

CIVILTÀ ITALIANA
Collana diretta da Peter Kuon

Terza serie
23



ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE PROFESSORI D'ITALIANO

DAI MARGINI A DENTRO, DA DENTRO AI MARGINI

Mappe dei cambiamenti letterari e culturali

A cura di

Anna Szirmai, Endre Szkárosi,
Norbert Mátyus e Kata Szakál



Franco Cesati Editore

“Civiltà Italiana” è la collana dell’A.I.P.I. – Associazione Internazionale Professori d’Italiano. I contributi vengono selezionati mediante revisione paritaria da parte di almeno un lettore esterno e almeno un membro del comitato scientifico.

“Civiltà Italiana” is the peer-reviewed series of A.I.P.I. – Associazione Internazionale Professori d’Italiano. Each paper submitted for publication is judged independently by at least one external reviewer and at least one member of the Editorial Board of the Series.

Comitato scientifico

Michel Bastiaensen (Bruxelles)
Alberto Bianchi (Wheaton College)
Pietro De Marchi (Zurigo)
Franco Musarra (Lovanio)
Dagmar Reichardt (Riga)
Daragh O’Connell (Cork)
Corinna Salvadori Lonergan (Dublino)
Roman Sosnowski (Cracovia)
Leonarda Trapassi (Siviglia)
Bart Van den Bossche (Lovanio)
Ineke Vedder (Amsterdam)

Volume pubblicato con il contributo di: Fondo Nazionale della Cultura d’Ungheria; Istituto Italiano di Cultura in Ungheria; Itadokt Alapítvány (Fondazione Itadokt).

Revisione di madrelingua: Vanessa Martore e Lorenzo Marmioli.

Il presente volume contiene una selezione (avvenuta tramite revisione paritaria) di contributi basati sulle relazioni presentate nelle sessioni “L’avanguardia del secondo ’900 e i linguaggi giovanili dopo il ’68” (parte I) e “Città in movimento: trasformazioni urbanistiche, migrazioni e culture dialettali” (parte II) del XXII Congresso A.I.P.I. “La stessa goccia nel fiume – il futuro del passato” (Budapest 31 agosto - 3 settembre 2016).

ISBN 978-88-7667-713-7

© 2018 proprietà letteraria riservata
Franco Cesati Editore
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

Cover design: ufficio grafico Franco Cesati Editore.

www.francocesatieditore.com – e-mail: info@francocesatieditore.com

INDICE

Introduzione, di <i>Endre Székárosi</i>	pag. 9
PARTE I	
L'AVANGUARDIA DEL SECONDO NOVECENTO E I LINGUAGGI GIOVANILI DOPO IL '68	
Il '68 nevrotico-sciamanico di Renzo Paris, di <i>Francesco Della Costa</i>	» 13
Andrea Zanzotto e la lingua del boom. Da <i>La Beltà</i> a <i>Filò</i> , di <i>Adriana Cappelluzzo</i>	» 25
Elio Pagliarani, un avanguardista <i>sui generis</i> . Struttura romanzesca e dimensione psicologica del poemetto <i>La ragazza Carla</i> , di <i>Elena Paroli</i>	» 37
<i>Caosmogonia</i> di Nanni Balestrini: «un flusso di possibilità» nella nuova «immagine» della parola poetica, di <i>Sara Murgia</i>	» 47
Animale macchina. Suono elettronico nella poesia, la voce della poesia nella musica elettronica, di <i>Endre Székárosi</i>	» 55
Riviste di poesia sperimentale negli anni Sessanta-Settanta in Italia. Riviste italiane d'artista nella collezione dell'Archivio Artpool di Budapest, di <i>Anna Szirmai</i>	» 61
Giovani scrittori degli anni Ottanta e Novanta: la voce di una generazione o una generazione dalle voci diverse?, di <i>Agata Pryciak</i>	» 71
Appunti su una narrativa realista riduttiva italiana (dagli anni Ottanta agli anni Duemila), di <i>Dénes Mátyás</i>	» 81

L'esportabilità della drammaturgia contemporanea: il successo di Fausto Paravidino e Stefano Massini in Italia e in Europa, di *Tamara Török* » 91

PARTE II

CITTÀ IN MOVIMENTO: TRASFORMAZIONI URBANISTICHE, MIGRAZIONI E CULTURE DIALETTALI

Roma *caput mundi* oppure Roma *capoccia der monno infame*,
di *Márcia de Almeida* » 99

