

*Miscellanea di studi
in onore di
Nándor Benedek*

*a cura di
Andrea Kollár*



Revisione dei testi:
*Giuliana Paganucci
Alessandro Rosselli*

Illustrazione grafica:
Szilámér Nanay
<http://www.nanay.eu>

Revisione linguistico-culturale:
Dénes Mátyás

Impaginazione e grafica:
Ételka Szónyi

Il presente volume è stato stampato con il contributo
dell'Università degli Studi di Szeged e della Facoltà di Lettere.

Indice



Indirizzo di saluto	7
Pál József: A szegedi Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék története. Adalékok az olasz nyelv tanításának történetéhez a Szegedi Egyetemen ..	9
<i>Linguistica</i>	17
Alessandro Bitonti: All'origine del blasone popolare. Analisi linguistica di un corpus di dati pugliesi	19
Mária Farkas: Nuove ricerche nell'analisi contrastiva in Italia	27
Fóris Ágota: A terminológia és a szaklexikográfia újabb eredményeiről ..	33
Judít Józsa: Dalla sociolinguistica alla glottodidattica	51
Andrea Kollár: Ethnic Stereotypes and Language Teaching	63
Edina Lanteri: La commutazione di codice e l'enunciazione mistilingue ovvero le abitudini linguistiche di una famiglia bilingue	69
Darja Mertelj: Frasi imperative italiane – alcuni usi nella lingua parlata: aspetti linguistici, interculturali e glottodidattici	99
Hedvig Sulyok: Fausto Veranzio e il suo Dizionario, con particolare riferimento alla sezione italiana	121
Henriett Ternyák: Interculturalità nella comunicazione aziendale italo–ungherese	139
<i>Cultura e letteratura</i>	163
Dávid Kinga: Mattia Pascal, azaz egy ön-identifikációs kísérlet kudarca ..	165
Márton Kaposi: Il re Mattia Corvino e il premachiavellismo in Europa Centrale	195
Dénes Mátyás: Minimalista o no? Gli influssi su Andrea De Carlo ...	223
Irena Prosenč Šegula: Il meraviglioso nella teoria letteraria di Torquato Tasso	245
Alessandro Rosselli: Gábor Pogány, un direttore della fotografia ungherese nel cinema italiano degli ultimi anni del fascismo (1937–1944) ...	255
Márton Róth: Un utopista cinquecentesco: Francesco Patrizi	271
Szilágyi Annamária: A 19. századi olasz opera dramaturgiai sajátosságai a Trubadúr fényében	287

<i>Contributi degli studenti</i>	301
Noémi Berethalmi: Alla ricerca della realtà perduta. Moravia e l'esperienza dell'alienazione negli Indifferenti, nel Disprezzo e nella Noia	303
Kármén Dányi: Il dialetto fornese	317
Kata Kunstár: Immigrazione e comunicazione interculturale in Italia. Problemi e prospettive	327
Judít Pál: Gallismo e politica. Temi ricorrenti nei romanzi Don Giovanni in Sicilia, Il bell'Antonio e Paolo il caldo di Vitaliano Brancati	341
<i>Appendice</i>	351
Stohl Róbert: A Szegedi Tudományegyetem BTK Olasz Tanszék Könyvtárában található szakdolgozatok bibliográfiája 1996–2001 ..	353

Dénes Mátyás: Minimalista o no? Gli influssi su Andrea De Carlo



I. Introduzione

Nella seconda parte del 20° secolo cambia la concezione dell'esistenza umana e si evolvono nuove teorie del rapporto tra l'individuo e la realtà. I cambiamenti sono la causa delle nuove condizioni di vita degli uomini nel mondo tecnologizzato. Questo periodo è definito – tanto nella filosofia quanto nella letteratura, nella critica letteraria, ecc. – dal nome di postmodernismo. Il modo di pensare postmoderno permea tutta la letteratura del mondo, e così anche quella italiana. In Italia Italo Calvino e Umberto Eco sono i maggior rappresentanti del periodo, ma è anche vero, comunque, che questi decenni sono caratterizzati (probabilmente a causa della sensazione dell'inconoscibilità della realtà) da un rifiuto del romanzo e dal predominio di altri generi. Ciò nonostante, dopo i decenni di *deserto* nel campo del romanzo, negli anni '80 emerge un gruppo di narratori che, tornando a un certo realismo nella scrittura, riesce a riportare alla popolarità il romanzo e a rimpiantare la fiducia del pubblico in questo genere letterario. Andrea De Carlo, indirizzato e incoraggiato dallo stesso Calvino, appartiene a questo gruppo chiamato dalla critica con il nome di *giovani narratori*. In rapporto con le sue opere viene quasi sempre sottolineato il suo modo di scrivere *fotografico*, oggettivo e concentrato sulla superficie, per cui lo caratterizzano spesso come appartenente alla scuola del minimalismo (almeno sulla base dei suoi primi romanzi).

Il presente scritto intende esaminare quanto una simile classificazione dello scrittore esordiente sia opportuna: esso mira a prendere in esame le correnti che si dice abbiano influenzato Andrea De Carlo e ad esaminare quanto queste escludano o no il suo essere minimalista. Per fare questo, il presente scritto intende prima descrivere la scuola stessa del minimalismo letterario, che deriva in parte dalle arti figurative, dal *Minimal Art*; siccome, però, si sente molto anche il modo di pensare postmoderno, una parte di esso si occupa di caratterizzare anche il postmodernismo e il rapporto tra il minimalismo e quest'ultimo, e dopo descrive le caratteristiche del minimalismo stesso. Per poter descrivere bene il modo di scrittura di De Carlo, vengono anche discusse la situazione della letteratura italiana nel

sopradetto periodo e le caratteristiche del gruppo dei *giovani narratori*, e anzitutto le loro novità rispetto ai decenni precedenti. Una parte si occupa di De Carlo stesso in paragone agli altri narratori, esaminando anche le altre correnti oltre al minimalismo (l'iperrealismo, il *nouveau roman*) che lo potevano influenzare.

2. Il minimalismo nella letteratura

Il minimalismo come tendenza compare per primo nel campo delle arti figurative: il *Minimal Art* emerge fra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60, ed è caratterizzato da una grande tensione di libertà, una volontà di rottura e cambiamento rispetto al passato sia sul piano politico che su quello sociale o culturale.¹ La novità del minimalismo sta in una riduzione radicale delle forme e dei materiali, con cui è discussa la sostanza dell'arte, la questione di dove sia il confine tra arte e non-arte, tra arte e vita. Per questo l'oggetto è come un oggetto che sta al centro dell'attenzione, con il proprio contenuto espressivo e storico ridotto al minimo, e per questo vi sono – tanto nella pittura quanto nella scultura, ma anche nella musica – le forme, gli elementi e le variazioni da estrema semplicità che vengono applicati dalla corrente.

Ma il minimalismo appare anche nella letteratura. Per poterlo caratterizzare e comprenderlo bene, però, si deve anche vedere in quali circostanze questo si verifica: si deve, cioè, parlare un po' della tendenza più significativa del secondo Novecento, del postmodernismo, e anche del suo rapporto con il minimalismo. È opportuno farlo perché il postmodernismo determina tutto il modo di pensare del periodo, ed è un punto problematico anche della critica letteraria se il minimalismo si evolve come parte di esso, o come una tendenza ad esso contraria. La questione è problematica perché, come si vedrà, il minimalismo da un certo punto di vista sembra contraddire le teorie del postmodernismo, ma, allo stesso tempo, sembra anche non dimenticare i suoi risultati e, invece, proprio implicarli in se stesso.

