata e sembra somigliare alla sequenza degli episodi di un film, così in quasi tutti i racconti di *Fango*, ovvero *L'ultimo capodanno dell'umanità*, *Ti sogno con terrore* ecc., e anche nelle opere di Ellis, *Le regole di attrazione*, *Meno di zero* ecc.<sup>25</sup> Franco Galato e Fulvio Panzeri notano persino che “la realtà tragicomica e delirante esprime l'impossibilità di abbandonare una condizione da «schermo televisivo». Non si vive più davanti alla televisione, ma la realtà ha assunto la dimensione stessa dello schermo.”<sup>26</sup> Per quanto riguarda *Meno di zero*, anche la Pivano osserva che in esso “le scene vennero cucite secondo i modelli degli adorati videoclips di Ellis”<sup>27</sup>.

Tale visualità e frammentarietà, le sequenze di episodi rendono la narrazione più accelerata e veloce, perché questo tipo di letteratura cerca di adattarsi alle regole cinematografiche, e se i film sono più veloci, allora anche la narrazione cerca di accelerare. Gli episodi brevi e, perciò, facilmente *consumabili*, e spesso anche mescolati uno all'altro, fanno sì che la narrazione avrà un ritmo rapido e nel lettore nascerà una certa tensione per cui sia la lettura che la storia narrata stessa diventeranno più veloci. Secondo qualcuno, poi, anche la violenza serve per ottenere un risultato simile e funzionerà, quindi, come “un mezzo [...] per tener vivo il ritmo della narrazione”<sup>28</sup>.

La velocità è fortificata, inoltre, anche dalla sintassi: le narrazioni sono costruite da frasi brevi e semplici, mentre in caso di proposizioni composte sono in prevalenza le strutture coordinative a dominare. Così facendo, lo stile delle narrazioni sarà uno *stile semplice*<sup>29</sup> che imita il parlato, e non solo nella costruzione dei periodi ma anche nel linguaggio, in cui sono di uso ricorrente le espressioni quotidiane, e anche volgari. Oltre a tutto questo, il linguaggio delle narrazioni è contaminato anche dal linguaggio dei *mass media* e dagli *slogan* pubblicitari – cioè, da netti riferimenti alla realtà che ci circonda, il che rende il mondo narrativo ancora più fami-

---

questo riguardo è interessante vedere anche il fatto che Ammaniti parla altresì dell'influsso di un film di Altman: “*America oggi più di Pulp fiction mi aveva colpito*”. Beatrice, *op. cit.*, p. 130.

<sup>25</sup> Probabilmente non sarà un puro caso neanche il fatto che da vari scritti di Ammaniti, tra cui anche *L'ultimo capodanno dell'umanità*, sono stati tratti dei film, proprio come anche da diverse opere di Ellis. Per quanto riguarda Ammaniti, ricordiamo qui, oltre all'*Ultimo capodanno* (1998), diretto da Marco Risi, *Branchie* (1999) diretto da Francesco Ranieri Martinotti, *Io non ho paura* (2003) e *Come Dio comanda* (2008), diretti tutti e due da Gabriele Salvatores, mentre del suo ultimo romanzo, *Io e te* (Einaudi, 2010) intende girare un film, probabilmente in 3D, Bernardo Bertolucci (si vedano, a riguardo Giovanna Grassi, “Bertolucci: torno girando «Io e te» da Ammaniti”, *Corriere della Sera*, 15 dicembre 2010, p. 61, accessibile anche in [http://archivio.storico.corriere.it/2010/dicembre/15/Bertolucci\\_torno\\_girando\\_Ammaniti\\_co\\_8\\_101215031.shtml](http://archivio.storico.corriere.it/2010/dicembre/15/Bertolucci_torno_girando_Ammaniti_co_8_101215031.shtml); e <http://delcinema.it/news/2011-02/bertolucci-gira-in-3d-io-e-te-di-ammaniti.php> [28/02/2011]). Tra le opere adottate sullo schermo di Ellis, invece, menzioniamo *Meno di zero – Al di là di tutti i limiti* (1987) di Marek Kaniévska, *American Psycho* (2000) di Mary Harron, *Le regole dell'attrazione* (2002) di Roger Avary, *The Informers – Vite oltre il limite* (2008) di Gregor Jordan.