Leggere la città: Pola nella lirica in istroveneto, di *Elis Deghenghi Olujić* » 109

Zara perduta e ritrovata nelle poesie di Raffaele Cecconi e Liana De Luca,
di *Nikolina Gunjević Kosanović* » 121

Girovagando per Trieste e Zara. Il caso di Antonio di Vincenzo Battara,
di *Andrijana Jusup Magazin* » 133

Nuoro: da *Atene sarda* a metropoli nera. Metamorfosi di una città letteraria,
di *Laura Nieddu* » 141

Italianità nello spazio urbano croato: sulla presenza degli elementi italiani
nelle insegne dei ristoranti croati, di *Antonia Luketin Alfirević* » 151

Città in rima: lo spazio urbano nel rap italiano tra gli anni Novanta ed oggi,
di *Patrick Cherif* » 159

Indice dei nomi » 173

APPUNTI SU UNA NARRATIVA REALISTA RIDUTTIVA ITALIANA (DAGLI ANNI OTTANTA AGLI ANNI DUEMILA)

di DÉNES MÁTYÁS

Il presente scritto mira a delineare un filone di opere narrative italiane, dagli anni Ottanta in avanti, che rispecchiano una certa semplicità e superficialità (apparenti) e protendono, quindi, verso un'estetica di riduzione, rintracciabile in buona parte anche nel minimalismo letterario nordamericano. Si tratta di opere che possono, allo stesso tempo, nascondere delle complessità sorprendenti e, suscitando una forte tensione, stimolare una riflessione intensa da parte del lettore.

Cosa succede negli anni Ottanta, ossia il decennio che questa indagine prende come punto di partenza?

Nella prima parte degli anni Ottanta una nuova ondata di scrittori appare nella letteratura italiana e ristabilisce il rapporto della narrativa con la realtà direttamente sensibile. È difficile definire questo gruppo di giovani narratori "consapevole", in quanto essi percorrono strade piuttosto diverse e individuali (non a caso sono considerati da molti autori solitari, isolati¹). Eppure sembra che qualche caratteristica li unisca: in seguito (o accanto) al forte intellettualismo degli anni Sessanta e Settanta, accanto alla frequente inclinazione della neoavanguardia, del postmodernismo e della letteratura sperimentale per i rinnovamenti formali, per i giochi testuali e per il distacco dalla realtà *empirica*, questi autori non solo rinnovano il ruolo e la tradizione di raccontare storie, ma si rivolgono anche al mondo circostante e quotidiano. Essi fanno ciò con mezzi e modi di rappresentazione più tradizionali, affini anche ai linguaggi realistici, ragione per cui le loro opere sono caratterizzate da un rinnovato indirizzo realistico.

¹ Cfr. RENATO BARILLI, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000, p. 34; ELISABETTA MONDELLO, *La giovane narrativa degli anni Novanta: "cannibali" e dintorni*, in *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di EAD., Roma, Meltemi, 2004, p. 13.

Certamente non è la prima occasione, questa, in cui una generazione di scrittori si concentra sulla realtà afferrabile, quella di ogni giorno². Allo stesso modo, non è caratteristica esclusiva di questa “ondata” quella di fare i conti con la letteratura e l’ambiente culturale statunitensi, di subirne l’influenza, le tendenze, le innovazioni, e di integrare queste ultime nelle proprie scritture. Già a partire dagli anni Trenta gli intellettuali italiani cominciano a dimostrare un intenso interesse verso la letteratura nordamericana³, e ciò che inizia allora continuerà più tardi: i giovani narratori degli anni Ottanta seguono con predilezione gli sviluppi della letteratura statunitense, il che influisce sulla loro scrittura (è evidente, ad esempio, l’influsso della *beat generation* sugli autori italiani). Oltre alla letteratura, anche le arti figurative, la musica e il cinema americani sono presenti con un rilievo sempre maggiore, acquisendo un’influenza sempre più palese nell’ambito culturale e letterario italiano⁴.

