

MATTEO DI GESÙ

PALINSESTI DEL MODERNO

CANONI, GENERI,
FORME NELLA POSTMODERNITÀ LETTERARIA

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità o scrivere, inviando il loro indirizzo a: "FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano"

Critica letteraria e linguistica
FRANCOANGELI

Indice

Premessa di Michela Sacco Messineo	pag. 7
Introduzione	» 11
I. 'Cannonate', costellazioni, 'oltrecanoni'	» 17
1. Un canone millenaristico	» 17
2. Canoni senza 'risentimenti'	» 26
3. Per un canone postmoderno	» 38
II. La fine dei generi, i generi della fine	» 47
1. I generi nella postmodernità: recupero ironico e ibridazione	» 47
2. I generi narrativi della postmodernità: fiction e dintorni	» 54
3. I generi narrativi della postmodernità: ancora sul 'caso' del romanzo italiano	» 59
4. Altri generi e modi della postmodernità	» 63
III. Parallelismi oltraggiosamente anarchici	» 69
1. Per chi è suonata la campana (del '63)	» 69
2. Manganelli e lo «sgombero delle macerie del romanzo»	» 72
3. La «storia di una disubbidienza» ² (nel senso di 'al quadrato')	» 79

Copyright © 2005 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

Ristampa	Anno
0 1 2 3 4 5 6	2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012

È vietata la riproduzione, anche parziale, effettuata a qualsiasi titolo, eccetto quella ad uso personale. Quest'ultima è consentita nel limite massimo del 15% delle pagine dell'opera, anche se effettuata in più volte, e alla condizione che vengano pagati i compensi stabiliti dall'art. 2 della legge vigente.

Ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita ed è severamente punita.

Chiunque fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per farlo, chi comunque favorisce questa pratica commette un reato e opera ai danni della cultura.

Stampa: Tipomozza, via Merano 18, Milano.

4. Teoria e prassi del parallelista: un commento 'manganellizzante'	pag. 85
IV. Un anonimo lombardo in rivolta (contro il canone siciliano)	» 93
1. Un esempio di <i>self-conscious novel</i>	» 93
2. Un'antropologia del canone del «Deep South all'italiana»	» 103
3. Una Parodia postmoderna della 'linea siciliana'	» 109
Bibliografia	» 117

Premessa

Michela Sacco Messineo

Affrontare il tema del postmoderno significa entrare in un ambito di questioni tutt'altro che definite e nemmeno facilmente definibili, oltre che per la difficoltà di parlare di qualcosa in cui si è dentro, che si presenta anche per questo contraddittoria oltre che complessa.

Infatti, se non abbiamo, come non abbiamo, sicuri confini di ciò che precede, cioè della categoria del "moderno", il dibattito sul "post", cioè sui mutamenti in profondità successivi, non può che rischiare di approdare a una varietà di proposte, non sempre al riparo da fraintendimenti.

Se nella prospettiva di Habermas risultano postmoderni, ad esempio, solo scrittori reazionari, coloro che si rivelano del tutto estranei alla tradizione illuministica, le cose appaiono diversamente in ambito anglosassone rispetto, ad esempio, alla differente prospettiva in paesi come la Spagna e la Francia.

In Italia, poi, benché il dibattito sul postmoderno abbia conosciuto momenti di vivace dialettica, nell'insieme non può vantare né una riflessione paragonabile a quella di altri paesi né una piena consapevolezza da parte di scrittori ed artisti.

Affrontare la questione in area nazionale implica, dunque, tentare di dipanare i nodi complessi, mettere ordine nelle diverse posizioni e proporre una propria visione del problema. Compito che l'autore di questo agile e insieme denso saggio ha già svolto egregiamente nel precedente *La tradizione del postmoderno* (FrancoAngeli, 2003), chiarendo in quella sede i presupposti a monte delle questioni per le quali, proprio per le profonde mutazioni verificatesi negli ultimi decenni, non potevano non essersi determinate valutazioni diversificate, che l'autore là ripercorreva nel meditato capitolo introduttivo, e qui implica nella trattazione delle questioni affrontate e delle opere analizzate.

Se nel precedente volume la condizione del postmoderno era indagata, oltre che nell'ambito della questione cronologica, attraverso i principali studiosi di riferimento e il conflitto delle interpretazioni di cui si ripercorrevano i tracciati più significativi, a partire dalle prime origini, cercando non tanto di restituirne una mappa compiuta quanto di assecondarne la molteplicità delle manifestazioni, anche in questo secondo lavoro Matteo Di Gesù non tende, nella sua operazione ricostruttiva, a semplificare; anzi sente la necessità di affrontare le questioni critico-teoriche con l'indispensabile sguardo problematico che necessita un fenomeno ricco di variegate facce, qual è quello del postmoderno letterario.

Attento ai segnali socio-antropologici del nostro tempo, lo studioso tende a coglierli nel tessuto formale dei prodotti culturali, confrontandosi con la frantumazione e la dispersione propria di esperienze diverse e diversamente articolate. Alla ricerca di nuove espressioni ne mostra le potenzialità ma anche i limiti e la conseguente difficoltà a chiudere il discorso in termini di sintesi, pur se non rinuncia al tentativo di una sistemazione storiografica.

L'attenzione, in particolare, alle trasformazioni interne all'universo della letteratura si approfondisce nel rapporto col mondo della produzione e della politica, in un orizzonte conoscitivo capace di cogliere le motivazioni eteronome della narrazione e in particolare la realtà sociale e storica di cui si nutre, senza tacersi le difficoltà di interpretare un divenire in frenetica trasformazione, che provoca, peraltro, la *mise en abime* del canone come tradizione che si istituzionalizza e l'implosione dei generi letterari nel ventaglio di sperimentazioni che toccano anche campi interdisciplinari. In riferimento all'ibridazione dei generi e alla commistione tra fiction e non fiction si parla, per esempio, di un *Weekend postmoderno* di Pier Vittorio Tondelli e di *Live e Cronache italiane* di Sandro Veronesi. E ancora, in una genealogia (appena tracciata) di una fenomenologia delle forme postmoderne come collezione, catalogo, repertorio.

Focalizzando stavolta l'attenzione sulla produzione letteraria degli anni '70-'80, come gli anni della vera e propria crisi storica nella società italiana rispetto ai presupposti della modernità, nell'affrontare autori diversi rispetto a quelli presi in considerazione dagli studiosi che lo hanno preceduto (ultima in ordine di tempo, Monica Jansen), Di Gesù non riprende l'analisi di un certo Malerba, quello del Salto mortale né i temi relativi al dibattito del Gruppo '63 sul romanzo sperimentale, precedentemente analizzati, anche se non mancano in questo libro numerosi riferimenti ai testi degli anni Sessanta, all'interno dei quali è individuata la svolta del postmoderno. In particolare sono considerati un riferimento essenziale il Calvino di *Cibernetica e fantasmi* e de *Lo sguardo dell'archeologo* non meno che le fitte relazioni Manganelli - Calvino, a co-

minciare dal fondamentale intervento del 1965, *Notizia su Giorgio Manganelli*.

Lo studioso sceglie di entrare, in particolare, nell'officina di due scrittori, Alberto Arbasino e Giorgio Manganelli, stando soprattutto su opere degli anni Settanta, come *Specchio delle mie brame* e *Pinocchio: un libro parallelo*, analizzate attraverso un originale procedimento indiziario, in cui le numerose spie portano l'occhio interno ai testi a distinguere fra ipotesto e ipertesto, a coglierne i meccanismi esibiti e quelli nascosti. L'opera di Arbasino viene interpretata come una *self conscious novel* (sulla scorta di Brian Stonehill), come studio antropologico su un canone (quello siciliano) e come parodia postmoderna (sulla scorta di Linda Hutcheon) e l'opera di Manganelli come riscrittura di un romanzo moderno praticata sul modello archeologico calviniano - celatiano.

Questo libro riprende, così, momenti di fertile propulsione e di grande apertura culturale proponendosi come un impegnativo bilancio del postmoderno, in grado di rifletterlo, anche di distanziarlo e di straniarlo, attraverso una inchiesta rigorosa cui si accompagna però una buona dose di ironia, alla ricerca di un punto di fuga verso una nuova possibile apertura per non essere costretti a subire questa condizione; anzi, considerandola giunta alla sua fase estrema, ad un nodo critico da cui potrebbe uscirne rigenerata l'idea stessa di letteratura.

Introduzione

Da un lontano episodio di cronaca nera del 1975 (o meglio dagli interventi che alcuni dei più noti scrittori dell'epoca avevano prodotto su quel crimine), Romano Luperini, in un articolo pubblicato sull'«Unità» il 18 febbraio del 2004, prendeva le mosse per sviluppare un appassionato discorso sulla crisi del ruolo pubblico degli intellettuali, dando la stura a un affollato e talvolta caotico dibattito, ospitato dalla stessa testata nelle settimane successive. Presumibilmente la rievocazione dell'efferato delitto del Circeo non aveva la sola funzione di mero pretesto – per così dire – retorico; e ad ogni modo sembra lecito fare il caso che così non sia stato, e provare di nuovo a ripartire da lì. Se si vanno a rileggere gli articoli di Pasolini e Calvino che, traendo spunto da quel fatto di sangue, provavano a riflettere sulla società italiana, ci si accorge infatti, retrospettivamente, che era (anche) con quella che di lì a poco si sarebbe chiamata 'condizione postmoderna' che i due cominciavano a fare i conti («Il divenire storico è divenuto, e quelle certezze sono rimaste com'erano» scriveva in Pasolini). In quello stesso 1975 Calvino inaugurava la serie di racconti del signor *Palomar* e Pasolini dava alle stampe *La Divina Mimesis*, opere che non sembra improvvido, oggi, rubricare in un postmodernismo nazionale dotato di caratteri propri. Leonardo Sciascia, licenziando un anno prima quel *Todo Modo* evocato da Luperini, si prendeva anch'egli una lunga vacanza dalla forma-romanzo, e sarebbe tornato a frequentarla solo tredici anni più tardi (se si vuole escludere il 'caso' *Candido*): dati non del tutto irrilevanti anche questi, se è vero che, in Italia, tanto le cicliche epifanie del genere-feticcio della modernità, quanto le ricorrenti notifiche della sua dipartita, almeno per mezzo secolo, sono state considerate foriere di svolte più o meno significative.