<sup>26</sup> Panzeri – Galato, *op. cit.*, pp. 103–104.

<sup>27</sup> Pivano, *op. cit.*, p. 254.

<sup>28</sup> Barenghi, *op. cit.*, p. 36.

<sup>29</sup> Cfr. Enrico Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997. Si veda anche Mondello, *In principio fu Tondelli... cit.*, p. 110.

liare per il lettore.<sup>30</sup> Per quanto riguarda il ritmo accelerato, esso è caratteristico soprattutto dei racconti di Ammaniti, mentre in Ellis emerge maggiormente come mezzo prestato dal mondo della TV e del cinema, l'osservanza distaccata e obiettiva dell'ambiente; il linguaggio pubblicitario e *televisivo*, invece, sembra risultare più tipico delle opere dello scrittore americano, benché non ne siano privi neanche i racconti di Ammaniti.

Non sono, però, soltanto la sequenzialità e il linguaggio che danno un carattere simile, un'impronta filmica alle narrazioni; anche i personaggi stessi si comportano come quelli dei film, e sono, come dicono sempre Galato e Panzeri, “[p]ersonaggi pubblicitariamente e televisivamente pensanti”<sup>31</sup>. Questa caratteristica appare nelle opere di Ellis in un modo molto chiaro, con Clay di *Meno di zero* che parla e vive con i suoi coetanei come se fossero nei videoclip della MTV, con Bateman che sembra ossessionato delle diverse marche di vestiti, perfino alla narrazione del *Glamorama*, dove le telecamere appaiono spesso anche esplicitamente, ma anche in *Fango* possiamo trovarne degli indizi, come nel racconto *Fango (Vivere e morire nel Prenestino)*: “una voce interruppe il film di morte e sangue che stava girando nel cervello di Albertino”<sup>32</sup>; oppure nell'*Ultimo capodanno dell'umanità*, dove uno dei personaggi si comporta proprio come un personaggio televisivo: “Il pullman ora era fermo a lato della strada. Ossadipesce si fermò anche lui, dietro, a una ventina di metri. Si tolse il casco e scese dalla moto. Strizzò gli occhi cercando di assumere un volto duro, di pietra. Tipo ispettore Callaghan.”<sup>33</sup>

Essendo fortemente *visivi* tanto i personaggi quanto le narrazioni, anche le descrizioni dei personaggi risultano tali: esse si muovono sulla superficie, toccano caratteristiche prevalentemente esterne, e non sono molto dettagliate. Ne è un buon esempio la descrizione sempre del personaggio Ossadipesce: “Ossadipesce doveva il suo soprannome a quel corpo magro e appuntito che si ritrovava. Una lisca d'acciuga. Le costole in fuori e il bacino piccolo. Due trampoli al posto delle gambe. 46 di piede. Alto quasi due metri. La testa piccola e al posto del naso un incredibile becco da tucano.”<sup>34</sup> Anche Bateman osserva e descrive le persone nella loro apparenza, mentre le descrizioni profonde delle loro personalità mancano, come si poteva vedere anche nella citazione all'inizio del presente scritto.

Oltre a tutto quanto detto finora, è caratteristico sia delle opere di Ellis sia dei racconti di Ammaniti che le scene si svolgano per lo più in spazi circoscritti, ridotti, come le case californiane, il comprensorio romano, appartamenti, locali, una spiag-

<sup>30</sup> Sul linguaggio delle opere di Ammaniti si vedano, per esempio, Panzeri – Galato, *op. cit.*, pp. 103–104, Pomilio, *op. cit.*, p. 664; Sergio Sabbatini, *Tratti principali della letteratura italiana dal 1968*, in <http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf15-02-1/Sabbatini.pdf>, p. 19 (28/02/2011); ecc; mentre riguardante quello dei romanzi di Ellis rimando almeno alle opere di Pivano, *op. cit.*, pp. 251–268; di Abádi Nagy, *Az amerikai minimalista próza... cit.*; e all'intervista di Michael Schumacher, *op. cit.*

<sup>31</sup> Panzeri – Galato, *op. cit.*, p. 103.

<sup>32</sup> Ammaniti, *op. cit.*, p. 256.

<sup>33</sup> Ammaniti, *op. cit.*, p. 25.