Nell’attività della generazione degli anni Novanta tutto ciò viene approfondito ulteriormente: anzi, per certi scrittori di fine millennio, i paragoni e i modelli americani sono prioritari rispetto ai precursori e ai precedenti italiani. Si pensi, ad esempio, agli scrittori “cannibali” e agli autori *pulp*, per cui l’arte «non manca chi ritrova [...] un’ispirazione iperrealistica (con una lezione dell’iperrealismo pittorico americano, del cyberpunk dickiano e del minimalismo di Bret Easton Ellis)»⁵. Sono inoltre innumerevoli le menzioni dei titoli di certi film: alcuni di questi vengono (in parte) considerati essenziali per lo sviluppo dei metodi e dell’orientamen-

² Si pensino ai narratori del realismo degli anni Trenta, a vari autori-continuatori della tradizione verista, a quelli della letteratura industriale, oppure a certe opere di Cesare Pavese, Italo Calvino, Primo Levi e altri.

³ Si vedano, ad esempio, le traduzioni di Cesare Pavese delle opere di Herman Melville, John Steinbeck, Gertrude Stein, John Dos Passos, Sinclair Lewis ecc., o l’antologia *Americana*, edita nel 1941 da ELIO VITTORINI (Milano, Bompiani, 1941), in cui uscirono per la prima volta in italiano le opere di Nathaniel Hawthorne, William Faulkner, Edgar Allan Poe, Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, John Fante, William Saroyan e altri autori americani.

⁴ Basti osservare le riflessioni di due narratori che hanno esordito nei primi anni del decennio, ovvero quella di Pier Vittorio Tondelli: «Io credo che la mia formazione sia culturale sia generazionale [...] abbia come suoi referenti il cinema, la televisione, il fumetto, e tutta la mitologia legata ai personaggi del pop, del rock, anche la droga all’interno di questa mitologia, piuttosto che l’alta cultura» (ANGELO MAINARDI, *Una scena per l’età del rock. Conversazione con Angelo Mainardi*, in *Pier Vittorio Tondelli. Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di FULVIO PANZERI, Milano, Bompiani, 2001, p. 953); e quella di Andrea De Carlo: «Per quanto riguarda *Treno di panna*, direi che quando ho cominciato a scriverlo partivo da zero. [...] Ero 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)» (cortese comunicazione dell’autore, 13 dicembre 2004).

⁵ FRANCO GALATO, FULVIO PANZERI, *Cercatori di storie, videostorie e controstorie. Dieci percorsi di lettura*, in *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni ’80 e ’90*, a cura di RAFFAELE CARDONE, FRANCO GALATO, FULVIO PANZERI, Milano, Marcos y Marcos, 1996, p. 102.

to estetico dei suddetti scrittori italiani, come ad esempio *Pulp Fiction* (1994) di Quentin Tarantino o *Natural Born Killers* (1994) di Oliver Stone⁶.

Accanto all'attenzione per lo scenario nordamericano anche l'indirizzo realistico, rinnovatosi nel decennio precedente, è similmente presente nell'opera dei giovani narratori degli anni Novanta. A tal proposito, è doveroso ricordare che in questi anni il mondo contemporaneo mostra un'immagine culturale-sociale-sociologica alquanto diversa dal passato, per via – tra l'altro – dei processi di globalizzazione e del notevole sviluppo della tecnologia, dei mezzi di comunicazione e dell'informatica. Di conseguenza, i nuovi scrittori affrontano la realtà con nuove sensibilità: essi si avvalgono di mezzi, tecniche e linguaggi nuovi, contingenti alle nuove circostanze (si ricordi l'emergere del fenomeno mediatico e dei suoi metodi) e adatti a descrivere efficacemente il nuovo mondo circostante⁷.

Alla luce di tutto ciò, gli scrittori di fine millennio introducono varie novità nello scenario letterario italiano. Essi infatti lavorano seguendo nuovi modi e tecniche di rappresentazione e parlano del mondo contemporaneo con voci fresche, prima sconosciute. Allo stesso tempo, per via della loro attenzione alla realtà empirica e alla loro propensione a raccontare storie, ristabiliscono anche il rapporto con le tendenze realiste, caratterizzate da metodi narrativi più tradizionali. Per certi versi, l'opera delle generazioni degli anni Ottanta e Novanta – almeno in base ai tratti formali di numerosi scritti pubblicati in questi decenni – potrebbe essere considerata una fase d'attecchimento di un nuovo tipo di realismo⁸: un realismo che, rispetto al passato, mira in minor misura a dare un'immagine totalizzante della realtà (come faceva, ad esempio, il grande realismo ottocentesco) e appare meno documentario e “morigerato” (a differenza, ad esempio, del neorealismo), poiché