Che qualsiasi discorso sulla sorte che l'impegno intellettuale è andato progressivamente patendo in questi trent'anni non possa prescindere dalla que-

stione del postmoderno, dunque, come ci era già capitato di osservare altrove,¹ se non ovvio, parrebbe quantomeno plausibile (e del resto Luperini stesso sembra volerlo implicare). Anzi, semmai, la riflessione da fare riguarderebbe piuttosto l'ostinata riluttanza con la quale, compatta e unisona, salvo rare defezioni, un'intera generazione (o forse due) di critici accademici si è rifiutata di affrontare il problema delle trasformazioni della produzione e della ricezione letteraria nella postmodernità, e quindi di ragionare sulla sorte della letteratura, tanto in termini di memoria quanto in funzione di progetto, optando semmai per le ciarle nostalgiche sul bel tempo che fu, per gli epitaffi commossi per la sua estinzione (da tale novero si isola e fa storia a sé, per densità di riflessione e qualità di scrittura, il Ferroni di *Dopo la fine*).² In quest'ottica proprio a Luperini si deve il merito di avere promosso e sollecitato ormai da tempo, pur mantenendo posizioni personali poco condiscendenti verso il fenomeno, gran parte delle poche riflessioni serie sul tema, volte a definire cosa sia stato il postmoderno letterario in Italia e quali le sue matrici sociali, politiche, culturali. Sia che il postmoderno si debba considerare una fase ormai alle nostre spalle, sia che, come ha scritto recentemente Bruno Pischedda, è proprio in questi anni che ne stiamo vivendo la pienezza,³ comunque stiamo ancora scontando l'esiziale errore di avere voluto abdicare di fatto alla possibilità di ridefinire le funzioni della scrittura letteraria e di ripensare criticamente la tradizione e i canoni, a partire dalla presa d'atto di una lunga e profonda trasformazione della società, delle dinamiche sociali, dell'immaginario (consapevolezza che non avrebbe implicato affatto una succube condiscendenza – tanto meno una entusiastica adesione ideologica – ai modelli e alle logiche culturali del tardo capitalismo).

Ma di questa avversione e delle deformazioni interpretative che il postmoderno letterario in Italia ha dovuto scontare, proprio a causa delle prospettive distorte a partire dalle quali veniva indagato, come si è detto, si è provato a dare conto già ne *La tradizione del postmoderno*, lavoro del quale questo volume intende essere un'ideale prosecuzione (come il titolo stesso lascia intuire), pur mantenendo una autonomia di discorso che non implica necessariamente una lettura pregressa della 'prima puntata'. Tuttavia, non si può non registrare con un certo compiacimento il fatto che, proprio in questo anno e mezzo trascorso dalla pubblicazione di quel primo esito (che oltretutto andava alle stampe, nel settembre 2003, poco dopo l'uscita di quella che rimane la più

¹ Cfr. M. Di Gesù, *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*, FrancoAngeli, Milano 2003.

² Cfr. G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino 1997.

³ Cfr. Bruno Pischedda, *Il romanzo: la pienezza del postmoderno*, in V. Spinazzola (a cura di), *Tirature 04. Che fine ha fatto il postmoderno?*, Il Saggiatore, Milano 2004.

esauriente ricostruzione del dibattito sul postmoderno in Italia)⁴, la questione 'postmoderno' sia stata ripresa e approfondita in sedi autorevoli. Ci riferiamo a un corposo dossier filosofico contenuto in un numero recente del mensile «Reset»⁵ e soprattutto a due saggi pubblicati sulla rivista «Allegoria» (di Raffaele Donnarumma e di Antonio Tricomi) e a un volume di *Tirature*, quello del 2004, dedicato al tema.

Donnarumma, nel suo *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, attua una significativa operazione di riordino, seppure condotta da un punto di vista che poco o nulla di buono concede al postmoderno nazionale («con tutta la sua alacrità restauratrice, paragonato ai corrispettivi americani e ai modelli, il postmoderno italiano mostra di avere i caratteri dell'esaurizione, dell'impallidimento, della contemplazione malinconica o scettica», scrive il critico di quella che ritiene essere stata una «fase di miseria della nostra storia culturale»).⁶ All'intervento di Donnarumma, al di là dei dissensi che chi avrà la pazienza di continuare a leggere questo testo potrà agevolmente verificare, vanno senz'altro riconosciute alcune benemeritenze, tra le quali quella di avere voluto meritoriamente insistere nel tratteggiare una sorta di fenomenologia di un postmoderno propriamente italiano, senza lasciarsi condizionare da griglie cronologiche precostituite e considerando, in quest'ottica, prodromiche opere come *Fratelli d'Italia* e *Hilarotragoedia*. Diversa, ma non meno stimolante, è la lettura di Tricomi, il quale colloca nella metà degli anni Settanta la cesura tardomoderno-postmoderno, individuando nel Gianni Celati di *Finzioni occidentali*, foucaultiano avversatore del *novel*, il pioniere di un postmoderno italiano tutt'altro che acritico o euforico, e nei suoi *Parlamenti buffi* la prima opera pienamente ascrivibile a questa *koinè*.⁷

In chiave di bilancio, quasi di rendiconto, è invece condotta l'inchiesta di *Tirature*, che, oltre a quello summenzionato di Bruno Pischedda, comprende interventi di Franco Brioschi (*Il postmoderno e la lingua della tribù*), Alberto Rollo (*Gli sbarchi del postmoderno in Italia*), Paolo Giovannetti (*Il postmoderno in versi: far poesia con la tv*), Vittorio Spinazzola (*dopo il postmoderno*).

⁴ Cfr. M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Cesati, Firenze 2002.

⁵ Cfr. «Reset», Luglio-Agosto 2004, 84, con interventi di V. V. Alberti, E. Ambrosi, G. Borsari, S. Blackburn, P. Ercolani, A. Ferrara, M. Ferraris, A. Lanni, S. Petrucciani, I. Salvatore, E. Severino.

⁶ R. Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, in «Allegoria», XV, 2003, 43, p. 73 e p. 82.

⁷ Cfr. R. Tricomi, *Crisi della testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia*, in «Allegoria», XV, 2003, 44, pp. 35-60.

Come opportunamente sottolineava Margherita Ganeri, intervenendo nella querelle suscitata dall'intervento di Luperini sull'«Unità», quella dei trenta-quarantenni, critici o autori che siano, è la prima generazione (alla quale appartiene anche chi scrive) che in questa epoca è cresciuta e si è formata, avendo dovuto fare i conti con una consapevolezza empirica, fattuale prima ancora che teorica, della postmodernità. Già quasi afasica per l'oggettiva difficoltà a reperire nuovi linguaggi e nuove forme (ancor più se mossa dall'intento di proporre lessici per enunciare una rinnovata radicalità), rischia di essere definitivamente tacitata da meccanismi di esclusione che, quelli sì, hanno continuato a funzionare come e meglio di prima anche nell'asfittica attualità italiana. Una generazione di figli di nessuno, trovatasi orfana senza che le fosse consentito conoscere i propri padri (da emulare o da uccidere). È forse per questa solitudine che, andando in cerca di genitori putativi, questi 'senza famiglia' hanno finito per scovare ascendenze con chi ha praticato scritture non immediatamente riconducibili alla forma-romanzo; così come è comprensibile che abbiano trovato ospitalità nelle paludi manganelliane anziché, per esempio, nei troppo affollati 'luoghi' del presenzialista Moravia; perfino che abbiano scoperto maggiore familiarità con l'irriverente Arbasino di *Specchio delle mie brame* che non con uno Sciascia finito con l'essere (suo malgrado) l'ultimo epigono di una sicilitudine astorica e autoassolutoria. Restererebbe da capire, semmai, se interessa davvero a qualcuno che questi giovani epigoni tacciano o proferiscano alcunché di nuovo, e soprattutto se è ancora nella parola letteraria che possono ostinarsi a cercare la lingua per dire l'urgenza del dissenso e della rivolta (ma questo, a ben vedere, ci porterebbe a fare un altro discorso...).

Nondimeno, la selezione degli autori presi in esame in questo libro risente anche di questo approccio in un certo senso 'viscerale', sebbene, naturalmente, si fondi su una motivata e meditata – sebbene opinabile – ragione di ordine teorico, la quale trova ulteriore legittimazione nella scelta delle opere analizzate, nonché sull'esigenza di soffermarsi su alcuni testi degli anni Settanta, dopo avere indagato, nel precedente lavoro, soprattutto i Sessanta. L'interpretazione del *Pinocchio* manganelliano quale ricostruzione 'archeologica' del genere romanzo e la lettura di *Specchio delle mie brame* come decostruzione in chiave antropologica del canone letterario della Sicilia moderna, inoltre, si collegano specularmente, com'è del resto evidente, alle trattazioni teoriche dei primi due capitoli, dedicate per l'appunto al dibattito degli ultimi quindici anni sul canone letterario e alla trasformazione dei generi nella postmodernità. È su questi *palinsesti del moderno*, dunque, che si è provato a ragionare del postmoderno letterario italiano.

Nel capitolo I vengono rielaborati e ampliati due saggi già apparsi in rivista: *Canone italiano: bilancio di un dibattito*, in «Segno», XXX, gennaio 2004, n. 251, pp. 83-92 e *Oltre il canone letterario*, in «Segno», XXX, febbraio 2004, n. 252, pp. 45-54.

Il capitolo II, con alcune modifiche, riprende il saggio *La fine dei generi, i generi della fine*, pubblicato in «Arco Journal», 5 luglio 2004, <http://www.arcojournal.unipa.it>.

Una sintesi di quanto trattato nel capitolo III, con il titolo *La scrittura di secondo grado del Pinocchio parallelo di Manganelli*, era inclusa nei volumi collettanei *Le forme del narrare*, Atti del VII Congresso Nazionale dell'ADI (Macerata 24/27 settembre 2003), a cura di S. Costa, M. Dondero, L. Melosi, 2 voll., Polistampa, Firenze 2004, vol. II, pp. 997-1006.

Il capitolo IV, con alcune modifiche, riprende il saggio *Un anonimo lombardo in rivolta (contro il canone siciliano)*, raccolto in *Figure e miti della Sicilia e del Mediterraneo nelle letterature europee moderne*, a cura di G. Costa Ragusa, Flaccovio, Palermo 2004, pp. 49-68.

Ringrazio chi ha avuto la benevolenza di accogliere le parti di questo lavoro nelle tappe della sua costruzione: Nino Fasullo, Michele Cometa, Roberto Deidier, Giuliana Costa Ragusa. E con loro chi mi ha prestato aiuti e soccorsi utili (quando non indispensabili) alla sua definitiva realizzazione: Michela Sacco Messineo, Andrea Cortellessa, Salvatore Cangelosi.

Un ringraziamento particolare va a Gilda e Francesco, e non solo perché di questa costruzione hanno dovuto subire i disagi domestici: senza la loro vitale presenza quotidiana, probabilmente, non ci sarebbe stato nemmeno l'inizio dei lavori.

I. 'Cannonate', costellazioni, 'oltrecanoni'

Mentre il canone brilla nel cielo delle sette stelle, più fisso che mai, il mondo impertinente gira sette volte su se stesso. [...] Così avviene malauguratamente a certi solenni maestri: di esser battuti dagli empirici

(C.E. Gadda)

Il pericolo sovrasta tanto il patrimonio della tradizione quanto coloro che lo ricevono. Esso è lo stesso per entrambi: di ridursi a strumento della classe dominante. In ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla.