<sup>34</sup> Ammaniti, *op. cit.*, p. 26.

gia; o perfino Los Angeles e Roma, che danno solo uno sfondo alla narrazione, ma le loro descrizioni, nello stesso tempo, rimangono piatte e poco dettagliate. Inoltre, nonostante gli eventi e gli avvenimenti narrati siano spesso anche brutali, entrambe le scritture sono caratterizzate dalla neutralità dello sguardo, vale a dire, non ci sono grandi conclusioni o giudizi morali: l'interpretazione rimane, invece, libera, e "sta al lettore mostrarsene capace"<sup>35</sup>.

Violenza, carattere filmico e visivo, sintassi semplice, linguaggio influenzato dai *media*, uso libero di espressioni volgari, descrizioni piatte: tutti questi sembrano essere, quindi, punti comuni dei mondi narrativi creati dai due autori, dovuti probabilmente in gran parte al fatto che sono contemporanei l'uno all'altro e, di conseguenza, subiscono le stesse influenze, quali quelle della TV, del cinema, della musica, cioè, di una cultura *globale*, evolutasi grazie alla tecnologizzazione ed ai *mass media*. Ciò nonostante, è possibile trovare anche dei segni e delle caratteristiche che legano le loro opere ai rispettivi contesti culturali *nazionali*: per darne un esempio semplice, si può menzionare il fatto che le storie raccontate sono ambientate per di più in luoghi americani e italiani: Los Angeles, New York, Roma. Oltre a questo, anche le produzioni letterarie stesse dei due narratori, nonostante siano portatori di tratti simili, sono fortemente legate ai precedenti letterari nazionali. Le opere di Ellis, per esempio, risalgono, come si è già detto, fino ai primi minimalisti, e anche oltre, a Hemingway e alle arti figurative americane: la *Pop Art*, l'*Iperrealismo*, l'*Op Art*, ed ultima la *Minimal Art*, da cui deriva e assume in una certa misura le caratteristiche anche la corrente letteraria, sono tendenze nettamente *americane*. Anche per Ammaniti, però, possiamo trovare antecedenti italiani: l'uso del linguaggio parlato, spesso volgare, e il ritmo rapido della narrazione sono riscontrabili già nella scrittura di Pier Vittorio Tondelli, come, ad esempio, nella sua opera d'esordio, *Altri libertini*, del 1980, mentre la voce neutra è caratteristica, tra l'altro, del *Treno di panna* di Andrea De Carlo, pubblicato nel 1981. Quindi, a mio parere, sembra che Ammaniti unisca nella sua scrittura proprio queste due direzioni, cominciate, o quantomeno approfondite e meglio affermate verso l'inizio degli anni Ottanta: quella di un certo abbassamento contenutistico e linguistico<sup>36</sup>, abbassamento non negativamente inteso, e quella di una scrittura fortemente visiva e filmica.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Vittorio Spinazzola, *Crollo dei miti e rilancio delle fantasie*, in *Tirature '98... cit.*, p. 17.

<sup>36</sup> Un abbassamento di cui parla, tra l'altro, anche Mario Barenghi in Barenghi, *op. cit.*, p. 39.

<sup>37</sup> L'influsso di Tondelli sulla letteratura italiana degli anni Ottanta e Novanta è indiscutibile: per provarlo mi limito a rimandare, qui, a Mondello, *In principio fu Tondelli... cit.*; ma anche De Carlo, indipendentemente dalla questione se Ammaniti sia stato influenzato dalla sua scrittura oppure di più dal cinema, faceva parte dell'orizzonte letterario dei giovani scrittori di fine millennio. Si vedano a riguardo, per esempio, Cervasutti, *op. cit.*, pp. 44, 71; Mondello, *La giovane narrativa... cit.*, p. 21. Inoltre, alla scrittura di Ammaniti viene certe volte attribuita un "tocco iperrealistico", come, per esempio, in Ferroni, *Quindici anni di narrativa... cit.*, p. 298, cioè un aggettivo spesso usato anche per il modo di scrivere di De Carlo, soprattutto del De Carlo di *Treno di panna* (cfr. Italo Calvino, *Postfazione a "Treno di panna"*, sulla copertina di *Treno di panna* di Andrea De Carlo, Torino, Einaudi, 1981; Stefano Tani, "La giovane narrativa: 1981-1986", *Il Ponte*, 42.3-4, 1986, p. 126; Silvana Cirillo e Giuseppe Gigliozzi, *Il '900 letterario*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 481; ecc.) ma anche per quello di Ellis (cfr. *HELIKON... cit.*; Abádi Nagy, *Az amerikai minimalista próza... cit.*; ecc.).