2. I. Il postmodernismo

Il postmodernismo è un termine generale e complesso, usato tanto per la letteratura, l'arte, la filosofia, l'architettura, quanto per la critica culturale e letteraria, ecc. Esso è prevalentemente una reazione alla convinzione della possibilità della spiegazione oggettiva della realtà, e nasce fondamentalmente dal riconoscimento che la realtà non viene semplicemente rispecchiata nella mente umana ma è una costruzione: essa viene costruita nel processo della mente che cerca di compren-

¹ Cfr. Francesco Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Roma, Laterza, 1995, p. VII.

dere la sua propria realtà particolare e personale. Per questo il postmodernismo è scettico sulle spiegazioni ritenute valide per tutti i gruppi, tutte le società, e si concentra invece sulle verità relative di ogni individuo. La questione dell'interpretazione ha qui un posto centrale: la realtà esiste attraverso l'interpretazione individuale di ciò che il mondo significa per l'individuo personalmente. Di conseguenza, non esistono verità universali e sicure, e l'esperienza individuale è necessariamente relativa e fallibile.

Come si vede, il rapporto tra l'individuo e la realtà è di grande importanza nel postmodernismo. La realtà è vista come caotica e incoerente,² il che risulta in parte dal riconoscimento che l'essere umano non ha accesso diretto alla realtà (cioè esso è un sistema operazionalmente chiuso). Questo è vero perché la coscienza non può mettersi in diretto rapporto con la realtà, ma può conoscerla solamente indirettamente, attraverso gli organi del senso e – di conseguenza – attraverso interpretazioni. Così, ciò che uno sa della realtà è solamente una versione di essa, quella costruita dalla mente. Da questo risulta che tutto è relativo, anche il significato della realtà, il quale non è, però, la caratteristica della realtà stessa, non è qualcosa che esiste *là fuori*, ma viene prodotto nella coscienza dell'essere umano attraverso i suoi rapporti con la realtà.

L'essere umano partecipa, allora, alla produzione del significato, il che non vuol dire, però, che esso possa controllare il processo stesso della produzione: il processo non gli è accessibile nella sua totalità, siccome l'individuo non è conscio di tutti i processi che succedono dentro di lui/lei. Lui/lei fa parte di un sistema, e anche la sua posizione in questo sistema – come anche il sistema stesso – contribuiscono alla produzione del significato e dell'identità dell'individuo (o, per meglio dire, del soggetto, visto che l'individuo è sottoposto alle forze e regole dei sistemi di cui fa parte).

Come si vede, l'io e la formazione dell'io e, similmente, la conoscenza della realtà si sviluppano attraverso la percezione. L'individuo viene a conoscere la realtà attraverso la percezione sensitiva, attraverso i suoi sensi: il corpo, che separa la coscienza dalla realtà, è nello stesso tempo il mezzo attraverso il quale la coscienza riesce a mettersi in contatto con questa realtà. L'identità dell'individuo è costituita proprio in questa dualità, nel sistema binario dell'io e non-io. L'identità è, però, un'operazione logica, non esiste nella realtà empirica ma è raggiungibile solamente nel linguaggio, visto che è solo quest'ultimo che può essere interno al sistema mentale.³

² Cfr. Ferenc Szénási, *A buszadik század olasz irodalma*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2004, p. 96.

³ Cfr. Émile Benveniste, "Szubjektivitás a nyelvben", in Antal Bókay et al., eds., *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása – Szöveggyűjtemény*, Budapest, Osiris, 2002, p. 60.

Oltre all'impossibilità di accedere direttamente alla realtà, c'è anche un altro fatto che contribuisce alla convinzione che la realtà sia caotica e incoerente, spiegato da Jean Baudrillard. Secondo lui, non basta che la realtà non sia accessibile all'individuo, ma quello che esso riesce a conoscerne è anche falso perché è solamente una simulazione della realtà: siccome la coscienza non può incorporare, *inghiottire* la realtà, riesce a conoscerla solo alla superficie, che non è identica alla realtà stessa. Per di più, questa superficie è solamente una versione della realtà, che è resa *consumabile* per l'individuo da varie tecniche e attraverso diversi mezzi.⁴ Tal mezzo è, per esempio, la televisione, capace di presentare guerre o disastri in un modo che l'individuo li guardi con entusiasmo. La realtà in questo modo diventa finzione, e quest'ultima sarà più reale della realtà stessa. La ragione, di conseguenza, perde il suo ruolo dominante,⁵ visto che l'universo non è conoscibile e non c'è un ordine logico dei suoi elementi. La vita è casuale ed ininterpretabile: non c'è una spiegazione a nulla. Siccome tutto è un simulacro, non esiste una realtà oggettiva, ma un'immagine di essa che percepiscono i soggetti e gli individui ad essa appartenenti.

Gli scrittori postmoderni – in seguito alle ragioni sopradette – non intendono imitare la realtà, fare una mimesi di essa, e le caratteristiche dei suoi lavori sono – come le descrive il teorico Ihab Hassan – l'essere contro l'interpretazione, il gioco combinatorio, la decostruzione – tanto dei testi quanto della realtà –, la centralità del testo, il carattere antinarrativo, la forma aperta, ecc.⁶ Siccome svanisce il confine tra la finzione e la realtà, sono significative l'intertestualità e la parafrasi nelle opere postmoderne, e c'è una forte presenza dell'estetica della ricezione in esse, tanto quanto appare anche la soggettività dell'autore. Come si vede, nel postmodernismo nascono romanzi che rinunciano ai modi di rappresentazione realistici e demoliscono le forme consuete.

Questi scrittori, siccome pensano che il mondo non sia totalizzabile – in confronto al realismo e al modernismo totalizzante –, lavorano secondo nuove estetiche anti-illusionistiche e creano realtà alternative che non intendono alludere oltre che a se stesse. Il mezzo mediatore artistico, il linguaggio diviene il principio generativo della realtà del romanzo, che diventa equivalente alla realtà (divenuta una finzione). Il romanzo, attraverso le tecniche che sottolineano il suo carattere

⁴ Cfr. Jean Baudrillard, "A szimulákrum elsőbbsége", in Attila Kiss et al., eds., *Testes Könyv I.*, Szeged, ICTUS ÉS JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996, p. 161.

⁵ Cfr. Szénási, *ibid.*

⁶ Cfr. *ibid.*

oggettuale, la sua essenza di libro, viene inserito tra gli oggetti della realtà come un oggetto autonomo.⁷ Diventa una parte della realtà perché non può essere identico ad essa, visto che non è capace di descriverla, e anche perché nel suo contenuto, nella sua forma e nel suo materiale è un prodotto umano. Per questo è forse più opportuno parlare di libri postmoderni invece di romanzi: libri che richiamano l'attenzione su se stessi, sottolineano il fatto che ciò che offrono ai lettori non è un'illusione della realtà.