(W. Benjamin)

1. Un canone millenaristico

Il lungo e articolato dibattito sul canone letterario nazionale ha attraversato, e talvolta perfino ridestato, la sonnolenta cittadella dei letterati di casa nostra per più di un decennio: come proveremo a verificare, in esso si può rinvenire una forte attinenza col la questione del postmoderno italiano, sebbene tale nesso si riveli quasi sempre solo in controluce e in filigrana. Aperta all'inizio degli anni Novanta da alcune riviste letterarie, la disputa si è propagata alle pagine culturali dei giornali, alle fondazioni e ai centri studi, ai congressi, fino, addirittura, alle università, protraendosi per più di un decennio in un florilegio di convegni, seminari, simposi, tavole rotonde (e immancabili relativi atti, ovviamente). Più che l'urgenza di nuove periodizzazioni, o l'esigenza di un'analisi delle svolte epocali determinate dalle trasformazioni della società e dell'immaginario, a sollecitare pubbliche riflessioni sulla selezione degli autori e delle opere della nostra tradizione è stato invece il potente fascino del volgere del secolo e del millennio, nonché una sorta di angoscia prodotta da un sentimento di rottura, di perdita, di dissoluzione. Così, ad esempio, si legge, a proposito dei nostri classici, nelle ultime battute del *Canone delle opere*, il saggio di Alberto Asor Rosa che introduceva, nel 1992, il primo volume delle *Opere della Letteratura italiana* da lui diretta:

Bisogna perciò acconciarsi all'idea che l'unico modo di leggerli "vivi" consiste nell'accettare la fatica e il tormento, che scaturiscono dal contrapporre la loro forte e complessa identità alla perdita di nome e di senso, di cui siamo avviluppati ogni giorno. Costa fatica e tormento arrivare alla loro altezza, costa fatica e tormento immergersi nella loro infinita e devastante grandezza. Ma se si vuole opporre alla "frantumazione del quotidiano" e alla "disperazione intellettuale" questa straordinaria "concentrazione dell'essere", di cui i classici sono specialissimi portatori, vale la pena di affrontare questa impresa.¹

Malla, questo sentimento della fine, capace di spazzare via qualsiasi tentazione di produttivo ripensamento in merito alla critica e alla sua crisi, dalla quale non sono più pervenute 'notizie', se non sporadiche:² con l'avvento della nuova era, insomma, veniva il tempo dei bilanci, delle sistematizzazioni, delle liste da consegnare alla posterità. (Quanto al millenarismo, esso sembra mirabilmente evocato dal titolo della collana di classici, diretta da Walter Pedullà, «Cento libri per mille anni»; la quale, oltretutto, volendo indugiare ulteriormente in questa facezia dei simboli, vanta un simbolicissimo conio editoriale, che suggella la museificazione celebrativa e mette in fuga i falsari: quello dell'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato).

A dare il via è stato il grande happening romano dell'autunno 1996: *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo* (Roma, 30 ottobre-18 novembre 1996), articolato in eventi, mostre, incontri con gli autori e chiuso da un prestigioso convegno internazionale dal titolo omonimo.³ C'è stato poi il colloquio organizzato a Sant'Arcangelo di Romagna nel Maggio del 1997 dall'Associazione «Sigismondo Malatesta»: *Il giudizio di valore e il canone letterario*, anch'esso con un *parterre* di relatori prestigiosi.⁴ Quindi il congresso organizzato dall'Università della Calabria, *Il canone letterario del Novecento italiano* Arcavacata, 11-13 novembre 1999.⁵ E poi ancora il convegno *Sul canone. Questioni teoriche e prospettive didattiche*, Siena, 11-12

¹ Asor Rosa, Alberto, *Il canone delle opere*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Le Opere*, vol. I, *Dalle Origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino 1992, pp. XXIII-LV, poi in Id. *Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Einaudi, Torino 1997, p. 31 (si cita da quest'ultima edizione).

² Ha continuato a darne con regolarità la rivista «Allegoria», con una lunga serie di interviste sulla crisi della critica a studiosi e specialisti.

³ Gli atti sono raccolti in AA. VV., *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino, 2000. Ma, come si è detto, Asor Rosa aveva già discusso i problemi dei criteri e delle metodologie da presupporre alla selezione di un canone nazionale di opere nel summenzionato saggio *Il canone delle opere*.

⁴ Gli atti sono raccolti in L. Innocenti (a cura di), *Il giudizio di valore e il canone letterario*, Bulzoni, Roma 2000.

⁵ Gli atti sono raccolti in N. Merola (a cura di), *Il canone letterario del Novecento italiano*, Rubettino, Soveria Mannelli 2000.

febbraio 2000; ma anche un recente Convegno nazionale dell'ADI è stato dedicato a *Il canone e la Biblioteca* (Roma, 27-29 settembre 2001),⁶ nonché quello collegato alla XXX edizione del Premio Mondello - Città di Palermo: *Il canone oscillante. La letteratura italiana negli ultimi trent'anni*. (Palermo, 24-26 novembre 2004). Giusto per voler citare alcuni dei più importanti. Nel frattempo, ogni occasione è stata propizia per ospitare su quotidiani e settimanali d'informazione dibattiti e polemiche, fondati per lo più sull'imprecindibile criterio: 'vediamo chi c'è e chi non c'è'; basti ricordare il corredo di discussioni seguite alla pubblicazione del *Dizionario delle opere della letteratura italiana* curato da Alberto Asor Rosa per la *Letteratura Italiana* Einaudi.⁷ Molti critici, sia militanti che accademici, hanno poi stilato in questo decennio veri e propri canoni personali: argutamente Alfonso Berardinelli ha rilevato che quasi tutte queste raccolte recano titoli assai impegnativi (Giulio Ferroni, *Passioni del Novecento*;⁸ Goffredo Fofi, *Strade maestre*;⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Antologia personale e Giudizi di valore*¹⁰ - elenco al quale andrebbe aggiunto l'*Atlante del Novecento Italiano* di Edoardo Sanguineti -),¹¹ ad attestare appunto questa inquietudine sulla soglia del secolo che fugge, oltre la quale si scorge un molteplice sempre più indecifrabile.¹²

Ma quando da questa cospicua mole di materiali ci si prova a stornare approvvigionamenti utili per ridefinire lo statuto della letteratura italiana tenendo conto dell'avvenuta svolta del postmoderno, dell'esito dell'operazione non ci si può dire pienamente soddisfatti. Se si condiziona la selezione appunto a partire dall'esigenza di una profonda riconsiderazione dei paradigmi stessi della letteratura, ci si rende conto facilmente che in pochi hanno voluto orientare i propri contributi in tal senso. Per quanto qualche eccezione si possa doverare: ad esempio gli interventi di Margherita Ganeri (*Il postmoderno e il problema del canone*), Alfonso Berardinelli (*Come nasce il problema: il canone e alcuni critici*) e Franco Brioschi (*I paradossi del canone*) al convegno calabrese; oppure le relazioni di Sharon Wood (*L'altra biblioteca: la problematica della scrittura femminile*) e Graziella Pagliano, (*Donne, scrittura e canone*) per il congresso sul *Canone e la biblioteca*, alle quali va la benemerita di avere focalizzato l'attenzione sugli studi di genere.

⁶ Gli atti sono raccolti in A. Quondam (a cura di), *Il Canone e la Biblioteca Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, Bulzoni, Roma 2002.

⁷ Torino, 1999 - 2000, 2 voll.

⁸ Donzelli, Roma 1999.

⁹ Donzelli, Roma 1996.

¹⁰ Rispettivamente Bollati Boringhieri, Torino 1995 ed Einaudi, Torino 1999.

¹¹ Manni, Lecce 2001.

¹² Cfr. A. Berardinelli, *Saggistica, stili di pensiero e tendenze culturali*, in *Storia della Letteratura Italiana*, 12 voll., vol XI, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, Garzanti, Milano 2001 pp. 5-35.

Meritano tuttavia un'attenzione meno fugace altri due testi, la cui genesi ed elaborazione, oltretutto, è stata concomitante e sinergica, dal momento che curatori e autori (alcuni dei quali presenti con propri interventi in entrambe le raccolte) hanno avuto modo di discutere insieme, in occasione di incontri e conferenze, per così dire a cantiere aperto. Uno è un numero (quasi) monografico della rivista «Allegoria» dedicato all'argomento,¹³ che contiene gli interventi di Romano Luperini, Christian Rivoletti, Hans Robert Jauss, Andrea Battistini, Remo Ceserani, Giulio Ferroni, Guido Guglielmi, Nicolò Pasero e Cesare Segre. Nel ponderoso fascicolo l'approccio al problema rivela un'incisiva efficacia proprio per il taglio dei vari saggi, ciascuno a suo modo orientato a ridefinire i fondamenti epistemologici a partire dai quali l'affaire canone può essere discusso. Spicca tra i tanti l'articolo del compianto Guido Guglielmi, *Letteratura, storia, canoni*, nel quale torna a funzionare efficacemente il grimaldello materialista, utensile col quale il critico bolognese scardina sapientemente i presupposti sui quali implicitamente si reggono i listoni canonici della nostra letteratura. Sulla scorta della *Teoria estetica* adorniana, Guglielmi non va per il sottile e ripropone un'interpretazione che relativizza fortemente l'essenza stessa della letteratura per come noi l'abbiamo conosciuta, subordinandola all'avvento della società borghese («anche la letteratura è un'emergenza storica»). La fondazione della letteratura nella modernità passerebbe dalla dissoluzione della codificazione dei generi, della loro rigidità normativa, nonché delle prescrizioni estetiche che sulla tradizione dei generi si fondavano:

La letteratura nasce e si afferma con la decadenza dei generi. Nella società premoderna generi e sottogeneri, elaborati da una tradizione che incomincia almeno con il rinascimento italiano, rispondevano alle esigenze di un mondo fortemente ritualizzato. Ogni genere si inseriva in un cerimoniale sociale. C'erano generi alti e generi bassi. Ognuno di essi era funzionale a un gioco sociale, e come ogni gioco aveva regole. [...] Ma con il formarsi di un pubblico borghese e degerarchizzato già nel Settecento – non si insisterà mai abbastanza sull'importanza dell'Illuminismo per la nostra storia – tutti i sistemi di regole vengono posti in discussione, e decadono. Invece che di buon gusto che è un attributo sociale, si parla di genio che è un attributo individuale. [...] Sono questi processi storici qui richiamati sommariamente che danno luogo alla nozione di letteratura. E sono tutti processi extraletterari, connessi con le tendenze razionalizzatrici e gli sviluppi capitalistico-industriali della moderna società borghese. Decadono i generi, si costituisce per così dire la letteratura come archigenere, come luogo di indifferenza di tutte le opere esteticamente rilevanti: mentre una norma estetica – una norma di gusto – non può essere stabilita. (Nuovi generi si formano solo nella letteratura di consumo).¹⁴

¹³ Cfr. *Sul canone*, «Allegoria», X, 1998, 29 – 30.