⁶ Si possono trovare anche altri film americani (e non) menzionati dalla critica in relazione alla narrativa degli anni Novanta: *Reservoir Dogs – Le Iene* (1992) di Quentin Tarantino, *Trainspotting* (1996) di Danny Boyle, *Crash* (1996) di David Cronenberg, *Forrest Gump* (1994) di Robert Zemeckis. Cfr. MARINO SINIBALDI, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997, pp. 39-44; FERDINANDO CAMON, *Prefazione*, in LUCA GERVAUTTI, *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*, Pasion di Prato, Campanotto, 1998, p. 9; FULVIO PEZZAROSSA, *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologna, Clueb, 1999, pp. 23, 65.

⁷ Questi scrittori «accumulano linguaggi, temi, figure e mondi espressivi di disparata provenienza, [...] manipolano generi, tradizioni e suggestioni diverse con una fantasia combinatoria e tendenzialmente indiscriminata», MARINO SINIBALDI, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, cit., p. 89. Per quanto riguarda l'emergere del fenomeno mediatico e dei suoi metodi, cfr. GIANLUIGI SIMONETTI, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in «Allegoria», XX (2008), 57, p. 100; si veda anche l'introduzione di Nanni Balestrini per la rivista «La Bestia»: NANNI BALESTRINI, *Introduzione*, in «La Bestia. Narrative invaders!», I (1997), 1, pp. 6-7.

⁸ Cfr. HANNA SERKOWSKA, *Dopo la fine della postmodernità. Verso la letteratura globale*, in *Proposte per il nostro millennio. La letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione*, a cura di ESIN GÖREN, CRISTIANO BEDIN, DENİZ DİLŞAD KARAIL, Istanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 2016, p. 18, dove si parla appunto di un certo neo-neorealismo, e perfino di ipermodernità (cfr. anche RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014).

restringe il proprio tema, lo tratta meno dettagliatamente, e non presenta spiegazioni e giudizi valutativi chiari ed espliciti. È un realismo, questo, che si concentra sugli elementi direttamente sensibili e osservabili, approfondendone solo alcuni, e che si muove sulla superficie delle cose e non rivela né correlazioni profonde né conclusioni; così che queste possono essere solamente intuite.

Si tratta, quindi, di un realismo riduttivo, simile anche a quello dei minimalisti americani, soprattutto degli esordienti negli anni Ottanta (Bret Easton Ellis, David Leavitt, Jay McInerney) chiamati da Fernanda Pivano post- o neominimalisti⁹. Eppure, nonostante le somiglianze e un certo legame con questa corrente intrinsecamente americana, invece di un minimalismo italiano, sembra più opportuno parlare di una *narrativa realista riduttiva italiana*: da un parte perché i tratti stilistici del fenomeno italiano non rispecchiano perfettamente tutte le caratteristiche della tendenza nordamericana e, quindi, l'osservazione di Stefano Tani sull'attività dei giovani narratori degli anni Ottanta, secondo cui «la cifra stilistica del minimalismo si rivela inadeguata a contenere il fenomeno della giovane narrativa»¹⁰, sembra valida anche per gli autori dei tempi successivi; dall'altra perché tale nome riesce ad abbracciare, con buon esito, certe direzioni e certi metodi narrativi significativi della narrativa italiana degli ultimi decenni che hanno una continuità perfino al nostro presente, i cui tratti principali sono costituiti (tra l'altro) da una costruzione linguistica-grammaticale semplice e quotidiana; dalla trattazione di storie e temi di ogni giorno; dalle rappresentazioni concentrate sulla superficie della realtà empirica; dai segni spiccati dell'influenza dei media; dalle rappresentazioni superficiali dei personaggi.