Queste opere rifiutano di tenere uno specchio alla realtà assurda e falsa, ma non lo fanno per allontanarne il lettore. Al contrario, la finzione frastorna il lettore, frammenta la realtà e ne costruisce una sua propria, avverte il suo essere una finzione proprio per ricondurre il lettore all'esperienza, l'unica cosa autentica, e attraverso essa anche alla confusione del mondo, così invitando il lettore più intensivamente alla riflessione sulla propria realtà.⁸

2. 2. Il rapporto tra il postmodernismo e il minimalismo

Come si vede, il postmodernismo demolisce la scrittura realistica. Ciò nonostante, negli anni '70 (cioè quando il postmodernismo è al suo culmine) appare una tendenza – prima negli Stati Uniti, poi col tempo anche in altri paesi – che sembra ritornare alla rappresentazione realistica: la scuola del minimalismo. Come dice giustamente anche Stefano Tani,

[a]lla base del minimalismo c'è una grande diffidenza per tutto quello che è complesso e quindi facilmente travisabile; c'è [...] una tenacia mimetica in aperto contrasto con l'artificiosità affabulatoria della narrativa postmoderna.⁹

Il minimalismo, infatti, dopo i complicati mondi, la testualità autonoma dei libri del postmodernismo, ritorna alla realtà quotidiana dell'uomo quotidiano. Ha l'intenzione di riportare la prosa – e, così, anche l'attenzione del lettore – dalle complicatezze intellettuali e dai giochi combinatori e astratti, ai problemi quotidiani dell'uomo ordinario.

Il modo della rappresentazione è tale da sottolineare e concentrare sulle superfici della realtà. Questo è simile a ciò che si vede nell'arte figurativa, in quanto gli oggetti, le relazioni e le attività della realtà quotidiana vengono introdotti diretta-

⁷ Cfr. Zoltán Abádi Nagy, "A posztmodern regény Amerikában", in *HELIKON*, 33.1–3, 1987, pp. 13–14.

⁸ Cfr. Zoltán Abádi Nagy, *Mai amerikai regénykalauz*, Budapest, Intera Rt., 1995, pp. 508–9.

⁹ Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Novanta*, Milano, Mursia, 1990, p. 141.

mente nell'opera artistica. Nello stesso tempo, però, le singole parti non sono elaborate ma lisce, semplici, e c'è una deformazione delle immagini e degli strumenti verso una direzione non-figurativa. L'uomo, descritto in superficie e – per questo – senza molto da dire, viene disumanizzato in queste rappresentazioni.¹⁰

La precisione e la chiarezza in superficie sono ritrovabili tanto nell'arte quanto nella prosa, ma questa precisione nella prosa può nascondere all'occhio del lettore la sostanza delle rappresentazioni, e perciò può causare una labilità dell'interpretazione. Cioè, l'oscurità, che è frequente nei postmoderni, si produce anche nei minimalisti, anche se per un altro motivo e con altri strumenti. Perciò il minimalismo, pur usando strategie realistiche, non volta le spalle al postmodernismo ma coinvolge in se stesso gli stessi problemi – la relazione tra l'individuo e la realtà, le molteplici interpretazioni dei fatti, ecc.

Com'è stato constatato, le descrizioni sembrano più realistiche. Non a caso il realismo viene spesso menzionato in rapporto al minimalismo – basti pensare alle sue diverse denominazioni come sono, per menzionarne solo alcune, il *realismo sporco*, che allude al mondo descritto nelle opere; il *realismo pop*, che sottolinea il fatto che c'è una prevalenza dei prodotti dei consumi nelle opere; l'*extra-realismo*, dove *extra* allude da una parte a un realismo diverso da quello consueto e, d'altra parte, alla prevalenza della superficialità nelle descrizioni.¹¹ La descrizione della superficie e dei dettagli ha un effetto realistico, porta in sé, come dice Roland Barthes, "l'effetto di realtà" ("reality effect"¹²): la funzione dei dettagli nelle opere letterarie è quella di rendere certo il lettore che la storia narrata è realistica. Siccome il mondo è pieno di dettagli, la finzione si fonda sui dettagli per raggiungere l'effetto di realtà. Un buon esempio per la comprensione della teoria di Barthes è quello del dramma: quando si va a vedere uno spettacolo con un palcoscenico vuoto e con attori vestiti con costumi neri e in maschera, non ci si prepara a vedere uno spettacolo realistico. Quando, invece, sul palcoscenico si trova un letto e ci sono delle sedie, dei libri e dei mobili di una stanza, allora non si guardano i dettagli come interpretabili, non ci si chiede, per esempio, che cosa il direttore voleva dire con la sedia messa nell'angolo, ma si accetta il fatto che lo spettacolo sarà realistico – e sono i dettagli che comunicano tutto questo.

¹⁰ Cfr. Zoltán Abádi Nagy, *Az amerikai minimalista próza*, Budapest, Argumentum Kiadó, 1994, p. 32.

¹¹ Cfr. Abádi (1994), *op. cit.*, pp. 26–8.

¹² Roland Barthes, "The Reality Effect", in Richard Howard and Roland Barthes eds., *The Rustle of Language*, New York, Hill and Wang, 1989, p. 148.

In un'opera minimalista i dettagli funzionano similmente. Alle immagini si tende ad attribuire "la capacità di contenere tutte le possibilità del raccontare"¹³, e i loro dettagli contribuiscono all'interpretazione dell'opera come realistica. Ciò nonostante, però, le descrizioni non funzionano come un riflesso della realtà: si tratta molto di più di un trucco, siccome raggiungere il reale non sarà mai possibile:

[...] ciò che si può definire "reale" (ai sensi del testo) è nient'altro che il codice della rappresentazione (della significazione), ma mai quello dell'esecuzione: il reale del romanzo non è mai realizzabile. L'identificazione del realizzabile e del reale [...] significherebbe il travisamento del romanzo dai suoi limiti generici.¹⁴

Quello che si può ricevere è, quindi, solo un effetto di realtà. Il minimalismo è conscio di questo: nelle rappresentazioni e descrizioni realistiche i dettagli producono un effetto che è familiare al lettore, un effetto che sembra reale. Le immagini così generate, però, interrotte e rigide come sono, alienano allo stesso tempo il lettore. La precisione della superficie causa l'effetto di realtà, ma così facendo quello che rimane dalle descrizioni è una labilità dell'interpretazione e una maggiore contribuzione è richiesta da parte del lettore. Non si è, cioè, dimenticato il problema della relazione tra la realtà e l'opera letteraria: il minimalismo, anche se è caratterizzato da un ritorno al realismo, porta in sé anche i problemi postmoderni, per cui può esser visto anche come una parte del postmodernismo, nonostante che nei modi di rappresentazione sembri contrapporsi a esso.

2. 3. Le caratteristiche del minimalismo letterario

Il minimalismo non è, allora, un distacco totale dal postmodernismo, quello che condivide con esso è, però, di più la visione postmoderna del mondo che la voglia dell'innovazione formale. Sebbene offrirne una definizione compiuta sia anche oggi un punto problematico nella vita letteraria, esso potrebbe esser visto come una corrente letteraria in cui la possibilità (o impossibilità) della narrazione della realtà è di più un problema tecnico che filosofico. La sua particolarità risiede, com'è già stato accennato, nel suo essere una prosa che lavora con strategie retoriche realistiche,¹⁵ una prosa che – dopo il postmodernismo – si volge al e con-

¹³ Tani, *op. cit.*, p. 377.