¹⁴ G. Guglielmi, *Letteratura, storia, canoni*, in *Sul canone*, cit., pp. 86-7.

A dar man forte a Guglielmi c'è, come d'altronde sarebbe stato prevedibile, Raymond Williams: «Nella sua forma moderna, il concetto di 'letteratura' nasce nel XVIII secolo e giunge a completo sviluppo solo nel XIX, anche se le vere condizioni del suo delinearsi s'erano andate sviluppando sin dal rinascimento». ¹⁵ Su queste premesse Guglielmi riformula, da letterato, un dubbio, chiedendosi se nella cultura che si è prodotta in seguito alla svolta storica, antropologica, culturale degli ultimi decenni ci sia ancora posto per una letteratura esposta in termini di progetto e di memoria.

Pur schermandosi con l'autodefinizione di notaio che registra, di ciclista passista che tira la volata ai colleghi più veloci, Andrea Battistini nel suo *Il canone in Italia e fuori d'Italia*, mostra di possedere la rara virtù dell'ampio respiro e di una mite, sagace, spregiudicatezza: propone, per esempio, un confronto serrato con il sistema scolastico e universitario inglese, statunitense e canadese e, gliene sia reso merito, finalmente stigmatizza la superficiale ironia con la quale in Italia sono state giudicate le battaglie intellettuali d'oltreoceano per un pluralismo effettivo dei canoni letterari (con le conseguenti aperture alla scrittura femminile, alla cultura afroamericana, nonché a quella degli Indiani d'America e delle minoranze immigrate); il troppo sbrigativamente (e colpevolmente) liquidato e deriso 'politically correct', insomma, avrebbe fatto bene anche a noi:

In Italia queste rivendicazioni sono giudicate a volte con ironia, quando invece dovrebbero essere meditate con impegno perché con il fenomeno politico della Lega Nord da una parte e con l'entrata in Europa dall'altra, per non dire dei massicci flussi migratori di popolazioni soprattutto africane e asiatiche, anche da noi sta rinascendo un problema di identità nazionale che finirà per forza per incidere sul nostro canone letterario.¹⁶

Presumibilmente indotto a un atteggiamento non dogmatico dalle sue felici frequentazioni con la letteratura impura (la letteratura scientifica) e con correnti per lungo tempo ritenute poco 'canoniche' (il barocco), Battistini registra il progressivo transito, anche in Italia, da un'idea di canone fondata su un'accezione di letteratura belletteristica o comunque umanistica a un'altra che insiste su una nozione antropologica, capace di accogliere altri generi del discorso e altri modelli (aspetto, questo, del quale ci si tornerà ad occupare nel

¹⁵ Cfr. R. Williams, *Marxismo e letteratura*, Laterza, Roma – Bari 1979, p. 62, citato in G. Guglielmi, *Letteratura* cit., p. 86. Ma sull'«invenzione» della letteratura nella società moderna è d'obbligo rimandare a T. Eagleton, *Literary Theory: an Introduction*, 1996 [1983]; trad. it.: *Introduzione alla teoria letteraria*, Editori Riuniti, Roma 1998, e in particolare alle pagine dell'introduzione, *Cos'è la letteratura* (pp. 7-23) e al primo capitolo del saggio, *La nascita della letteratura inglese* (pp. 24-64).

¹⁶ A. Battistini *Il canone in Italia e fuori d'Italia*, in *Sul canone*, cit., p. 48.

capitolo dedicato ai generi letterari) e, in accordo con il lungimirante Ezio Raimondi,¹⁷ prospetta una permeabilità del canone (e quindi dello statuto stesso dell'italianistica) ad apporti dalle sue «periferie in espansione», per usare proprio le parole di Raimondi. Per essere rivoluzionari, conclude il critico, sarà il caso di rifarsi, paradossalmente, all'Aristotele dell'*Etica nicomachea* e alla sua idea di canone come norma indeterminata (e flessibile) di ciò che è indeterminato.

L'altro testo di cui è opportuno dar conto è il volume collettaneo *Un canone per il terzo millennio: testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, curato da Ugo M. Olivieri.¹⁸ È un libro prezioso, poiché sin dalle pagine introduttive dello stesso Olivieri, viene problematizzata la questione del canone, a partire dalle sue premesse epistemologiche e storico-sociologiche. Olivieri, nel suo saggio, tra l'altro, dà conto dello snodo moderno-postmoderno (successivamente approfondito da Franco Marengo, del quale si dirà più avanti), pone l'opzione tra canone inteso quale storia dell'estetica o storia delle idee e canone interpretato come concetto meta-operativo della teoria letteraria e riflette sulla possibilità di proporre col canone un «nuovo ordine del discorso», tirando in ballo i *cultural studies* anglosassoni.¹⁹ Importante è inoltre, in questo volume miscelaneo, l'apertura alla storiografia (con il saggio *Canone e storia dell'Italia unita* di Bruno Bongiovanni, e all'antropologia (con il contributo di Stefano De Matteis *Panorami del nuovo millennio: la società del possibile, il declino del rito e la società incompiuta*), oltre che alla teoria letteraria, sulla quale interviene Francesco Orlando.²⁰

Ma, per completare la cernita e trovare qualche ulteriore consolazione, si deve ricorrere ancora a Romano Luperini e Remo Ceserani, e in seconda battuta a Giulio Ferroni. Tutti e tre, tanto per cominciare, sono presenti con loro contributi in entrambi i volumi dei quali si è detto (come, a dire il vero, anche Francesco Orlando).²⁰ Ma ciascuno di essi, poi, come in parte si è già avuto

¹⁷ Il quale, è opportuno ricordarlo, già nel 1990 attribuiva al postmoderno un connotato significativo di pluralismo dialogico e parlava del canone nei termini di tradizione che «si istituzionalizza e insieme si decostruisce» e di «norma da inventare di continuo» (Cfr. E. Raimondi, *Le poetiche della modernità in Italia*, Garzanti, Milano 1990, p. 9 e p. 105).

¹⁸ Bruno Mondadori, Milano 2001. Si noti che anche il nucleo generativo di questo testo viene da una precedente tavola rotonda: *Modelli culturali nel processo educativo: tradizione, trasmissione e trasformazione*, organizzato dal CIDI di Napoli e dall'Istituto per gli studi Filosofici il 30 e 31 gennaio 1991.

¹⁹ Cfr. U. M. Olivieri, *I sommersi e i salvati. Appunti su canone e teoria letteraria*, in Id. (a cura di), *Un canone per il terzo millennio*, Bruno Mondadori, Milano 2001, pp. VII-XXVII.

²⁰ Cfr. R. Luperini, *Introduzione. Due nozioni di canone*, in *Sul canone*, cit., pp. 5-7; Id., *La questione del canone, la scuola e lo studio del Novecento*, in U. Olivieri (a cura di), *Un canone per il terzo millennio*, cit., pp. 154 - 173; R. Ceserani, *Appunti sul problema dei canoni*, in *Sul canone*, cit., pp. 58-74; Id. (et. al.), *Il canone del moderno: il Novecento letterario*, in U. Oli-

modo di rilevare, in questi anni ha orientato la propria attenzione verso il problema dei canoni e della postmodernità. Luperini implicando sempre nei suoi interventi la riflessione sul postmoderno, guarda al processo educativo e alla trasmissione didattica, nel tentativo di tracciare una topografia dialetticamente leggibile delle stratificazioni letterarie in Italia (e d'altro canto gran parte della sua riflessione teorica degli ultimi anni verte proprio sulle residue possibilità di esistenza della critica e della letteratura). Ceserani portando avanti con tenacia la sua tesi di revisione del canone dal punto di vista di chi è immerso in un altro periodo storico e gode di prospettive diverse, e auspicando una rilettura dei classici fondata non più sulle scuole, le tendenze, le tradizioni stilistiche, ma piuttosto sulla rilevanza tematica, sulla loro capacità conoscitiva, critica, ironica; e ancora invitando ad abbandonare le concezioni totalizzanti, le poetiche coerenti, gli stili omogenei per la mescolanza e la sovrapposizione degli stessi, per il meticcio delle poetiche e per le ibridazioni e gli innesti dei modelli culturali.²¹ Ferroni, infine, provando a opporre ai simulacri virtuali prodotti dalla comunicazione una «nuova fede», per quanto «perdente e marginale», nella letteratura. Del resto ognuno dei tre si è avventurato nell'impresa della redazione di una storia letteraria, nella quale mettere in pratica ciascuno le proprie scelte teoriche e metodologiche, nonché, alla fine, anche il proprio canone. Così come, sia Ferroni (con *Dopo la fine*), sia Ceserani e Luperini (rispettivamente con *Raccontare il postmoderno* e con *Il dialogo e il conflitto*) hanno redatto il loro «documento politico», al quale sono state consegnate le ragioni delle loro scelte di campo e dei loro fiancheggiamenti in mezzo ai conflitti della postmodernità.²²

vieri (a cura di), *Un canone per il terzo millennio*, cit., pp. 194 - 242; G. Ferroni, *Al di là del canone*, in *Sul canone*, cit., pp. 75-82; Id. (et. al.), *Il canone del moderno: il Novecento letterario*, in U. Olivieri (a cura di), *Un canone per il terzo millennio*, cit., pp. 194-242. Sulla rivista da lui diretta Luperini era intervenuto sul tema anche qualche numero prima, col saggio *La questione del canone e la storia della letteratura come ricostruzione*, in «Allegoria», IX, 1997, 26, pp. 5-13; poi in Id., *Il professore come intellettuale. La riforma della scuola e l'insegnamento della letteratura*, Lupetti/Manni, Milano-Lecce, 1998, pp. 61-73. Del critico toscano si veda anche il primo capitolo del suo *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma - Bari 1999.

²¹ Per Ceserani si rimanda inoltre ai suoi diversi interventi su rivista: *Su periodizzazioni e canoni nella letteratura contemporanea*, in «L'Asino d'oro», 1991, 4, pp. 145 - 54; *Cannone*, in M. Lavagetto (a cura di), *I classici nella cultura e nell'editoria italiana contemporanea*, «Inchiesta», 1995, 110, pp. 67 - 74. Insieme al saggio per «Allegoria», questi interventi sono stati in parte ripresi e rielaborati (in particolare quest'ultimo) nel cap. IX (pp. 392-434) di *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma - Bari 1999.

²² Per una maneggevole ma alquanto interessante introduzione generale all'argomento si rimanda a M. Onofri, *Il canone letterario*, Laterza, Roma - Bari 2000. Del dibattito sul canone in Italia, e delle sue aderenze con la questione del postmoderno, dà ampio conto Monica Jansen (Cfr. *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Cesati, Firenze 2002, pp. 174-191).