Le opere d'esordio di Pier Vittorio Tondelli e Andrea De Carlo, *Altri libertini* (1980) e *Treno di panna* (1981), sono le prime "tappe" di questa nuova narrativa italiana e, in essa, di questo filone realista riduttivo. In *Altri libertini* l'autore correggese Tondelli, conosciuto tanto per il suo essere di larghe vedute quanto per la sua attività propagatrice di nuove scritture¹¹, ha apportato innovazioni che potevano sembrare persino scioccanti nell'anno della pubblicazione del suo libro. Con tali scelte l'intenzione di Tondelli era quella di rappresentare la realtà attuale e quotidiana (o almeno determinati settori di essa) in modo diretto, senza alcun "decoro": egli ha voluto darne una descrizione fedele e conforme alla contemporaneità. In questo "romanzo a episodi" la riduzione è visibile prima di tutto nel linguaggio, che è fortemente contaminato da espressioni volgari e/o grammatical-

⁹ Su minimalismo e post- o neominimalismo americano cfr. almeno FERNANDA PIVANO, *Minimalisti e postminimalisti bemingwayani*, postfazione a BRET EASTON ELLIS, *Meno di zero*, Napoli, Pironti, 1986, pp. 219-268; ROBERT C. CLARK, *American Literary Minimalism*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2014.

¹⁰ STEFANO TANI, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Novanta*, Milano, Mursia, 1990, p. 145.

¹¹ Cfr. ELISABETTA MONDELLO, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, il Saggiatore, 2007, in particolare le pp. 15-48.

mente scorrette. Esso contiene infatti elementi poco consueti (se non del tutto sconosciuti) nella produzione letteraria “ufficiale”. Oltre al linguaggio, *Altri libertini* presenta ulteriori segni di riduzione: ad esempio nella scelta delle vicende narrate, quotidiane e banali, o nei personaggi, la cui superficialità delle descrizioni si contrappone alla profondità che emerge dalle loro azioni¹².

Come Tondelli, ma con modi e metodi diversi, Andrea De Carlo intende nel suo *Treno di panna* dare un'immagine verosimile della realtà contemporanea. Autore milanese, legato tanto all'iperrealismo quanto al minimalismo americano o al *nouveau roman* francese, De Carlo non solo esce dall'ambiente geografico italiano, spostando lo sfondo dell'azione negli Stati Uniti d'America (a Los Angeles), ma riduce anche il punto di vista narrativo: lo limita all'obiettivo della macchina fotografica. La narrazione si limita alla mera percezione e registrazione delle cose, e non penetra dietro la superficie della realtà: il lettore apprende ben poco dei meccanismi sociali, delle motivazioni dei personaggi *direttamente*. Tutto ciò può solamente essere intuito nello sfondo dell'azione, ricostruito da ciò che è visibile¹³. Inoltre De Carlo, invece di usare termini di basso registro e/o scorretti della lingua parlata, opta per una lingua italiana standard, pura e concreta, conforme alla rappresentazione fattuale e chiara della fotografia. Ciononostante, come in *Altri libertini*, anche in *Treno di panna* possiamo riconoscere il mondo percepibile-osservabile di tutti i giorni, grazie a una narrazione concentrata sugli avvenimenti quotidiani e riduttiva – in questo caso anche molto oggettiva, neutrale e filmica, che richiama fortemente al mondo della fotografia¹⁴.

¹² È alquanto interessante vedere quanto dice Tondelli sulla propria scrittura: «Sono il narratore che mette in scena la superficie; consapevole che questa superficie è la nostra crosta, la crosta della contemporaneità, ma allo stesso tempo diventa anche sostanza», STEFANO TONCHI, *Ipotesi romanzesche sul presente. Conversazione con Stefano Tonchi*, in PIER VITTORIO TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di FULVIO PANZERI, Milano, Bompiani, 2001, p. 944. In generale, in relazione all'opera di Tondelli si vedano: PIER VITTORIO TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, a cura di FULVIO PANZERI, Milano, Bompiani, 2001; PIER VITTORIO TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, cit.; Tondelli, *Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, a cura di FULVIO PANZERI, GENEROSO PICONE, Milano, Bompiani, 2001; ENRICO MINARDI, *Pier Vittorio Tondelli*, Fiesole, Cadmo, 2003; ROBERTO CARNERO, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Novara, Interlinea, 1998; *Pier Vittorio Tondelli*, a cura di FULVIO PANZERI, in «Panta», 1992, 9.

¹³ Si veda in merito: «Quando ho scritto *Treno di panna* mi attirava l'idea di poter raccontare una storia partendo dagli elementi di superficie, per arrivare a quello che c'è sotto. Era un approccio a metà tra la fotografia e l'etologia, che studia i comportamenti animali a partire da quello che è visibile», Riccardo Petito cita Andrea De Carlo (enfasi nell'originale); RICCARDO PETITO, *Andrea De Carlo e la narrativa degli anni Ottanta. Guida alla lettura*, Venezia, Studio LT2, 2005, p. 57. Nella quarta di copertina della prima edizione di *Treno di panna* (ANDREA DE CARLO, *Treno di panna*, Torino, Einaudi, 1981), anche Italo Calvino osserva che De Carlo «sembra voler sostituire la penna all'obiettivo fotografico».