¹⁴ Roland Barthes, *S/Z*, Budapest, Osiris, 1997, p. 108. (trad. mia)

¹⁵ Cfr. Péter Bocsor e Tamás Medgyes, "Az amerikai minimalizmus", in *HELIKON*, 49.1-2, 2003, p. 5.

centra sull'individuo anziché alla e sulla società: è la crisi quotidiana del mondo intimo dell'individuo che sta al suo centro. Esso

è piuttosto un impulso di riduzione e ricostruzione che [...] ricostruisce lo spazio e le possibilità del narrare ripartendo dal poco che si conosce, i piccoli fatti e rapporti del vivere ogni giorno.¹⁶

Quindi, il minimalismo si occupa della parte invece del totale, ma la parte sta nel centro per se stesso, non perché questa corrente sia interessata della parte nei riguardi del totale.¹⁷

Per quanto riguarda la descrizione dei dettagli e della superficie, il minimalismo sembra avere caratteristiche comuni anche con l'iperrealismo in cui – similmente al *Minimal Art* – è anche ritrovabile un certo anti-illusionismo. Come se l'opera d'arte, che copia la realtà minuziosamente, punto per punto, desse l'illusione della realtà, eppure non intende essere pari di essa al cento per cento. Gli scrittori minimalisti raggiungono lo stesso effetto essendo iperrealistici. L'iperrealismo mette in rilievo i singoli oggetti quotidiani e costruisce realtà superficiali attraverso la minuta elaborazione delle opere. Il minimalismo fa ciò similmente, ma mentre l'artista iperrealista deve sapere tutto per creare la sua opera, quello minimalista riduce gli strumenti, e la sua rappresentazione dà una superficie liscia, piatta (il che è più caratteristico del *Minimal Art* che dell'iperrealismo). Ambedue i tipi di opere sono permeati, comunque, dall'impersonalità: l'espressività creativa in esse è ridotta. Sia i minimalisti sia gli iperrealisti lavorano con un'ottica obiettiva, e per questo le prospettive storiche e sociali mancano dalle loro opere, le complessità sociali possono essere solamente appena accennate sotto la superficie.¹⁸

Come si vede, un'opera minimalista si concentra sui piccoli fatti, sulla gente ordinaria nella loro vita ordinaria. Siccome fa così, il minimalismo potrebbe esser descritto come uno stile rappresentante vite ristrette, una prosa dichiarativa in cui dominano i dialoghi banali, semplici. È uno stile economico che non intende essere eloquente o lirico, ma ha come caratteristica l'omissione dei dettagli.¹⁹

L'omissione dei dettagli, in altri termini la struttura ellittica, ha una funzione importante nelle opere minimaliste. Poiché in uno scritto minimalista non sono

¹⁶ Tani, *op. cit.*, p. 141.

¹⁷ Cfr. Abádi (1994), *op. cit.*, pp. 379-80.

¹⁸ Cfr. Abádi (1994), *op. cit.*, p. 35.

¹⁹ Cfr. Abádi (1994), *op. cit.*, p. 41.

descritti tutti i piccoli dettagli ma solo quelli indispensabili, tutto ciò che si trova nel testo assume più importanza: il testo stesso sembra sufficiente per l'intendimento dell'opera – ma solamente sembra, in realtà non lo è: a causa della strategia ellittica il lettore completa quello che vede. È così che il linguaggio semplice, le parole banali sono capaci di esprimere significati peculiari: perché le parole, grazie a questa strategia, implicano anche ciò che è omissivo. Si può bene descrivere il fenomeno con l'immagine di una mela: uno vede solo una metà della mela, l'altra metà deve immaginarsela.²⁰

Un'opera minimalista funziona similmente: “il lettore di un'opera minimalista è chiamato ad affrontare i personaggi nella storia nello stesso modo in cui uno affronta le persone nel mondo”²¹. Il lettore vede come nella realtà, conosce un personaggio tanto quanto conosce qualcuno da contatti esterni nella vita reale – il tutto l'altro deve essere immaginato. È solamente la superficie delle cose che viene descritta in un'opera minimalista, come è solo la cima dell'*iceberg* che emerge dall'acqua. In questo modo, invece, ricade un maggior impegno sul lettore, che deve lavorare di più per avere un'intendimento dell'opera. È anche vero, comunque, che siccome deve completare l'opera, il lettore ha una maggiore libertà d'interpretazione, visto che come completa l'opera dipende da lui stesso, dal proprio *background* culturale.

Chiunque potrebbe dire che questo non è una novità, visto che tutta la letteratura è di natura ellittica – essa mostra meno della realtà: un'opera letteraria deve scegliere dal materiale offerto dalla realtà o, per meglio dire, dall'esperienza umana, e non riesce a far vedere il mondo nella sua totalità. Ma l'omissione dei dettagli è un componente fondamentale anche di vari generi letterari. In una ballata, per esempio, essa provoca la sensazione di mistero. O, per menzionare un esempio più triviale, basta pensare ai romanzi polizieschi: è l'omissione dei dettagli all'inizio di tali opere che le rende interessanti, dettagli che il lettore viene a sapere giungendo alla fine. Si potrebbe dire che la letteratura usa e può usare solo certi elementi, il che significa che è costruita, cioè ellittica.

Come è stato constatato, l'ellissi, la strategia di provvedere informazione limitata, è essenziale nel caso del minimalismo e le opere minimaliste. In un'opera minimalista, però, i dettagli mancanti di solito non si rivelano, ed è il compito del lettore di riempire i vuoti. Così l'ellissi, mentre nella letteratura stessa è spesso

²⁰ Cfr. Abádi (1994), *op. cit.*, 231.

²¹ Kim A. Herzinger, “Introduction: On The New Fiction”, in *Mississippi Review*, 40–41, 1985, p. 17. (trad. mia)

presente solo inconsciamente, nel minimalismo diviene un mezzo conscio, fondamentale. È in questo modo che lo *slogan* del minimalismo *Less is more* (*Il meno è più*) viene ad avere un significato: il testo offre consciamente informazione limitata al lettore che deve completare i vuoti, e così l'informazione limitata significa più di quanto pare a prima vista.

3. La situazione letteraria in Italia

Anche il panorama letterario italiano del secondo Novecento è caratterizzato da una forte influenza del modo di pensare postmoderno: i decenni in cui esso ha maggior effetto sono quelli degli anni '60 e '70. Nel 1962, Umberto Eco pubblica la sua *Opera aperta* contenente i principi dell'estetica della ricezione (secondo lui, basilare è l'atto della lettura in cui l'opera viene creata in tante forme quanti sono i lettori), che appartiene già decisamente alla tendenza postmoderna. Nel suo libro *Lector in fabula*, pubblicato nel 1979, va oltre e teorizza anche le forme del contributo del lettore. Oltre ai saggi, ha scritto anche romanzi, il più significativo dei quali è forse *Il nome della rosa*, del 1980, opera decisamente postmoderna: esso ha vari livelli narrativi, allega diversi generi e offre letture di varie specie. L'altro scrittore assai significativo del periodo è Italo Calvino, il suo *Se una notte d'inverno un viaggiatore...* è, infatti, considerato come l'opera basilare implicante tutta l'estetica postmoderna. Sia nell'opera di Eco, sia in quello di Calvino, è il libro stesso che diventa il protagonista, e sono ritrovabili le caratteristiche del postmodernismo come, per esempio, la struttura combinatoria, la componente metanarrativa, ecc.²²

Come segnalano i libri sopraddetti (ma anche altri libri del periodo), l'impossibilità della rappresentazione della realtà è una questione fondamentale e centrale dell'epoca (“[le opere] non sembrano [...] avere alcun rapporto con la «verità» [...] di una situazione”²³), tanto quanto quella del rapporto tra lettore-testo-autore. Forse è dovuto in parte alla prima situazione il fatto che la letteratura italiana degli anni '70 può essere caratterizzata da un certo silenzio, almeno per quanto riguarda il campo dei romanzi: è un decennio dove c'è “un definitivo primato della saggistica su quella della narrativa”²⁴, “[una] crisi generale del romanzo a favore

²² Cfr. Szénási, *op. cit.*, pp. 97–8.