Eppure, come avevamo anticipato, a ben guardare, di tutto quel cupo tumulto, di tutta quell'aspra bufera, non resta che un dolce singulto sul far della sera postmoderna: la *querelle* nazionale sul canone non pare abbia sortito effetti profondi e duraturi, fatte salve le pur rilevanti eccezioni di cui si è dato conto e ancorché in svariati momenti in essa si sia evidenziata una consapevolezza profonda e impietosa sullo stato e sulle sorti della letteratura nell'epoca della postmodernità; anzi, a dire il vero, in alcuni casi ha ricordato quella vecchia gag dei chirurghi maldestri che armeggiano e si azzuffano intorno al paziente, il quale, nel frattempo, magari è già morto da un pezzo. Anzi sembrerebbe essere prevalsa l'ipotesi, di ascendenza 'bloomiana' alla fin fine (del Bloom del *Canone occidentale*, s'intende, irrobustito magari con i residui puntelli dello storicismo nostrano), che solo nella modernità, o, se si vuole, solo mantenendosi 'moderni' è praticabile l'idea stessa di una scelta orientata e motivata di opere. Scrive Fausto Curi: «Per gli scrittori 'postmoderni' la distinzione fra canone e anticanone non ha più senso. Avendo acquisito ogni libertà, tranne la libertà di scegliere in modo responsabile e univoco, e non dovendo decidere di nulla, dal momento che sono le circostanze e il mercato a decidere per loro, essi non hanno più alcuna scelta da compiere e procedono liberamente nel vuoto della loro libertà». ²³ Se ne deve dedurre che, usando l'arbitrio di sostituire la parola 'scrittori' con 'critici', il giudizio negativo di Curi si estenderebbe anche a essi. Anche a parere di Franco Marengo un 'canonizzatore postmoderno' non è dato, e semmai esistesse non potrebbe che essere un cattivo canonizzatore: indebolitasi la funzione dell'intellettuale, sguarniti i presidi lungo i confini del letterario, il canone diventa incommensurabile e la stessa attività di selezione priva di senso; chi si ostinasse a praticarla sarebbe (è già) un creativo da agenzia pubblicitaria intenzionato a vendere una merce da consumare: «L'esperienza passata ci insegna che il canone, i canoni costruiti dai burocrati di un ministero, non reggono; quella futura sembra intenzionata a farci capire, pur con qualche tentennamento, che non reggono i canoni costruiti dagli agenti pubblicitari». ²⁴ Marengo, per di più, parrebbe intendere la funzione del critico-intellettuale alla stregua di quella di

²³ F. Curi, *Canone e anticanone. Viatico per una ricognizione*, in Id., *Canone e anticanone. Studi di letteratura*, Pendragon, Bologna 1997, p. 30.

²⁴ F. Marengo, *La questione del canone in due paradigmi*, in U. M. Olivieri (a cura di), *Un canone per il terzo millennio*, cit., p. 62. Anche un antipostmodernista come Terry Eagleton, nell'attitudine a considerare il giudizio di valore un dato puramente intercambiabile, coglie il rischio di attenersi alle logiche di mercato. E tuttavia le sue osservazioni a proposito del canone nel postmoderno appaiono meno apodittiche e assai più problematiche (Cfr. T. Eagleton, *Esiste un canone del postmoderno?* in U. M. Olivieri (a cura di) *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 163-169 e *Quattro domande sui destini degli studi letterari. Intervista a Terry Eagleton*, a cura di M. Ganeri, in «Allegoria», XV, 2003, 43, pp.135-140).

una specie di buttafuori, ingaggiato per selezionare gli ingressi all'esclusivo club della Letteratura. A fugare i dubbi in questo senso (ovvero che quella di Marengo possa definirsi quasi un'idea di critica come polizia – e nel suo caso si tratterebbe di polizia giudiziaria –) è proprio lo stesso anglista, quando in un intervento successivo assimila la delegittimazione del sistema letterario, cagionata dall'intrusione di non addetti ai lavori nella sfera della critica letteraria (e quindi dalla perdita di autorità della figura del critico), alla crisi di legittimità che ha colpito il sistema giudiziario, «in seguito all'invasione di parole d'ordine e criteri messi in piedi in campi che con la giustizia non hanno nulla a che fare, e per di più intrisi di sovversivismo di destra». ²⁵ E così, agli assertori del postmoderno, già tacciati da più parti di neoconservatorismo, tocca altresì scontare anche l'onta di essere considerati alla stregua di certi implacabili eversori a fini privatistici della nuova destra italiana.

A beneficio della chiarezza: la parziale inefficacia di un dibattito pur così articolato (tanto da poter affermare che la 'questione canone' è stata forse la più ricorrente per quasi un decennio in ambito letterario nazionale) non è da imputare alla scarsa profondità dello stesso, tantomeno all'autorevolezza e alla competenza degli studiosi che lo hanno animato o alla problematicità di molti degli interventi. Se per qualità e quantità c'è poco o nulla da oppugnare alla messe di studi e riflessioni sulla materia, dal momento che il tema è stato abbondantemente discusso e sviscerato, non altrettanto incisiva è stata la portata di questa revisione del canone sullo statuto degli studi letterari in Italia. Quelli che appaiono insufficienti sono quelli che potremmo definire, banalizzando, gli esiti concreti, tangibili, che da una così cospicua mole di teoria prodotta sarebbero potuti discendere: in altre parole essa, al contrario di quanto è accaduto in area anglosassone e ispano-americana, non ha alla fine apporato contributi essenziali utili a far procedere in avanti gli studi di italianistica per quell'itinerario evolutivo che viene invocato da tempo, e che comunque occorre quantomeno tracciare, una volta preso atto del terremoto della postmodernità. Attingendo alla chiarezza di Ceserani: «Ora che siamo fuori dal periodo della modernità, non sarebbe nostro compito decostruire quel canone e sottoporlo a revisione dal punto di vista di chi è ormai immerso in un altro periodo storico e ha prospettive diverse?». ²⁶ E, ci permetteremmo di aggiun-

²⁵ F. Marengo, *Come il gatto di Alice: esiste il canone del postmoderno?* in U. M. Olivieri (a cura di), *Le immagini della critica*, cit., p. 171.

²⁶ R. Ceserani, *Il canone del moderno* cit., p. 210. Un caso emblematico di revisione del canone nelle arti figurative, o più precisamente di riabilitazione da un'ottica sostanzialmente postmoderna, di correnti e tendenze trascurate dalle linee dominanti della critica moderna (Longhi, Venturi) è stata, nel 2003, la mostra capitolina *Maestà di Roma* (a cura di S. Pinto, L. Barroero, O. Bonfait, F. Mazzocca).

gere, sottoporre a critica l'ordine dei discorsi e i poteri che agiscono dietro a ogni selezione normativa?

2. Canoni senza 'risentimenti'

Com'è facile comprendere, al di là del sempre stimolante, per quanto banale, esito del giochino sullo spoglio del 'chi c'è e chi non c'è', il problema della revisione dei canoni (e soprattutto dei criteri metodologici che dovrebbero informarla) rimane decisivo. Riguarda sfide complesse come quella posta dalla conservazione della stessa memoria collettiva, richiede lo sforzo di comprendere i meccanismi della selezione e diffusione dei testi, le trasformazioni alle quali la ricezione è andata incontro, le logiche politiche sottese a ogni pratica di esclusione, la riconsiderazione dello specifico letterario e della sua autonomia in una società attraversata da trasformazioni epocali, la ridefinizione di generi e modelli, nonché il ripensamento delle sistematizzazioni totalizzanti.

Questo genere di aspettative non vengono soddisfatte, quantomeno non quanto si sarebbe sperato, dalle considerazioni di chi a queste problematiche ha dedicato un'attenzione privilegiata: Vittorio Spinazzola. Alcune di esse le ritroviamo in una meditata intervista rilasciata alcuni anni fa ad «Allegoria». Spinazzola, com'è noto, insieme agli allievi della sua scuola, è uno dei pochi studiosi italiani attenti alle tendenze del mercato editoriale e alla letteratura di consumo, come attesta del resto l'annuale bilancio-ricognizione *Tirature*, da lui curato. Nell'intervista resa a Margherita Ganeri, il critico milanese insiste sull'importanza di considerare, quale premessa a ogni elaborazione teorica, sia il nuovo status assunto dallo scrittore nel contesto culturale contemporaneo, quale particolarissimo prestatore d'opera intellettuale e dunque produttore di beni immateriali, sia le dinamiche economiche e le logiche di produzione del mondo editoriale e la sua funzione di mediazione tra autore e lettore; invita perciò a liberarsi dai pregiudizi che ostano a indagare le trasformazioni della vita letteraria connesse con il procedere di quella che per Spinazzola è ancora la modernità. Eppure un criterio di questo genere, che pure sembra riconoscere appieno tutte le modificazioni subite dal concetto stesso di letterarietà, prevede a un certo punto l'intervento ordinatore e normalizzatore del critico specializzato: «Una volta selezionati i testi emergenti ai vari livelli, si tratta di ricomporre l'unità del sistema letterario gerarchizzandoli ordinatamente, senza equivoci e confusioni: il che significa commisurarli a una scala di valori estetici ritenuta più affidabile in quanto basata sui criteri dei ceti letterariamente qualificati. Per fare un esempio, *Dylan Dog* merita di essere segnalato onorevolmente, nel campo del fumetto d'avventura: ma ciò non

vuol dire che lo si metta sullo stesso piano non dico di Calvino o di Luzi ma nemmeno di De Crescenzo».²⁷

Esponente «dei ceti letterariamente qualificati», dunque, quasi fosse un membro della Congregazione per la dottrina della fede, il critico specializzato interviene con la sua «scala di valori estetici» a stabilire cosa è letteratura e cosa non lo è, cosa può essere accolto nel canone nazionale e cosa deve rimanere fuori. Si badi bene: non è da contestare la possibilità che lo specialista emetta un giudizio di valore, proponga una selezione, azzardi una gerarchia; quello che non torna è la presunta insindacabilità dei suoi «valori estetici» apparentemente preculturali e la supposta non-storicizzabilità dello specialista stesso. Restando al paragone proposto da Spinazzola, si può ben comprendere per quale ragione, in teoria, nelle nostre università sarebbe più facile tenere un corso su De Crescenzo che inserire un modulo sul fumetto (sempre che ce ne sia la ragione, ovviamente) in un programma di un dipartimento di italianistica, o trovare un saggio sull'argomento in una rivista letteraria cosiddetta 'scientifica'; e d'altronde dalle nostre parti affermare che il disegnatore di fumetti Andrea Pazienza è da ritenersi uno tra i più importanti narratori a cavallo degli anni Settanta e Ottanta sarebbe considerato ancora, bene che vada, provocatorio, con buona pace di Umberto Eco e dei suoi epigoni dei dipartimenti di semiotica (ai quali certamente verrebbe indirizzato l'ipotetico tesista troppo originale). Negli Stati Uniti, nel frattempo, un genere come la *graphic novel* lo hanno ormai da tempo canonizzato, e il loro Art Spiegelmann inserito già nelle antologie di narrativa: alcune tavole di *Maus*, ad esempio, si trovano nella corposa raccolta *Postmodern American Fiction*.²⁸ La diversa elasticità della guaina semantica del termine *fiction*, al quale solo in parte corrisponde il nostro 'narrativa', potrebbe essere un'attenuante per la rigidità dei canonizzatori di casa nostra, benché Filippo La Porta abbia agevolmente dimostrato che sotto un titolo come *La nuova narrativa italiana* possa trovare posto anche un fumetto, nella fattispecie *L'uomo alla finestra*, «romanzo per immagini» scritto da Lilia Ambrosi e disegnato dal bravissimo Lorenzo Mattotti.²⁹ Sempre La Porta, nella seconda edizione del suo repertorio, a proposito di Filippo Scozzari e del «racconto degli anni di piombo e del Movimento» ha azzardato l'ipotesi che «quella stagione così densa fosse stata raccontata meglio dal fumetto, dal disegno (nonostante la clamorosa rimozio-

²⁷ Vittorio Spinazzola, *La letteratura nel Novecento. Industria editoriale, sistema formativo, canone*, intervista a cura di M. Ganeri, in «Allegoria», IX, 1997, 27, p. 100.