Inoltre, anche l'ironia è spesso presente nella sua scrittura<sup>38</sup>, e basti pensare al protagonista de *Lo zoologo* che da zombie diventa un professore universitario migliore di quelli che sono ancora vivi, ironia che caratterizza da secoli, da Ariosto o anche da prima, tutta la letteratura italiana. Poi, come si è già detto, *Fango* mescola diversi generi, per cui la scrittura di Ammaniti sembra meno *asciutta* di quella di Ellis e, nonostante i tratti comuni con quest'ultima, l'osservazione di Stefano Tani, sebbene riferita alla produzione italiana degli anni Ottanta, sembra esser giusta e applicabile anche alla sua narrativa, cioè che "la cifra stilistica del minimalismo si rivela inadeguata a contenere il fenomeno della giovane narrativa"<sup>39</sup>.

Comunque sia, i punti comuni ci sono, e tra questi ciò che colpisce forse di più il lettore è la violenza. Ci si potrebbe, e giustamente, anche porre le domande: a cosa mai possono servire tutte quelle scene forti, da contenuti crudi, e come si può arrivare a scrivere di cose simili? Per quanto concerne la seconda domanda, ossia la scelta sia contenutistica che stilistica, ne ha già parlato anche lo stesso Ammaniti:

Mia madre mi faceva leggere solo letteratura russa: "Se non leggi Cechov come farai a capire la gente?". Ero abbastanza soddisfatto, ma un giorno trovai a casa di un mio amico *Carrie* di Stephen King. Me lo presi e lo divorai. Da lì è incominciato un percorso verso il basso che mi ha spinto verso ogni tipo di letteratura e degenerazione (*splatterpunk*, Harmony, fumetti, pornografia). E più andavo avanti e più mi rendevo conto che tutto questo si andava amalgamando con quella alta.<sup>40</sup>

In merito al senso di tale scelta, invece, si è già vista l'opinione secondo cui la violenza aiuta a tener vivo il ritmo della narrazione, mentre altrove si parla di una "violenza estetizzata, non verso l'alto ma verso il basso: [...] una violenza che non porta a una maggiore comprensione della realtà, ma che è limitata a un *divertissement*, sia pure non privo di risvolti amari"<sup>41</sup>. In altre parti, poi, è possibile trovare anche altre soluzioni, a volte persino *morali*: "è da sottolineare che spregiudicatezze ciniche, trucidità sanguinarie, deliri pessimistici sono sottesi da un'ansietà crucciata per lo stato di collasso dell'etica sociale"<sup>42</sup>, e così via. Comunque sia, invece di voler dare qui una spiegazione ed un'interpretazione esaustiva dell'uso della violenza in queste opere letterarie, affermiamo solo che, se accettiamo che la letteratura si riferisce alla realtà, allora queste narrazioni potranno essere un certo specchio – anche se abbastanza inquietante – di essa. Almeno tale è l'opinione di Nanni Balestrini, che dice: "questa prosa [...] descrive una realtà tremenda, aggressiva pro-

<sup>38</sup> Sulla propensione di Ammaniti all'ironia, al comico e al grottesco, si veda quanto dice l'autore stesso: "non penso ci siano scale di valore, per cui l'ironia e il cazzeggio sono il modo migliore per raccontare". Beatrice, *op. cit.*, p. 124, ma cfr., tra altri, anche Sinibaldi, *op. cit.*, p. 63; Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 71–72; ecc.

<sup>39</sup> Tani, *Il romanzo di ritorno... cit.*, p. 145.

<sup>40</sup> Cervasutti cita da Fabio Zucchella, "Now Generation. Niccolò Ammaniti", *Pulp*, 2, 1996, in Cervasutti, *op. cit.*, p. 56. La citazione si trova anche in Panzeri, *Variazioni... cit.*, p. 45.