²³ Filippo La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 11.

²⁴ *ibid.*

del saggio²⁵. L'impossibilità della rappresentazione della realtà certamente non è la sola causa del silenzio narrativo: anche l'editoria e l'industria culturale sono colpevoli della situazione. Grazie a esse, un gran numero di libri viene edito senza esserne meritevole: "[l']industria culturale [...] «confeziona» romanzi e *best seller* per il vasto pubblico"²⁶, cioè gli editori, dopo alcuni anni di diffidenza nei confronti dei nuovi autori, cambiano prospettiva e cominciano a pubblicare molti libri, propagando anche quelli il cui valore letterario non è rilevante²⁷. In questa situazione, cambia anche l'immagine dello scrittore: costui "diviene un uomo di spettacolo, personaggio che guadagna vistosamente in vendite e visibilità quanto più si espone al grande pubblico attraverso televisione, giornali, [ecc.]"²⁸. Tutto ciò è così perché l'uomo si trova in una società capitalista dove tutto è in funzione del mercato: "qualunque valore, anche quando non appaia immediatamente, è in realtà un valore economico"²⁹. Quindi, anche nel campo della letteratura funzionano i meccanismi di mercato, il che si manifesta nella "mercificazione dell'opera e anche dell'autore"³⁰.

3. I. Il gruppo dei giovani narratori

Nonostante tali circostanze, negli anni '80 appare un nuovo fenomeno nella letteratura italiana: il gruppo dei cosiddetti *giovani narratori*, comprendente – tra gli altri – scrittori come Antonio Tabucchi, Daniele Del Giudice, Aldo Busi, Pier Vittorio Tondelli e Andrea De Carlo. La *giovane narrativa* emerge, allora, dopo un decennio caratterizzato da "una stanchezza per la letteratura [e] verso la lettura dei romanzi"³¹. Malgrado tale situazione non si può parlare di un silenzio totale, come mostrano le sopraccitate opere di Eco e di Calvino, o anche *La Storia* di Elsa Morante – esse sono libri straordinari che ridanno fiducia alla narrazione³² e possono servire come esempio da seguire per altri scrittori. È in tali condizioni che

²⁵ Tani, *op. cit.*, p. 130.

²⁶ Silvana Cirillo e Giuseppe Gigliozzi, *Il '900 letterario italiano*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 465.

²⁷ Cfr. Giuliano Manacorda, *Vent'anni di pazienza: saggi sulla letteratura italiana contemporanea*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 485–6.

²⁸ Tani, *op. cit.*, p. 136.

²⁹ Manacorda, *op. cit.*, p. 484.

³⁰ Manacorda, *op. cit.*, p. 489.

³¹ Maria Pia Ammirati, *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1991, p. 15.

³² Cfr. La Porta, *op. cit.*, p. 10.

compare la giovane narrativa, e con essa il romanzo torna al centro dell'interesse dei lettori. Come riescono questi narratori a riconquistare il posto perduto dal romanzo, e in cosa consiste la loro novità?

Sono, anzitutto, giovani. Giovinezza non solo riferita all'età, ma anche ad un nuovo modo di affrontare la realtà, una realtà che è cambiata e offre nuove condizioni. I *giovani narratori* si trovano di fronte a un mondo moderno e modernizzato in cui la tecnica ha un ruolo dominante,³³ un mondo dove le metropoli diventano il teatro della vita e del successo. È un mondo in cui l'uomo si trova in una "condizione di massa"³⁴, dove si sente piccolo e perso, e il mondo, essendo troppo grande, gli appare complicato, indecifrabile e disordinato. L'individuo, di conseguenza, viene a conflitto con il mondo; nasce in lui una sensazione d'isolamento e d'angoscia, e si allontana dalla realtà.³⁵ La novità dei narratori degli anni Ottanta consiste da una parte in questo, nella loro sensibilità a questa nuova situazione, a questo nuovo conflitto dell'individuo, una sensibilità che è dovuta al loro essere "giovani, cioè capaci di guardarsi intorno senza pregiudizi, aperti a riconoscere i connotati e i simboli di una nuova società"³⁶. La loro scrittura diviene conseguentemente il riflesso di un mondo impenetrabile o penetrabile solo in parte, oltreché il riflesso delle problematiche dell'individuo di fine secolo.

D'altra parte, questi scrittori sono considerati nuovi perché essi – in opposizione a quelli dei decenni precedenti – non vogliono né rivoluzioni né innovazioni o sperimentazioni sia linguistiche che letterarie. Questi artisti non sono contro nessuno, né contro gli autori *vecchi*, né contro i nuovi. Un giovane narratore è solo diverso, sia dai padri letterari (anche se alcuni dei loro romanzi hanno influsso sulla nuova narrativa), sia dagli altri *giovani narratori*.

Infatti, la *giovane narrativa* non può essere caratterizzata da una voce omogenea; si può, invece, chiamarla a ragione "i cento modi di fare la letteratura"³⁷. Ognuno ha la propria voce, e ciò che maggiormente unisce queste voci è l'atteggiamento dei *giovani* verso la letteratura che, benché negli anni '80 non riesca a generare un nuovo mito letterario, ma diviene essa stessa un mito per questi scrittori.³⁸ Essi fanno

³³ Cfr. Manacorda, *op. cit.*, p. 480.

³⁴ La Porta, *op. cit.*, p. 12.

³⁵ Cfr. Ammirati, *op. cit.*, pp. 16–7.

³⁶ Tani, *op. cit.*, p. 139.

³⁷ Walter Pedtulla, *Prefazione*, in Ammirati, *op. cit.*, p. 8.

³⁸ Cfr. Ammirati, *op. cit.*, p. 21.

letteratura, e questo sembra essere sufficiente per il loro formare un gruppo, anche se è incontestabile che l'esito di questa loro attività è "una estrema frammentazione dei risultati, [...] una composizione narrativa che tocca svariati argomenti e diverse tecniche linguistiche e formali"³⁹.

4. Andrea De Carlo – un giovane narratore minimalista (e altro)

4.1. Andrea De Carlo e il minimalismo

Troviamo, allora, in questo gruppo di scrittori diversi, anche Andrea De Carlo. Il suo nome, a causa del suo modo di scrivere, viene spesso messo in relazione con la corrente letteraria del minimalismo. E, infatti, la scrittura di De Carlo – almeno per quanto riguarda l'inizio della carriera dello scrittore – è portatore delle caratteristiche precedentemente descritte della corrente: sono le tragedie della sfera intima, privata dell'individuo che vengono descritte nei suoi primi romanzi in un modo più mimetico, più realistico delle descrizioni postmoderne. La "scrittura senza ridondanze"⁴⁰, semplice, l'uso del linguaggio a volte banale, lo stile economico, le rappresentazioni che si muovono alla superficie sono anche condivisi da De Carlo – e anche dalla *giovane narrativa* – con il minimalismo.