¹⁴ Sull'opera di De Carlo si possono consultare ad esempio: RICCARDO PETITO, *Andrea De Carlo e la narrativa degli anni Ottanta*, cit.; ROBERTO CARNERO, *Dal romanzo “superficiale” al roman-*

La raccolta di racconti di Niccolò Ammaniti, *Fango* (1996), in cui la visione filmica, la presenza dei media (soprattutto la televisione) e di elementi della cultura *pop* diventano ancora più intensi e rilevanti, rappresenta anch'essa la realtà di tutti i giorni e direttamente percepibile, sebbene lo scrittore inserisca nella narrazione elementi grotteschi, assurdi e/o surreali. Mentre Tondelli e De Carlo hanno, in realtà, cominciato la loro carriera letteraria prima della comparsa dei neominimalisti americani, Ammaniti e la sua generazione non solo conoscevano già le opere di questi autori, ma ne erano profondamente influenzati¹⁵. In primo luogo furono l'arte di Bret Easton Ellis e il suo scandaloso romanzo, *American Psycho* (1991), ad avere il maggior effetto su questa nuova generazione di narratori: anzi, per molti di loro, tale romanzo costituì un modello di riferimento¹⁶. Possiamo riscontrare ciò anche nelle tendenze narrative italiane forse più significative degli anni Novanta (le quali, peraltro, riportano molti segni dell'influenza di Tondelli), ossia nella letteratura *pulp* e in quella degli "scrittori cannibali", in cui sono fortemente presenti tanto i mezzi e le tecniche del cinema contemporaneo, quanto le caratteristiche della cultura *pop* e l'ampio utilizzo di descrizioni spassionate delle scene trasgressive, sanguinarie, violente, nonché l'uso quotidiano delle droghe pesanti. Tutto ciò – oltre ad alcuni aspetti tematici-contenutistici, l'influsso della tecnologia, della televisione e del cinema, il carattere visivo e filmico, quello metonimico, la superficialità, la semplicità (apparente), le descrizioni piatte, il linguaggio influenzato dai media, la neutralità, la trasgressività (sempre più vistosa negli ultimi decenni), la violenza, l'uso delle espressioni volgari, lo stile semplice – è ugualmente caratteristico dei racconti di *Fango*, soprattutto dell'*Ul-*

zo "generazionale": Andrea De Carlo negli anni Ottanta, in «Il Ponte», LIII (1997), 11, pp. 67-90; GIUSEPPE ANTONELLI, *La scrittura concreta di Andrea De Carlo*, in ACCADEMIA DEGLI SCRAUSI, *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, a cura di VALERIA DELLA VALLE, Roma, Minimum Fax, 1997, pp. 191-200; REMO CESERANI, *Rassegna di narrativa*, in «Nuova Corrente», 1986, 97, pp. 165-196; STEFANO TANI, *La giovane narrativa italiana: 1981-1986*, in «Il Ponte», XLII (1986), 4-5, pp. 120-148; CRISTINA BENUSSI, *Il romanziere giovane, anni Ottanta*, in *Pubblico 1987. Produzione letteraria e mercato culturale*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, Rizzoli, 1987, pp. 11-32; FILIPPO LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

¹⁵ Infatti, la loro produzione mostra delle affinità con quella della cosiddetta *blank generation* ("generazione vuota") e, soprattutto, del gruppo *brat pack* ("banda di monelli") che include Bret Easton Ellis, Jay McInerney e Tama Janowitz. Sulla "generazione vuota" e il gruppo *brat pack* cfr. ELIZABETH YOUNG, GRAHAM CAVENEY, *Shopping in Space. Essays on America's Blank Generation Fiction*, London-New York, Serpent's Tail, 1992, pp. XIII, 8; JAMES ANNESLEY, *Blank Fictions. Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*, New York, St. Martin's Press, 1998, p. 2; DANIEL GRASSIAN, *Hybrid Fictions. American Literature and Generation X*, Jefferson, McFarland & Co., 2003, p. 11.