²⁸ Cfr. P. Geyh, F. G. Leebron, A. Levy (eds), *Postmodern American Fiction. A Norton Anthology*, Norton & Company, New York - London 1998.

²⁹ Feltrinelli, Milano 1992.

ne della questione della qualità, ritenuta facoltativa dai “compagni”), piuttosto che dal romanzo o dal cinema o dalla musica». ³⁰

Ma che i tempi stiano cambiando ce lo suggerisce anche un indicatore imprescindibile come il catalogo della collana Einaudi «Stile libero»: scartando tra qualche gaglioffata di troppo, sul listone più *trendy* del nostro midcult editoriale si possono trovare Magnus, Andrea Paziienza, Silvia Ziche, Milo Manara, Altan, ElleKappa, oltre che gli stessi Spiegelman e Lorenzo Mattotti (autore, stavolta con lo scrittore Claudio Piersanti, di *Stigmaté*), mentre Mondadori nella collana Strade Blu ha dato alle stampe, tra l'altro, il magnifico *Palestina. Reportage a fumetti* di Joe Sacco e nelle *Patrie impure* di Benedetta Centovalli hanno trovato cittadinanza due racconti di Lila Ambrosi e di Claudio Piersanti disegnati ancora da Mattotti. ³¹ Non è il caso di divagare oltre, ma prima di concludere questa digressione fumettistica è d'obbligo rendere omaggio alla rivista «Il Caffè illustrato» diretta dall'infaticabile Walter Pedullà, che con i suoi inserti a fumetti funge da vero e proprio cavallo di Troia insediato nel cuore della cittadella letteraria.

Non senza intenzionalità, a proposito del fumetto, sono stati tirati in ballo gli americani: proprio a loro si dovrà ricorrere per provare a comprendere le ragioni per le quali da noi la discussione sul canone ha condotto ad esiti non propriamente rivoluzionari. Per verificare effettivamente quanto diversi sarebbero potuti essere gli esiti di un dibattito pluralista, aperto e coraggioso, che vedesse coinvolti autori, critici militanti e accademici, insegnanti e mediatori culturali, sarebbe sufficiente considerare quanto è accaduto oltreoceano. Proprio nella koinè postmoderna, (ri)leggendo in chiave post-strutturalista Foucault e Althusser, praticando in senso militante *cultural studies*, studi di genere e postcoloniali, alimentando una accesa quanto proficua polemica sul canone letterario nonché sui presupposti e sulle pratiche oppressive (razzismo, sessismo, imperialismo) sulle quali si fondava la sua selezione e la sua trasmissione, in area anglosassone dalla crisi della modernità si è pervenuti a esiti tutt'altro che disprezzabili. E proprio a partire da una intelligente rivisitazione di quel Gramsci trascurato dai suoi presunti eredi italiani sono stati elaborati, negli Stati Uniti, strumenti nuovi ed efficaci per un discorso culturale capace di nuova radicalità contro vecchi e nuovi conformismi intellettuali e politici.

Com'è risaputo, tutte queste tendenze, accomunate nella sintetica (e inevitabilmente liquidatoria) definizione di «Scuola del Risentimento», sono state i

³⁰ F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino [1995] 1999, p. 285. Sulla questione si tornerà nel capitolo seguente.

³¹ Cfr. Lorenzo Mattotti, Lila Ambrosi, *Il richiamo* e Lorenzo Mattotti, Claudio Piersanti, *L'indeciso*, in B. Centovalli (a cura di), *Patrie impure. Italia, autoritratto a più voci*, Rizzoli, Milano 2003, pp. 155-164 e 185-194.

noti bersagli dei millenaristici strali di Harold Bloom. ³² E a proposito di apocalisse, non si può non cogliere l'angoscia della fine, l'ansia generata dallo smarrimento del significato, nelle pagine del grande critico, per quanto i suoi intenti vogliano essere alla fine restaurativi proprio di quella perdita di senso. Osserva Ugo Olivieri che

la tradizione in Bloom [...] è di fatto più una cauzione rispetto al presente storico del postmoderno che la tematizzazione, tipica del modernismo, di una distanza tra il passato e l'attualità. Così il pessimismo latente nella risentita difesa di Bloom di un canone 'sublime', appare anche un riflesso 'naturale' del letterato che si sente non solo 'inattuale', ma incongruo di fronte all'eclissi postmoderna dei valori tradizionali della letteratura. ³³

La parabola declinante verso un misticismo poco dialettico e – quasi in senso etimologico – autoritario, ancor più accentuata da un piglio da Noè della Grande Tradizione a giudizio universale in corso, sembra compiersi nel successivo *Genius. A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, ³⁴ con tanto di suggello michelangiolesco in copertina: il dito divino che instilla il proprio spirito all'uomo.

A noi, in Italia, di decostruzionismo e poststrutturalismo ci è toccato occuparci più che altro per dovere di aggiornamento, non di rado con la posa sdegnosa di chi la sa sempre più lunga degli altri. I *cultural studies*, poi, quando non li abbiamo ignorati, ³⁵ li abbiamo spesso disprezzati come una immonda profanazione del bosco sacro della letteratura o deprecati come una prodiga dissipazione del tesoro teorico custodito nello scrigno gramsciano. ³⁶ Dalle nostre parti si è preferito insomma continuare a praticare i frivoli giochi della società letteraria nostrana, che nella fattispecie prevedevano di norma, sull'eterno *leitmotiv* di un autocompiacimento talvolta miope e provinciale, l'ovvio sarcasmo verso il pensiero debole o il superficiale sussiego verso il

³² Cfr. Harold Bloom, *The Western Canon. The Books of the Ages*, Harcourt Brace, New York 1994; trad. it.: *Il canone occidentale. I Libri e le Scuole delle Età*, Bompiani, Milano 1996.

³³ U. M. Olivieri, *I sommersi e i salvati. Appunti su canone e teoria letteraria*, in Id. (a cura di), *Un canone per il terzo millennio*, cit., p. XII.

³⁴ Warner Books, New York, 2002; trad. it.: *Il genio. Il senso dell'eccellenza attraverso le vite di cento individui non comuni*, Rizzoli, Milano 2002.

³⁵ Le eccezioni, ovviamente, non vanno cercate nell'ambito dell'italianistica italiana: tra queste merita comunque di essere citato il *Dizionario di Studi Culturali* di M. Cometa (a cura di R. Coglitore e F. Mazzara), Meltemi, Roma 2004 e, per una trattazione di carattere introduttivo, Maria Cristina Iuli, *I «Cultural Studies»* in Donatella Izzo (a cura di), *Teoria della letteratura. Prospettive dagli Stati Uniti*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1996, pp. 159 – 84.

³⁶ Questo apparentemente si è indotti a pensare leggendo – tra gli altri, e volendo citare uno studio comunque interessante – alcune pagine di F. Muzzioli (*L'alternativa letteraria*, Meltemi, Roma 2001, pp. 61-78).

politically correct. Però, se non altro, abbiamo avuto *Il canone occidentale* in traduzione, e tanto è bastato perché anche da noi si affrontasse il problema e con l'occasione, magari indirettamente, si implicasse anche la questione del postmoderno (ma probabilmente toccherà rassegnarsi, gli USA da noi come modello tirano in altri settori: consumi seriali, format televisivi e strategie militar-imperiali soprattutto). Tuttavia forse non è stato proprio un bene, per il canone della nostra letteratura nazionale, il fatto che la nostra cittadella dei letterati non abbia conosciuto scosse dell'entità benefica di quelle prodotte dal vivace, articolato, conflittuale dibattito aperto dagli arrabbiati americani: anzi è plausibile considerare la controversia italiana sul canone, se messo a confronto con quella statunitense, monca di una parte essenziale, o, meglio ancora, priva di quelle radicali e corpose premesse epistemiche che hanno generato e proficuamente condizionato quello americano.

L'entità e il valore di questa differenza e di questo ritardo, com'è noto, sono stati minuziosamente descritti e messi in rilievo da Remo Ceserani nel suo *Raccontare il postmoderno*. Ma già nel 1991 Peter Carravetta (a suo tempo benemerito curatore, nel lontano 1984, insieme a Paolo Spedicato, del volume di saggi prevalentemente nordamericani, su *Postmoderno e letteratura*), stilando un primo bilancio del dibattito sul postmoderno in Italia, nel suo saggio *Postmodern Chronicles* evidenziava, non senza una punta di polemico sarcasmo, gli indugi e le resistenze italiane ad avviare un dibattito sul postmoderno che sapesse riflettere senza pregiudizi anche sulle vicende culturali e letterarie di casa propria.³⁷ (A ben vedere i «frivoli giochi di società» degli intellettuali italiani sono in effetti imparagonabili al radicale ripensamento che negli Stati Uniti, con il postmoderno, già dalla seconda metà degli anni Sessanta, investiva l'intero contesto socio-culturale; accusa sostanziata soprattutto dalle circostanziate denunce di problemi e pratiche oppressive come razzismo, sessismo, imperialismo, dalle quali anche la critica e la storiografia letteraria erano tutt'altro che aliene). L'intervento di Carravetta si trova sul numero che la rivista «Annali d'Italianistica», periodico specialistico diretto da Dino Cervigni, nel 1991 ha dedicato interamente al tema: *Italy 1991: the Modern and the Postmodern*; manco a dirlo la rivista è pubblicata negli USA, dal gruppo di studiosi del dipartimento di *Italian Studies* della *University of North Carolina*. Indispensabile strumento per avere aggiornamenti sullo stato dell'arte al di là dell'Atlantico, gli «Annali» hanno più recentemente, precisamente nel 1998, dato alle stampe un interessante numero intitolato *Italian Cultural Studies*.³⁸ Il fascicolo offre un ricco campionario dei vivaci studi culturali prodotti dagli specialisti di studi italiani delle università d'oltreoceano, nonché un

³⁷ Cfr. Peter Carravetta, *Postmodern Chronicles*, in D. S. Cervigni (ed), *Italy 1991: The Modern and the postmodern*, «Annali d'Italianistica», 1991, 9, pp. 32-55.