Per quanto alle differenze con la corrente americana, nel minimalismo italiano e nella *giovane narrativa* sembra essere più forte la componente generazionale⁴¹: i narratori italiani scrivono di giovani con percezioni fresche, i protagonisti appartengono per il più delle volte alla loro generazione. Un'altra differenza è (almeno per quanto riguarda De Carlo) che, mentre anche delle opere italiane – similmente alle opere minimaliste – sono caratteristiche la perdita di memoria storica (grazie alle guerre del 20° secolo) e anche l'assenza della politica (dovuta alla disillusione per essa), il quadro sociologico è più fortemente presente negli scritti dei *giovani narratori* che in quelli dei minimalisti americani. Sia nelle opere americane sia in quelle italiane, i protagonisti sono rinchiusi nei propri piccoli mondi, nella loro realtà, nei loro contatti quotidiani, micro-comunitari, nei riti della vita quotidiana. Essi sono, praticamente, rappresentati *sotto la società*, il che è dovuto alla trasformazione delle società moderne di benessere in cui l'uomo si sente perso, come un *granello* nel sistema. Ma mentre nelle opere americane è solamente possibile sentire il meccanismo della società *dietro* le azioni quotidiane dell'individuo, ed è possibile solo alludere a esso, nelle opere italiane la società è rappresentata più sensibilmente: per esempio, in *Treno di panna*, romanzo d'esordio di De Carlo, vediamo la vita e la lotta quotidiane del protagonista, ma intanto, accanto alla vita del ceto medio,

³⁹ Ammirati, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁰ Tani, *op. cit.*, p. 144.

⁴¹ Cfr. *ibid.*

si presentano anche i ceti sociali più alti con i loro riti e usanze. Non si riceve una descrizione dettagliata e neanche una spiegazione di essi, ma sono comunque presenti – non come negli scritti minimalisti americani, dove sono presenti solo nella loro assenza.

A causa delle differenze generazionali e tematiche, Tani suppone che "la cifra stilistica del minimalismo si rivela [i] inadeguata a contenere il fenomeno della giovane narrativa"⁴². Invece,

[e]ntro certi limiti si potrebbe vedere [...] la corrente minimalista all'interno del panorama della giovane narrativa italiana come eredità o trasformazione più diretta del romanzo medio [...]; il minimalismo sarebbe allora la traduzione e l'aggiornamento del romanzo medio nei termini del gusto sentimentale e dei *settings* canonici degli anni ottanta.⁴³

De Carlo stesso non pensa che il minimalismo abbia avuto l'influenza sul suo lavoro, ma ammette che ci possono essere punti di contatto e somiglianze tra il lavoro suo e quello dei minimalisti. Questi sono dovuti, come dice lo scrittore,

[...] esclusivamente al fatto che siamo appunto contemporanei. Vale a dire, scriviamo nella stessa epoca, sottoposti alle stesse influenze (il cinema, la televisione) testimoniando le stesse trasformazioni sociali e personali. Detto questo, non ho mai creduto nei movimenti letterari, e ancora meno ho mai pensato di farne parte, più o meno consciamente. Sono convinto che ogni scrittore segua un suo percorso personale, che dipende dalla sua storia, dal suo carattere, dal luogo in cui vive, dalle esperienze che attraversa. Tutto questo determina il suo stile.⁴⁴

Nonostante la mancanza di influenza del minimalismo, proprio per la contemporaneità e per le stesse influenze, le opere di De Carlo possono portare le caratteristiche del minimalismo: anche gli scrittori americani rifiutano di essere caratterizzati e denominati come minimalisti⁴⁵ (non parlando dell'incertezza che circonda il termine), e tuttavia le loro opere mostrano, però, caratteristiche che sono comuni e raggruppate dalla critica sotto questo nome. E, grazie alle *trasformazioni sociali e personali* condivise, anche l'opera di De Carlo può appartenere alla corrente.

⁴² Tani, *op. cit.*, p. 145.

⁴³ *ibid.*

⁴⁴ Gentile comunicazione dell'autore.

⁴⁵ Cfr. Herzinger, *art. cit., loc. cit.*, pp. 8–9.

4. 2. Andrea De Carlo e l'iperrealismo

Quindi l'opera di De Carlo, anche se in certi aspetti diverge dalle opere americane, comprende tuttavia le caratteristiche del minimalismo. Oltre ad esso, però, troviamo anche altre correnti menzionate in rapporto con il suo nome. Una tale corrente è quella dell'iperrealismo: come osserva Szénási, "Andrea De Carlo [...] ha portato la novità generica dell'iperrealismo nella letteratura italiana."⁴⁶ Anche Tani definisce il valore di De Carlo in parte "nell'accuratezza iperrealistica della rappresentazione, nel talento dell'osservatore obiettivo di una società radicalmente modificata dal nuovo contesto tecnologico."⁴⁷ Cirillo e Gigliozzi, in *Il '900 letterario italiano*, a proposito del *Treno di panna*, constatano che "[i]l racconto corre sulla superficie delle cose e della gente, iperrealisticamente, senza scendere nella profondità dei sentimenti"⁴⁸.

L'iperrealismo è una corrente tra le arti figurative caratterizzata da un ritorno alla realtà che viene colta nei suoi aspetti più quotidiani, a volte banali. Esso mira alla raffigurazione più meticolosa della realtà nei suoi dettagli, e intende dare una riproduzione oggettiva, la più fedele possibile, dell'immagine del mondo. Lo fa cercando di mantenere la neutralità dell'osservazione: per questo scopo, l'iperrealismo spesso ricorre alla fotografia degli oggetti anziché alla loro osservazione diretta perché è così che la maggior anonimità può esser garantita. Quindi, il procedimento iperrealista parte per realizzare un'opera dalla macchina fotografica (è questa che fissa la scena), e prosegue con operazioni a carattere meccanico di ingrandimento e di diminuzione. Come risultato finale, si ottiene un effetto più reale del reale, e ogni personalizzazione o interpretazione dell'immagine viene abolita.

Il modo di scrivere di De Carlo è, infatti, in gran misura iperrealistico: il suo sguardo è volto più sull'immagine del mondo che sul mondo stesso, la narrazione è piena di fotogrammi, il suo sguardo è quasi sempre descritto come uno sguardo fotografico, come quello di uno che possiede "una certa quale «superficialità» di approccio e di rappresentazione della realtà"⁴⁹. Come dice Calvino – per cui il vedere era anche importante⁵⁰ –, De Carlo "sembra voler sostituire la penna all'obiettivo fotografico; e la scrittura [...] può richiamare alla mente i quadri dell'«iper-

⁴⁶ Szénási, *op. cit.*, p. 100. (trad. mia)

⁴⁷ Stefano Tani, "La giovane narrativa: 1981–1986", in *Il Ponte*, 42.3–4, 1986, p. 126.

⁴⁸ Cirillo e Gigliozzi, *op. cit.*, p. 481.

⁴⁹ Roberto Carvero, "Dal romanzo superficiale al romanzo generazionale: Andrea De Carlo negli anni Ottanta", in *Il Ponte*, 53.11, 1997, p. 68.