¹⁶ Cfr. GIANLUIGI SIMONETTI, *La scuola delle immagini. Bret Easton Ellis e il romanzo italiano contemporaneo*, in *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre versioni*, a cura di MATTEO COLOMBI, STEFANIA ESPOSITO, Roma, Meltemi, 2008, pp. 312-338.

timo capodanno dell'umanità e di *Rispetto*, ma anche di *Ti sogno, con terrore* e gli altri racconti¹⁷.

Se in *Altri libertini* di Tondelli, in *Treno di panna* di De Carlo e in *Fango* di Ammaniti tali tratti sono fortemente presenti, per cui queste opere possono esser messe in relazione con il minimalismo o neominimalismo americano alla luce dell'utilizzo di soluzioni tematiche-linguistiche-stilistiche realiste, riduttive e/o appunto minimaliste, ciò è ancora più vero per *Brucia la città* (2009) di Giuseppe Culicchia, scrittore collegabile tanto alla letteratura *pulp* quanto a quella concisa e associativa d'oltreoceano. Il romanzo di Culicchia non solo ricorda la scrittura di Ellis, ma rimanda inevitabilmente allo stile dello scrittore americano: tanto è vero che il libro italiano è stato più volte chiamato – con riferimento all'opera suddetta di Ellis – “Italian psycho” e/o “*American psycho* torinese”¹⁸. La ragione di una tale opinione sorge da alcuni elementi contenutistici come l'uso smisurato della cocaina, il sesso, il libertinaggio, la presenza dei personaggi famosi, la proliferazione delle marche, le personalità insensibili e desensibilizzate, la frammentarietà, i capitoli episodici-scenici, il linguaggio quotidiano e banale, di volta in volta perfino osceno, le ripetizioni, oppure il carattere filmico e il tono neutrale e registrativo della narrazione. Eppure il romanzo di Culicchia è più di una mera copia del romanzo di Ellis. Infatti esso presenta diversi elementi che sono *fuori* dal raggio d'influsso di *American Psycho* (si pensi, tra l'altro, a romanzi come *Bright Lights, Big City – Le mille luci di New York*, del 1984, di McInerney; *Less Than Zero – Meno di zero*, del 1985, di Ellis; ecc.), e appare molto legato alla realtà (sociale, sociologica, politica, privata) italiana, e più precisamente torinese. Infatti, il romanzo di Culicchia conta come opera propriamente *originale* della narrativa italiana contemporanea e appartenente a una sua linea realista riduttiva: è un'opera reperto che offre un'immagine efficace della realtà contemporanea, anche se lo fa tramite una narrazione che adopera appunto tecniche riduttive. A causa di ciò, questa narrazione appare superficiale, a volte persino futile, ma nasconde, in realtà, contenuti complessi, e tipicamente italiani¹⁹.

¹⁷ In relazione all'opera di Ammaniti si consultino almeno: *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, il Saggiatore - Fondazione Mondadori, 1997; FILIPPO LA PORTA, *La nuova narrativa italiana*, cit.; MARINO SINIBALDI, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, cit.; GIULIO FERRONI, *Quindici anni di narrativa, in Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, 1, a cura di NINO BORSELLINO, LUCIO FELICI, Milano, Garzanti, 2001, pp. 183-311; *Cercatori di storie, videostorie e controstorie*, cit.; RENATO BARILLI, *È arrivata la terza ondata*, cit.; ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007.

¹⁸ Tanto che, a causa del gran numero di tali accuse, lo scrittore torinese ha persino reagito alle opinioni secondo cui *Brucia la città* sarebbe un'imitazione, perlopiù fallita, dello stile di Ellis e/o del suo *American Psycho*. Cfr. GIUSEPPE CULICCHIA, *Istruzioni per l'uso – Bret Easton Ellis, online su www.giuseppeculicchia.it/istruzioni-per-luso-bret-easton-ellis/* [09/12/2016].