³⁸ Cfr. R. Dombroski (ed), *Italian Cultural Studies*, «Annali d'Italianistica», 1998, 16.

assai interessante saggio prodromico di Paolo Balera (*Toward a genealogy and Methodology of Italian Cultural Studies*).

Ma più utile per il nostro discorso è certamente l'assai prezioso articolo, introduttivo all'intero volume, del curatore Robert S. Dombroski, *Forward*. Il critico ragiona sulle cause del rigetto dei *cultural studies* in Italia, riprendendo tra l'altro quanto scrivono Forgacs e Lumley nell'introduzione alla raccolta da loro curata di *Italian Cultural Studies*:³⁹ la pesante eredità della tradizione umanistico-filologica, la natura tradizionalista e clientelare (proprio così, «clientalistic») della nostra accademia che tende a soffocare iniziative non autorizzate, a suo dire, sono tra queste. A ciò si aggiunga il fatto che la ricezione del pensiero di Gramsci, ovvero di colui che secondo Dombroski (come d'altronde secondo quasi tutta l'intera scuola) ha gettato le basi e ha fornito un modello epistemologico per i *cultural studies*, in Italia è stata condizionata dalle vicissitudini di un conflitto politico aspro, per cui «to involve him in the formation of a commitment to the study of cultural practices would seem, to say the least, suspect».⁴⁰ Anche Umberto Eco, a dispetto della sua celebrità e malgrado egli abbia comunque giocato un ruolo importante nel rendere gli Studi culturali una disciplina accademica, non ha avuto che un'influenza genericamente formativa sulla vita universitaria italiana. A parere del critico polacco-americano, quando negli anni Sessanta Eco produceva la sua capitale riflessione sulla cultura come fenomeno della comunicazione analizzabile con gli strumenti della semiotica, non poteva trovare grande seguito tra gli studiosi di letteratura di facoltà umanistiche ancora gravate dall'eredità crociana. Per questo la grande influenza modernizzatrice dei primi lavori di Eco avrebbe trovato migliore accoglienza nei nascenti *Communications departments*, come li chiama Dombroski, piuttosto che negli istituti di letteratura italiana. Infine, a mo' di scenario di fondo a tutte queste vicissitudini il critico sistema «the relative compactness and homogeneity of Italian society». Quando poi lo studioso entra nel merito dello statuto teorico dei *cultural studies*, ecco che, dopo quelli «quantitativi», emergono i difetti «qualitativi» degli studi culturali in Italia. Per delimitare la vasta area di interessi sui quali essi insistono, Dombroski ne delinea l'aspetto eminentemente «politico», riproponendo una definizione di Tony Bennet: «they all share a commitment to examining cultural practices from the point of view of their intrication with, and within, relations

³⁹ Cfr. David Forgacs and Robert Lumley, eds. *Italian Cultural Studies: An Introduction*, Oxford U.P., Oxford 1996.

⁴⁰ R. Dombroski, *Forward*, in Id (ed), *Italian Cultural Studies*, cit., p. 11. Il critico americano era già intervenuto sulla questione del postmoderno letterario con *Moderno/postmoderno: questioni di metodo*, in «Allegoria», III, 1991, 8, pp. 130-134. Essenziale per la sua fertile meditazione del pensiero e della prassi intellettuale dell'autore dei *Quaderni dal carcere* è la monografia *Antonio Gramsci*, Twayne Publisher, Boston 1995.

of power». ⁴¹ Un'ermeneutica marxiano-gramsciana, dunque, nella quale la collocazione e diremmo l'autocomprensione stessa del critico viene ridisegnata proprio a partire dalla definizione che Gramsci nei *Quaderni* dà del marxismo e che Dombroski opportunamente cita per intero nel suo testo («la coscienza piena delle contraddizioni in cui lo stesso filosofo [...] non solo comprende le contraddizioni ma pone se stesso come elemento della contraddizione, eleva questo elemento a principio di conoscenza e quindi di azione» [Gramsci 1975, 1487]). ⁴² Ermeneutica che oltretutto intende far propria la lezione di Foucault a proposito dei poteri che ordinano il discorso e delle dinamiche che regolano la gerarchia e la funzione dei saperi, nonché la nozione di intellettuale specifico elaborata dal filosofo francese: oltre ai francofortesi e ad Althusser (altri epigoni evocati per la scuola anglosassone dei *cultural studies*), è infatti l'autore della *Microfisica del potere*, pur non essendo citato esplicitamente, ad apparire nella filigrana del testo di Dombroski. Come avevamo anticipato, è alla luce di questa ricognizione teorica che Dombroski torna a riflettere sulla situazione italiana: nel nostro paese la critica, marxista e non solo, non ha esitato a rivolgere la propria attenzione verso la letteratura popolare e di consumo, o a indagare le relazioni tra letterature e altre forme di comunicazione e produzione culturale o ancora ad attingere alle scienze sociali; recentemente sono poi stati 'legittimati' anche in Italia studi di genere e postcoloniali (si vedano ad esempio gli studi di Adriana Cavarero, Daniela Daniele per gli studi di genere, quelli di Silvia Albertazzi e Armando Gnisci per gli studi postcoloniali; alcuni di questi, occorre notare, sono successivi al saggio di Dombroski); lo stesso sistema scolastico italiano ormai da anni sollecita e asseconda approcci interdisciplinari per lo studio della letteratura. Tuttavia quello che manca, osserva ancora Dombroski, è un «cultural studies discourse», ovvero «an ideology that goes beyond its material base, forcing the practitioners of criticism to theorize their relationship to culture». ⁴³ Così, a parere dello studioso, si determina il paradosso per cui in un paese come l'Italia, dove il marxismo ha giocato un ruolo concreto nello sviluppo delle stesse istituzioni politiche, gli intellettuali di sinistra hanno conservato per tutto il secolo una concezione umanistico-intellettualistica della cultura e hanno prodotto pochi sforzi per mettere in discussione le istituzioni culturali e i privilegi di classe dei gruppi intellettuali. E invece negli Stati Uniti, dove il marxismo è stato escluso da qualsivoglia pratica politica significativa, accademici e intellettuali di sinistra sono più sensibili all'investimento disciplinare e all'esclusione.

⁴¹ R. Dombroski, *Forward*, cit., p. 13.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

Naturalmente non si è obbligati a condividere appieno le considerazioni del critico, alcune delle quali forse possono apparire apodittiche. Oltretutto Dombroski ammette con onestà che una delle ragioni del consolidamento dei *cultural studies* negli Stati Uniti sia meramente pratica ed economica: la trasformazione della tradizionale disciplina degli Studi di Letteratura Italiana in quella più generalista di Studi Italiani, ad esempio, e la conseguente apertura verso l'interdisciplinarietà e la transdisciplinarietà, è stata una maniera pragmatica con la quale l'accademia ha potuto gestire la crisi degli studi umanistici e la perdita di interesse che l'insegnamento universitario della letteratura italiana pativa. Ma al contempo non dimentica di ribadire che i *cultural studies* sono uno degli effetti positivi di quella fine delle «grandi narrazioni» di cui ha parlato Lyotard, in altre parole uno degli esiti più fruttuosi al quale la critica neomarxiana è pervenuta a partire dalla presa d'atto della propria 'condizione postmoderna'. È qui, probabilmente, che è rintracciabile la marca della differenza (e del ritardo) italiano: per lo più la critica letteraria nostrana, nel suo massimo sforzo di apertura, ha registrato le poetiche del postmodernismo come una nuova tendenza o condizione della letteratura, come un aggiornamento da inserire nella nuova edizione delle antologie o delle storie letterarie; non ha invece quasi mai, a differenza di quanto abbiano fatto negli States, ripensato e ricollocato prima di tutto se stessa, e quindi il proprio oggetto d'indagine, dentro la postmodernità. Non si trattava, insomma, di accorpate novità dentro i vecchi schemi della sistematizzazione letteraria, quanto piuttosto di ridefinire o addirittura mettere in discussione proprio i vecchi schemi stessi a partire da una mutazione strutturale della società, dei modi di produzione, dell'immaginario, della ricezione, della letterarietà. E non necessariamente proponendo un'adesione acritica e incondizionata alle scuole critiche in voga oltremare, ma invece provando a comprendere come dentro al vituperato postmoderno, oltre a rimpiangere i bei tempi andati della letteratura, oltre a certificarne la fine con struggente nostalgia, si possa anche proficuamente ripensarla criticamente, perfino rigenerarne l'idea stessa. In questo senso il confronto con i *cultural studies*, per la tradizione italiana, si rivela assai interessante e – come si è detto – paradossale, proprio perché la scuola anglosassone ha trovato proprio nel 'nostro' Antonio Gramsci ben più che un antesignano, e nel giovane Umberto Eco un compagno di strada. Con una buona dose di malizia si potrebbe insinuare che per alcuni critici italiani in cima alla lista delle pagine dei *Quaderni* da ripassare sarebbe opportuno inserire quelle sul «lorianismo» di certa intellettualità nazionale. Ad ogni modo, quella indirettamente offerta dal dibattito sulla revisione dei canoni, è il caso di sottolinarlo ancora una volta, rimane una delle occasioni più clamorose (e altrettanto clamorosamente mancata, in buona parte) che il dibattito sul postmoderno,

comunque lo si voglia interpretare, aveva offerto alla società letteraria nazionale.

Sulla scorta della culturologia lotmaniana, Cesare Segre invitava a considerare i canoni, nel loro sviluppo diacronico, un modello tipologico utile a descrivere le mutazioni della cultura in una prospettiva storiografica.⁴⁴ Alla luce degli esiti del lungo dibattito italiano, sembrerebbe proprio questa la strada tuttora meno battuta, lungo la quale si sarebbe potuto pervenire probabilmente a qualche consapevolezza in più. Sarebbe stato utile, insomma (ma lo sarebbe ancora adesso), ragionare sui canoni da quest'ottica culturalistica, considerandoli come paradigmi da leggere criticamente e criticamente decostruire, per comprenderne i meccanismi (di selezione, occultamento...) che li determinano e le funzioni (identitarie, politiche...) che i gruppi sociali assegnano loro. Ad esempio sappiamo bene, noi italiani, quale funzione determinante e centrale sia stata assegnata dalle classi dirigenti alla letteratura nella costruzione dell'identità nazionale a partire dall'unità d'Italia (e andiamo altresì apprendendo, ormai, come l'idea di nazione, intesa ideologicamente come progetto di comunità sociale omogenea, sia un «tipico prodotto della modernità» per dirla con Ceserani).⁴⁵ Ebbene, se la letteratura è, nei termini nei quali si è detto, un prodotto della modernità, come ha efficacemente ribadito Guglielmi nell'intervento summenzionato, e se la nostra autocomprensione di italiani moderni è così debitoria nei confronti proprio della letteratura, sarebbe stato ovvio aspettarsi che qualche eco del fragoroso crollo (della modernità) venisse registrata anche dalla comunità letteraria nazionale. E invece sono stati appunto i soliti americani a darci qualche gomitata sotto il tavolo per destare la nostra attenzione. Noi, se non altro, una volta tanto, siamo stati più pronti del solito a fiondarci nel dibattito, dal momento che l'apocalisse sembrava poter essere esorcizzata con un giro di parole, dirottando la discus-

⁴⁴ Cfr. C. Segre, *Il canone e la culturologia*, in *Sul canone*, cit., pp. 95-102, ora in Id., *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino 2001, pp. 177-190.