⁵⁰ Cfr. Tani (1986), *art. cit., loc. cit.*, p.122.

realismo» americano."⁵¹ De Carlo sembra, infatti, esser ossessionato della registrazione, e in questo modo dà una "visione neutrale"⁵² della realtà. La sua è "una poetica del «vedere»"⁵³: il guardare, infatti, sembra essere "l'unica possibilità conoscitiva sul mondo: di qui i modi cinematografici della rappresentazione"⁵⁴ e, come lo definisce La Porta, dello "sguardo grandangolare"⁵⁵.

Anche De Carlo stesso riconosce l'influsso dell'iperrealismo sul suo lavoro. Come dice lui, quando ha cominciato a scrivere il suo primo romanzo, *Treno di panna*, era

uno scrittore che aveva molto letto ma che al momento di scrivere era più influenzato da altre forme di comunicazione: il cinema (da "8 e mezzo" di Fellini a "Blow Up" di Antonioni, a "Nashville" di Altman), la fotografia, la pittura (Pop Art e Iperrealismo), la musica (Bob Dylan sopra tutti, i Rolling Stones, i Beatles).⁵⁶

Se ci si aggiunge il fatto che lo scrittore ha collaborato con Federico Fellini e anche con Michelangelo Antonioni, e per di più ha lavorato come fotografo,⁵⁷ allora si capisce perché si trova un gran numero di descrizioni fotografiche nelle sue opere (soprattutto in quelle prime), perché il suo sguardo è simile a quello di un teleobiettivo o a quello di una telecamera che registra minuziosamente i dettagli degli aspetti superficiali delle scene componenti la realtà,⁵⁸ perché le descrizioni danno un'impressione iperrealistica.

Si è già parlato di quanto il minimalismo letterario sia simile all'iperrealismo: in certi aspetti è anche più vicino a esso che al *Minimal Art*. Cioè, l'influenza dell'iperrealismo non esclude la presenza delle caratteristiche minimaliste: anzi, il minimalismo e l'iperrealismo possono essere compresenti e anche fortificativi

⁵¹ Italo Calvino, "Postfazione a 'Treno di panna'", sulla copertina di *Treno di panna* di Andrea De Carlo, Torino, Einaudi, 1981.

⁵² Ammirati, *op. cit.*, p. 18.

⁵³ Tani (1986), *art. cit., loc. cit.*, p. 123.

⁵⁴ Carvero, *art. cit., loc. cit.*, p. 75.

⁵⁵ La Porta, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁶ Gentile comunicazione dell'autore.

⁵⁷ Cfr. Biografia di Andrea De Carlo, accessibile: <http://www.andreadecarlo.com/bio.html>, accesso: 13 settembre 2006.

⁵⁸ Cfr. La Porta, *op. cit.*, p. 28.

l'uno dell'altro. Comunque sia, lo sguardo fotografico e oggettivo comporta anche un "linguaggio fotografico"⁵⁹ e registrante, simile a quello del *nouveau roman*.

4. 3. Andrea De Carlo e il *nouveau roman*

Szénási⁶⁰ e Tani⁶¹ rilevano le somiglianze con e l'influsso della corrente francese del *nouveau roman*, almeno per quanto riguarda il primo romanzo dello scrittore. Una delle caratteristiche del *nouveau roman* è che i protagonisti dei romanzi sono alienati: non ci sono contatti tra il protagonista e gli altri, ma neanche tra il protagonista e il mondo esteriore. Ciò è causato dal cambiamento della posizione dell'individuo nella società: il ruolo della personalità, dell'individualità diminuisce poiché l'individuo non è capace di controllare i processi della realtà. Per questo il *nouveau roman* nega il ruolo dell'individuo nella formazione della propria sorte e sottolinea la vanità dell'azione.

L'uomo, alienato com'è, diviene uno spettatore passivo, visto che non esiste vera e propria comunicazione tra gli individui, e anche "gli oggetti sono vuoti di significati metaforici"⁶², non provocano sentimenti: ci sono le cose, e c'è anche l'uomo – essi sono, però, mondi separati.⁶³ In sostanza, si potrebbe dire che "il mondo non è né importante né assurdo: esso, semplicemente, c'è."⁶⁴ La conoscenza sicura della realtà viene cambiata dal dubbio, dallo scetticismo, il che viene descritto dalla rappresentazione della realtà attraverso la soggettività del protagonista. Ma siccome non c'è contatto tra l'individuo e la realtà, le descrizioni – anche se si suppone che siano soggettive – saranno oggettive, e l'occhio – cioè, lo sguardo – registrante avrà il ruolo più importante nei romanzi. A causa del mutamento dei rapporti umani, l'individuo è alienato dalla realtà in tal misura che gli oggetti formano un mondo autonomo e le persone diventano pari agli oggetti. Per questo c'è una forte accumulazione delle descrizioni in questi romanzi francesi, perché l'unico ruolo dell'uomo è il puro sguardo, la pura registrazione.

Tani, parlando di De Carlo, menziona il nome di Robbe-Grillet: lui tende a descrivere la condizione, la sensazione dell'uomo privato dai sentimenti e dalla res-

⁵⁹ Ammirati, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁰ Cfr. Szénási, *op. cit.*, p. 100.

⁶¹ Cfr. Tani (1990), *op. cit.*, p. 249.

⁶² Miklós Magyar, *Regény vagy „Új regény”? Regénytechnika és írói magatartás a francia „új regényben"*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971, p. 35. (trad. mia)

⁶³ Cfr. *ibid.*

⁶⁴ *ibid.* (trad. mia)

ponsabilità.⁶⁵ Lo sguardo registrante dei suoi personaggi tocca solo la superficie delle cose, ma lo fa offrendo descrizioni minuziose delle superfici: Robbe-Grillet sembra in questo modo "annullare la terza dimensione"⁶⁶. Lo fa perché – a causa dell'alienazione – cessa la comunicazione tra l'individuo e il mondo esteriore, gli oggetti diventano privi d'interesse, estranei, e acquistano vite autonome. Di soggettività si può parlare solo in quanto tutto quanto descritto nei suoi romanzi esiste nella coscienza del protagonista: lo scrittore, infatti, mostra solo tanto quanto il personaggio può conoscere dal mondo. L'uomo, però, condannato a passività, ridotto al puro sguardo, non fa altro che registrare il mondo assolutamente estraneo che lo circonda: il punto di vista è suo, ma – siccome lui/lei non ha un carattere definito – il mondo, le descrizioni e la scrittura di Robbe-Grillet sono concentrati sugli oggetti, ed essi occupano un posto centrale nelle opere.

Le descrizioni accumulano i dettagli, e lo fanno anche nel caso delle rappresentazioni dei personaggi. Esse, però, non si succedono mai con la volontà di dare una rappresentazione dei caratteri: anche dei personaggi viene descritto solamente quanto lo sguardo riesce a registrarne. L'accumulazione dei dettagli, l'abbondanza dei piccoli particolari ha l'effetto di fusione dell'importante e del non-importante, e così le descrizioni divengono prive di significato. Con questo modo di scrivere, "Robbe-Grillet tende a dimostrare che è lo sguardo umano stesso che crea la sua realtà, eppure gli oggetti esistono indipendentemente dall'uomo."⁶⁷

Lo sguardo di De Carlo è simile a quello dei *nouveaux romanciers*: anche nella sua scrittura lo sguardo registrante sembra occupare un posto centrale, il ruolo del protagonista sembra essere quello dello sguardo umano. Si trova una minuziosa descrizione delle cose nelle sue opere, ed il suo sguardo fotografico è adatto ad esprimere sufficientemente l'alienazione e il disincanto di una generazione giovane. C'è una preponderanza di oggetti e dettagli anche nelle sue descrizioni che esprimono il distacco dalla realtà, e dalle situazioni. Eppure, la sua sembra essere un'operazione meno radicale di quella dei rappresentanti del *nouveau roman*: mentre i *nouveaux romanciers* utilizzano la descrizione visiva, un "metodo narrativo statico"⁶⁸ per esprimere il distacco dalla realtà, e anche per mantenere "un distacco

⁶⁵ Cfr. Magyar, *op. cit.*, p. 89.