<sup>41</sup> Casadei, *op. cit.*, p. 72.

<sup>42</sup> Spinazzola, *op. cit.*, p. 17.

prio come quella in cui viviamo.”<sup>43</sup> Si può condividere questo parere o si può anche contrastarlo, pensando che si tratti solo di un buon trucco per attirare l’attenzione dei lettori e per aumentare le vendite. Ammettiamo sia vero, il trucco sembra funzionare, come dimostrano i commenti di alcuni lettori, rintracciati su internet, che sono anche un buon segno tanto del rapporto tra la letteratura e la realtà quanto dell’influsso che queste hanno una sull’altra, e con i quali il presente saggio si conclude:

Pur adorando l’*Ultimo capodanno* e *Lo zoologo*, trovo in *Rispetto* il più bel racconto vero e/o verosimile degli ultimi tempi... credo che ogni padre dovrebbe farlo leggere ai figli non appena passati i 16 anni di età, per poi confrontarsi e mettere a nudo quelli che sono i pericoli che si nascondono dietro un “sano” divertimento.

Oppure, come dice l’altro commento:

in quelle 5–6 pagine di *Rispetto* ti trovi a fare lo spettatore... così senza veli e senza sconti, in quella discoteca e in quella spiaggia. Più che un racconto sembrano le immagini di un tg.

Un racconto di una freddezza impressionante che NON tenta di rendersi morbido, e che ti racconta qual’è la realtà che in fondo conosci di cui a volte ti vergogni, che spero non esista ma sai che non è così. *Rispetto* è uno schiaffo, accompagnato da un imperativo “Tornatene alla realtà scemo!”<sup>44</sup>

## Bibliografia

- Abádi Nagy, Zoltán, *Az amerikai minimalista próza*, Budapest, Argumentum, 1994.  
 Abádi Nagy, Zoltán, “Minimalism vs. Postmodernism in Contemporary American Fiction”, *Neohelicon*, 28.1, 2001, pp. 129–143.  
 Ammaniti, Niccolò, *Fango*, Milano, Mondadori, 1996.  
 Arcangeli, Massimo, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Roma, Carocci, 2007.  
 Barengi, Mario, *I cannibali e la sindrome di Peter Pan*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997, pp. 34–40.  
 Barilli, Renato, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000.  
 Beatrice, Luca, *Stesso Sangue. DNA di una generazione*, Roma, Minimum Fax, 1999.  
 Bertolucci gira in 3D “Io e te” di Ammaniti, in <http://delcinema.it/news/2011-02/bertolucci-gira-in-3d-io-e-te-di-ammaniti.php> (28/02/2011).  
 Bocsor, Péter – Medgyes, Tamás, “Az amerikai minimalizmus”, *HELIKON*, 49.1–2, 2003, pp. 3–13.

<sup>43</sup> Giulio Mozzi cita Nanni Balestrini in “Pulp oggi, quale domani? Il caso italiano”, *Nautilus – Immagini e Cultura. Periodico su InterNET di politica, cultura, economia, e attualità*, 1.3, 1996, in <http://nautilus.ashmm.com/9608it/mozzi/mozzi2.htm#r3> (28/02/2011).

<sup>44</sup> Commenti ritratti da un forum del sito ufficiale di Niccolò Ammaniti, in <http://www.niccolوامmaniti.it/fangclub/viewtopic.php?f=3&t=178&start=15> (28/02/2011).