¹⁹ Tutto ciò, naturalmente, non è casuale, perché come dice Culicchia stesso: «da vent'anni [...] sto cercando di scrivere una sorta di ritratto antropologico del mio Paese», GIUSEPPE CU-

Come si vede nelle opere italiane menzionate, così come in quelle minimaliste americane, la riduzione e l'ellissi fungono da metodi narrativi fondamentali: tali racconti e romanzi riportano solo alcuni elementi, alcuni scorci di realtà superficiale direttamente sensibili, mentre le profondità e altri dettagli, che potrebbero garantire una sensazione di interesse, vengono tralasciati. Il conseguente senso di incompletezza che nasce nel lettore suscita tensione e provoca, con grande forza, la partecipazione interpretativa *attiva*: si potrebbe dire che queste opere "strappano" l'intervento del lettore. In altri termini, questi racconti e romanzi richiamano al concetto dell'*opera aperta* di Eco²⁰, nella misura in cui "sfidano" di continuo il lettore e le sue capacità interpretative. Per questa ragione il processo d'interpretazione può esser compreso come un processo dialogico in cui il ricevente costruisce la sua interpretazione, e dunque riempie lacune e "spazi vuoti", dinanzi a un testo e un mondo testuale (apparentemente) ridotti. Così l'orizzonte interpretativo (di attesa) del lettore e quello del testo si incontrano: la costante modifica del primo nel circolo ermeneutico creato dai due produce il significato ultimo, l'interpretazione integra e completa²¹.

Il presente lavoro definisce i tratti salienti di ciò che ho definito il recente filone della narrativa realista riduttiva italiana, e analizza, seppur tralasciandone di numerosi, scrittori e opere che ne segnano efficacemente l'evoluzione. Di certo la letteratura italiana contemporanea offre un panorama tanto ampio da non poter incanalare le opere nate in questi decenni in un *unico* filone. Eppure, a mio pare-

LICCHIA, *Istruzioni per l'uso* – Bret Easton Ellis, cit. In merito all'opera di Culicchia cfr. GIUSEPPE ANTONELLI, *Sintassi e stile della narrativa italiana dagli anni Sessanta a oggi*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di NINO BORSELLINO, WALTER PEDULLÀ, XII, Milano, Motta, 1999, pp. 682-711; ELISABETTA MONDELLO, *La giovane narrativa degli anni Novanta*, cit.; RENATO BARILLI, *È arrivata la terza ondata*, cit.; FULVIO PANZERI, *Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta*, in *Altre storie*, cit., pp. 15-52; *Tirature* '98, cit.; MARINO SINIBALDI, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, cit.; FULVIO PEZZAROSSA, *C'era una volta il pulp*, cit.; MANUELA SPINELLI, *Schegge di vita quotidiana. Il frammento letterario e il suo rapporto col reale nell'opera di Culicchia*, in «Elephant&Castel. Laboratorio dell'immaginario», 2012, 7, *online* su http://cav.unibg.it/elephant_castel/web/saggi/schegge-di-vitaquotidiana-il-frammento-letterario-e-il-suo-rapporto-col-reale-nell-opera-di-culicchia/117 [09/12/2016]; FERNANDO BASSOLI, *Il minimalismo tragicomico di Giuseppe Culicchia*, in «Orizzonti», 2001, 14, *online* su www.paroleinfuga.it/display-text.asp?IDopera=44184 [09/12/2016].

²⁰ Cfr. UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

²¹ In relazione a quanto detto sopra cfr. HANS-GEORG GADAMER, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983; HANS ROBERT JAUSS, *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1969; ID., *Struttura dell'orizzonte e dialogicità*, in «L'immagine riflessa. Rivista di sociologia dei testi», IX (1986), 1, pp. 9-42; WOLFGANG ISER, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1978; WOLFGANG ISER, *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1993.

re, è possibile coglierne uno specifico che, proponendo un'immagine superficiale della realtà, applica modi e tecniche di narrazione e rappresentazione di tipo sia realistico sia riduttivo²². Questi metodi peculiari (riduttivi) di rappresentazione, ampiamente utilizzati nei mondi narrativi delle opere menzionate per descrivere la realtà e la società contemporanea, hanno un'efficace funzione: nonostante la loro apparente superficialità, semplicità e neutralità, essi stimolano una riflessione intensa, che riguarda anche il loro (spesso discusso) valore artistico.

²² Cfr. GIANLUIGI SIMONETTI, *Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il postmoderno*, in «CoSMo. Comparative. Studies in Modernism», 2012, 1, pp. 113-120 (in particolare le pp. 118-120) dove Simonetti, studiando i tratti principali della letteratura italiana degli ultimi decenni (e, in primo luogo, degli anni Novanta e Duemila), arriva a conclusioni simili quando accentua la predisposizione e la sensibilità della narrativa alla realtà della superficie e agli effetti di reale.