⁶⁶ Magyar, *op. cit.*, p. 57. (trad. mia)

⁶⁷ Magyar, *op. cit.*, p. 95. (trad. mia)

⁶⁸ Tani (1990), *op. cit.*, p. 250.

[...] fra testo e lettore”⁶⁹, la tecnica di De Carlo ha un effetto in conseguenza del quale il lettore viene coinvolto nelle rappresentazioni *più vere del vero*. Mentre nel *nouveau roman* non c’è nessuna comunicazione né tra le persone, né tra le persone e gli oggetti, il mondo descritto da De Carlo è ancora

un mondo umano, di persone e cose, non di movimenti e cose, c’è cioè interazione fra i personaggi, così che lo sguardo non diviene mai «cieco» e inerte, mera registrazione di gesti e spostamenti [...].⁷⁰

De Carlo non nega l’influenza del *nouveau roman*:

Il “Nouveau Roman” probabilmente mi ha influenzato, ma non più di altri romanzi che ho letto prima di cominciare a scrivere. In ogni caso, conoscevo solo un paio di libri di Quenau e di Robbe-Grillet.⁷¹

Lui, infatti, non identifica il suo approccio alla narrazione come minimalista, iperrealista o come quello dei *nouveaux romanciers*, ma come quello simile all’approccio di un “etologo dedito allo studio di comportamenti animali.”⁷² Come dice lui stesso: “Ho semplicemente seguito la mia predisposizione a osservare e registrare comportamenti, modi di parlare.”⁷³

5. Conclusione

Il presente scritto aveva come intenzione di vedere quanto la classificazione di Andrea De Carlo come minimalista sia opportuna. Per poterlo fare, esso ha prima discusso e descritto la tendenza del minimalismo letterario che si è evolto dalle arti figurative. Siccome nelle opere minimaliste è sensibile anche la concezione del mondo postmoderna, una parte ha descritto anche il postmodernismo e il suo rapporto con il minimalismo. Dopo di ciò, si sono delineate le caratteristiche del minimalismo, ed è stato descritto anche l’effetto delle due scuole sul campo letterario italiano del periodo. In Italia, dove il postmodernismo è un fenomeno dominante nella seconda parte del Novecento, negli anni ‘80 emerge il gruppo dei *giovani narratori*, che abbandona le complicazioni testuali e ritorna a un certo modo di rap-

⁶⁹ *ibid.*

⁷⁰ Tani, (1990), *op. cit.*, p. 251.

⁷¹ Gentile comunicazione dell’autore.

⁷² *ibid.*

⁷³ *ibid.*

presentazione realistica; perciò, sono state discusse anche le caratteristiche di questo gruppo, di cui fa parte anche Andrea De Carlo.

Nell’altra parte del presente scritto sono stati analizzati il rapporto di De Carlo con gli altri *giovani* e gli influssi da cui la sua scrittura è detta di esser determinata: l’iperrealismo, il *nouveau roman* e il minimalismo. Come si vede, sia le caratteristiche della corrente francese (la descrizione delle superfici, il modo di vedere la realtà attraverso la soggettività del protagonista, ecc.), tanto quanto quelle dell’iperrealismo (la raffigurazione meticolosa della realtà nei suoi dettagli, la neutralità dell’osservazione), hanno molte somiglianze con le caratteristiche del minimalismo. Anzi, l’osservazione e la registrazione sono tecniche condivise anche dal minimalismo, e così suona giustamente l’affermazione di La Porta: “[lo] sguardo grandangolare e spietato potrebbe accostarlo [De Carlo] ai migliori minimalisti come Brett Easton Ellis.”⁷⁴ Non è, cioè, sbagliato parlare di Andrea De Carlo dell’inizio degli anni ‘80, epoca del suo esordio, come minimalista.

Bibliografia

- Abádi Nagy, Zoltán (1987), “A posztmodern regény Amerikában”, in Béla Köpeczi ed., *Helikon*, 33.1–3, pp. 7–42.
- (1994), *Az amerikai minimalista próza*, Budapest, Argumentum Kiadó
- (1995) *Mai amerikai regénykalauz*, Budapest, Intera Rt.
- Ammirati, Maria Pia (1991), *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*, Soveria Mannelli, Rubettino
- Barthes, Roland (1997), *S/Z*, Budapest, Osiris
- (1989), “The Reality Effect”, in Richard Howard and Roland Barthes eds., *The Rustle of Language*, New York, Hill and Wang, pp. 141–8.
- Baudrillard, Jean (1996), “A szimulákrum elsőbbsége”, in Attila Kiss et al., eds., *Testes Könyv I.*, Szeged, ICTUS ÉS JATE Irodalomelméleti Csoport, pp. 161–193.
- Benveniste, Émile (2002), “Szubjektivitás a nyelvben”, in Antal Bókay et al., eds., *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása – Szöveggyűjtemény*, Budapest, Osiris, pp. 59–64.
- Biografia di Andrea De Carlo, accessibile: <http://www.andreadecarlo.com/bio.html>, accesso: 13 settembre 2006.
- Bocsor, Péter e Tamás Medgyes (2003), „Az amerikai minimalizmus”, in *HELIKON*, 49.1–2, pp. 3–13.
- Calvino, Italo (1981), “Postfazione a ‘Treno di panna’”, sulla copertina di *Treno di panna* di Andrea De Carlo, Torino, Einaudi
- Carvero, Roberto (1997), “Dal romanzo «superficiale» al romanzo «generazionale»: Andrea De Carlo negli anni Ottanta”, in *Il Ponte*, 53.11, pp. 67–90.
- Cirillo, Silvana e Giuseppe Gigliozzi (2003), *Il ‘900 letterario*, Roma, Bulzoni

⁷⁴ La Porta, *op. cit.*, p. 29.

- Herzinger, Kim A. (1985), "Introduction: On The New Fiction", in Frederick Barthelme ed., *Mississippi Review*, 40–41, pp. 7–22.
- La Porta, Filippo (1995), *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri
- Magyar, Miklós (1971), *Regény vagy „Új regény”? Regénytechnika és írói magatartás a francia „új regényben”*, Budapest, Akadémiai Kiadó
- Manacorda, Giuliano (1972), *Vent'anni di pazienza: saggi sulla letteratura italiana contemporanea*, Firenze, La Nuova Italia
- Pedullà, Walter (1991), "Prefazione", in Maria Pia Ammirati ed., *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*, Soveria Mannelli, Rubettino, pp. 7–11.
- Poli, Francesco (1995), *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Roma, Laterza
- Szénási, Ferenc (2004), *A huszadik század olasz irodalma*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó
- Tani, Stefano (1990), *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Novanta*, Milano, Mursia
- (1986), "La giovane narrativa italiana: 1981–1986", in *Il Ponte*, 42.3–4, pp. 120–148.