- Brolli, Daniele (a cura di), *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Torino, Einaudi, 1996.
- Calvino, Italo, *Postfazione a "Treno di panna"*, sulla copertina di *Treno di panna* di Andrea De Carlo, Torino, Einaudi, 1981.
- Camon, Ferdinando, *Prefazione*, in Luca Cervasutti, *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*, Pasion di Prato (UD), Campanotto, 1998, pp. 7–11.
- Casadei, Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Cervasutti, Luca, *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*, Pasion di Prato (UD), Campanotto, 1998.
- Cirillo, Silvana – Gigliozzi, Giuseppe, *Il '900 letterario*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Ellis, Bret Easton, *American Psycho*, traduzione di Pier Francesco Paoloni, Milano, Bompiani, 1998.
- Ferroni, Giulio, "Abbasso i seguaci di «Pulp fiction». Meglio la moralità della trasgressione", *Corriere della Sera*, 30 aprile 1996, p. 27, accessibile anche in [http://archiviostorico.corriere.it/1996/aprile/30/Abbasso\\_seguaci\\_Pulp\\_fiction\\_Meglio\\_co\\_0\\_9604307779.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/1996/aprile/30/Abbasso_seguaci_Pulp_fiction_Meglio_co_0_9604307779.shtml) (28/02/2011).
- Ferroni, Giulio, *Letteratura italiana contemporanea. 1945–2007*, Milano, Mondadori Università, 2007.
- Ferroni, Giulio, *Quindici anni di narrativa*, in Nino Borsellino e Lucio Felici (diretta da), *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, 1, Milano, Garzanti, 2001, pp. 183–311.
- Grassi, Giovanna, "Bertolucci: torno girando «Io e te» da Ammaniti", *Corriere della Sera*, 15 dicembre 2010, p. 61, in [http://archiviostorico.corriere.it/2010/dicembre/15/Bertolucci\\_torno\\_girando\\_Ammaniti\\_co\\_8\\_101215031.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/2010/dicembre/15/Bertolucci_torno_girando_Ammaniti_co_8_101215031.shtml) (28/02/2011).
- HELIKON, 49.1–2, 2003.
- <http://www.niccoloammaniti.it/fangclub/viewtopic.php?f=3&t=178&start=15> (28/02/2011).
- La Porta, Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Mississippi Review*, 40–41, (Winter) 1985.
- Mondello, Elisabetta, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007.
- Mondello, Elisabetta, *La giovane narrativa degli anni Novanta: "cannibali" e dintorni*, in Elisabetta Mondello (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 11–37.
- Mozzi, Giulio, "Pulp oggi, quale domani? Il caso italiano", *Nautilus – Immagini e Cultura. Periodico su InterNET di politica, cultura, economia, e attualità*, 1.3, 1996, in <http://nautilus.ashmm.com/9608it/mozzi/mozzi2.htm#r3> (28/02/2011).
- Panzeri, Fulvio – Galato, Franco (a cura di), *Cercatori di storie, videostorie e contro storie. Dieci percorsi di lettura*, in Raffaele Cardone – Franco Galato – Fulvio Panzeri (a cura di), *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, pp. 63–149.
- Panzeri, Fulvio, *Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta*, in Raffaele Cardone – Franco Galato – Fulvio Panzeri (a cura di), *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, pp. 15–52.
- Pezzarossa, Fulvio, *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologna, CLUEB, 1999.
- Pischedda, Bruno, *Postmoderni di terza generazione*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997, pp. 41–45.

- Pivano, Fernanda, *Minimalisti e postminimalisti*, postfazione a Bret Easton Ellis, *Meno di zero*, Napoli, Tullio Pronti Editore, 1986, pp. 219–268.
- Pomilio, Tommaso, *Le narrative generazionali dagli anni Ottanta agli anni Novanta*, in Nino Borsellino e Walter Pedullà (diretta da), *Storia generale della letteratura italiana*, XII, Milano, Federico Motta Editore, 1999, pp. 636–681.
- Sabbatini, Sergio, *Tratti principali della letteratura italiana dal 1968*, in <http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf15-02-1/Sabbatini.pdf>, pp. 13–23 (28/02/2011).
- Schumacher, Michael, “Interjú Bret Easton Ellisszel”, *HELIKON*, 49.1–2, 2003, pp. 88–101. (In inglese: Schumacher, Michael, *An Interview with Bret Easton Ellis*, in Michael Schumacher, *Reasons to Believe. New Voices in American Fiction*, New York, St. Martin’s Press, 1998, pp. 118–135.)
- Sinibaldi, Marino, *Pulp. La letteratura nell’era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997.
- Spinazzola, Vittorio, *Crollo dei miti e rilancio delle fantasie*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature ’98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997, pp. 14–19.
- Tani, Stefano, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990.
- Tani, Stefano, “La giovane narrativa: 1981–1986”, *Il Ponte*, 42.3–4, 1986, pp. 120–148.
- Testa, Enrico, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- Turchetta, Gianni, *Ma te ce l’hai un papà?*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature ’98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1997, pp. 24–33.