⁴⁵ Sulla «costruzione del romanzo dell'unità nazionale» rimandiamo volentieri alle gustose pagine del Ceserani di *Guida allo studio della letteratura*, cit., pp. 399-401, ma anche a Ezio Raimondi, *Letteratura e identità nazionale*, Bruno Mondadori, Milano 2000. Michele Cometa osserva che le resistenze verso i *Cultural studies* in Italia, soprattutto sul fronte della letteratura nazionale, si possono comprendere proprio a partire dall'implicazione di questa nella costruzione dell'identità nazionale e nella difesa della sua presunta dimensione, sebbene, paradossalmente, «discipline eminentemente culturali come quelle sviluppate da Vico a Gramsci, da De Sanctis a De Martino, per intenderci, hanno rappresentato un paradigma di riferimento la cui influenza va ben oltre i confini nazionali»; e per quanto «le condizioni per una revisione degli studi culturali» siano «comunque sotto gli occhi di tutti e non mancheranno di mettere in discussione coloro che seriamente vorranno affrontare la questione dell'identità italiana» (M. Cometa, *Il ritorno dei Cultural Studies*, in C. Lutter, M. Reisenleitner, *Cultural Studies. Un'introduzione*, Bruno Mondadori, Milano 2004, pp. XI e XXIV-XXV).

sione su un argomento insidioso ma apparentemente non così esiziale: il canone, appunto.

Arrivati a questa fase della nostra ricognizione, potrà forse tornare utile ricorrere a un riscontro diretto: una constatazione empirica di quanto poco incisiva sia stata la revisione dei canoni (quantomeno di quelli alti e istituzionali), proprio perché poco radicale nei suoi presupposti epistemici, la si potrebbe, d'altra parte, agevolmente effettuare scorrendo qualche indice, consultando qualche catalogo o piano dell'opera.

Per evidenti ragioni di autorevolezza e mole, bene si presta al caso nostro uno dei due volumi (per la precisione l'XI) di aggiornamento sul Novecento, andato in stampa nel 2001, della *Storia della Letteratura Italiana* fondata da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno e attualmente diretta da Nino Borsellino e Lucio Felici.⁴⁶ Sottotitolato significativamente *Scenari di fine secolo*, il massiccio tomo è suddiviso in quattro sezioni: *La cultura di fine millennio*; *Le forme della letteratura: ultime tendenze*; *Letteratura, arti e comunicazione*; *Letterature a confronto*. Le prime due si articolano per saggi di aggiornamento, redatti, com'è d'altronde da tradizione della Cecchi-Sapegno, da studiosi di chiara fama (Alfonso Berardinelli, Giulio Ferroni, Mario Perniola, e altri): una è dedicata alla saggistica e alle tendenze culturali e di gusto, all'estetica e alla critica letteraria; l'altra si compone di tre contributi che ricalcano la triade dei generi più in uso – la poesia, la narrativa la drammaturgia – offrendone un panorama aggiornato e rivisitando autori e opere già censiti nell'edizione precedente.

Mentre l'ultima sezione guarda oltre i confini nazionali – con un saggio sulla traduzione della poesia e uno sulla ricezione delle opere del Novecento italiano oltre frontiera – è alla sezione *Letteratura, arti e comunicazione*, di gran lunga la più estesa delle quattro, che vengono dirottati gli studi sulle relazioni tra letteratura, altre forme di comunicazione, altre arti. «Carattere di spiccata novità ha la terza sezione» scrive Lucio Felici nel suo saggio introduttivo, «dove con duttilità interdisciplinare si esaminano gli scambi tra linguaggio della letteratura e linguaggi sia delle altre arti (pittura, musica, cinema quest'ultimo con le tavole sinottiche *Dal testo letterario al grande schermo*) sia dei nuovi e meno nuovi mezzi di comunicazione (giornalismo, televisione, strategie editoriali, informatica), con un capitolo conclusivo sulla *vexata quaestio* dell'insegnamento della letteratura nelle scuole e nelle università».⁴⁷ È in questa parte dell'opera, dunque, che viene prodotto lo sforzo più grande per allargare le rigide maglie che ingabbiano il *corpus* della letteratura:

⁴⁶ Per una dettagliata disamina dei diversi orientamenti delle altre storie letterarie degli ultimi venti anni si rinvia all'imprevedibile M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno* cit., pp. 167-191.

⁴⁷ Lucio Felici, *Mitologie del Novecento e storia della letteratura*; in *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, cit., p. XXXI.

ma all'intenzione comunque lodevole non fanno seguito risultati del tutto convincenti dal punto di vista della effettiva innovazione metodologica. Già la formula rigorosamente blindata, declinata sin dai titoli dei vari interventi, *Letteratura e... (arte, musica, cinema, e così via)*, sembra ammonente; nessuno, insomma, osi fare confusione, proporre contaminazioni e profanare il culto: da una parte la letteratura e dall'altra il resto. I saggi, beninteso, sono tutti di alto livello (Marcello Ciccuto su Letteratura e arte, Aldo Grasso su Letteratura e televisione...), ma appunto inevitabilmente costretti da una formula che ne compromette l'ampiezza di respiro e soprattutto condiziona la possibilità di ricodificare un canone letterario proprio guardando senza timore a questi «scenari di fine secolo». Alla fine rimane l'impressione, a proposito di questi lavori contenuti in *Letteratura, arti e comunicazione*, che si tratti di escursioni benevolmente concesse, di navigazioni spesso assai felici e creative in altri mari, ma dalle quali è consentito tornare all'approdo del porto sicuro della Letteratura e delle sue forme, per quanto «ultime» siano, a patto che venga abbandonato in acqua il bottino accumulato in queste scorrerie corsare.

Si consideri il saggio di Ermanno Paccagnini, critico militante dei più acuti e preparati, su *Letteratura e giornalismo*.⁴⁸ Il suo è un efficace «rapsodico viaggio tra scritture giornalistiche di varia provenienza», che in parte ritesse le fila dell'Enrico Falqui di *Giornalismo e letteratura*. A essere censiti sono per lo più letterati (romanzieri, narratori, poeti) a cui è scappato di fare i cronisti, ovvero di praticare quel genere che in area anglosassone si definisce per negazione *non-fiction* (da D'Annunzio a Piovene, da Parise a Moravia, ma l'elenco sarebbe troppo lungo); tuttavia non mancano sia illustri autori del percorso inverso, sia giornalisti 'puri' che per ragioni diverse, storiche o formali, meritano di venire annoverati nella carrellata di Paccagnini. Inevitabilmente, però, da questa giustapposizione di discipline considerate comunque autonome, benché limitrofe per quanto si voglia, rimangono soffocate opere importanti: un autore come Corrado Stajano finisce con l'essere del tutto ignorato, e analoga sorte patisce Giuseppe Fiori. Quando poi si va a consultare il «canone» proposto da questo aggiornamento della *Storia* garzantiana, ovvero il secondo volume pubblicato per questa ultima edizione, che consta per buona parte di un dizionario delle opere e degli autori, non si trovano presenze che non siano quelle dei cosiddetti letterati puri, fatte salve alcune rare eccezioni. Lo stesso accade se si consulta l'ampio schedario in appendice. Eppure almeno centinaia di studenti di quelle che un tempo erano le scuole medie in Italia avranno letto (e per fortuna!) un grande libro come *Il sovversivo*, editato per le scuole

⁴⁸ Cfr. E. Paccagnini, *Letteratura e giornalismo*, in *Storia della letteratura* cit., pp. 497-558. Non dissimile è l'approccio di Alberto Papuzzi (*Letteratura e giornalismo*, L'Arca, Roma-Bari 1998), per quanto nella sua breve monografia prevalga il punto d'osservazione del giornalismo su quello della letteratura.

da Einaudi nel 1976: come catalogare un'opera del genere? Non è un romanzo, per quanto ricalchi consapevolmente certi modi epico-tragici propri del genere (quasi malgrado le intenzioni dell'autore, si direbbe, data la sorte tragicamente violenta patita dal protagonista, militante extraparlamentare ucciso di percosse dalla polizia; ma, invece, forse proprio per il consapevole intento autoriale di devolvere a motivi romanzeschi parte della narrazione); ma quello di Stajano è comunque molto di più di un libro d'inchiesta. E un analogo quesito si porrebbe per l'autore di opere biografiche così largamente diffuse e tradotte come *Vita di Antonio Gramsci*, o di documentaria ricostruzione storica, politica e privata come *L'anarchico Schirru*.⁴⁹

Quanto al rischio che le vecchie formule non lascino comprendere l'importanza di opere la cui eccentricità rispetto alle forme e ai generi – è il caso di dirlo – canonici, esso è ben espresso dall'eccezione sollevata, in questa come in altre storie letterarie, tutte le volte che occorre riconoscere il valore di un lavoro di *non fiction* prodotto da un romanziere. Discorso, questo, che vale quantomeno per tutta la letteratura del Novecento, ma che trova negli anni Ottanta e Novanta casi emblematici (e davvero postmoderni), talvolta veri e propri modelli di antropologia del presente, come quelli di *Un weekend postmoderno* di Pier Vittorio Tondelli e di *Cronache italiane e Live* di Sandro Veronesi: opera, quest'ultima, provocatoriamente proposta dall'autore per il Premio Strega 1996, con una lettera d'accompagnamento che invocava i voti dei giurati «per dare dignità letteraria (visto che la cosa è ancora controversa) a una narrativa contaminata e *borderline*, bastarda, accaldata, faticata e di frontiera». ⁵⁰ Davanti a casi come questi (di cui torneremo a dire nel capitolo sui generi letterari), nei quali si rischia di dover dire che questi autori danno il meglio di sé 'lontano dal romanzo' (per usare un titolo di Franco Cordelli), e quindi, secondo questi parametri, lontano dalla letteratura, sono i criteri stessi ad andare in corto circuito. Per cui, tornando al contributo di Paccagnini, per certi versi, alla fine, ci si trova a rimpiangere il capitolo *Memorialisti, critici-scrittori, giornalisti* all'interno del saggio di Geno Pampaloni *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, a sua volta contenuto nel X volume dell'edizione dell'87 della Cecchi-Sapegno (pp. 433-712), nel quale già erano presenti alcuni nomi che tornano in Paccagnini, ma se non altro tutto quanto

⁴⁹ A questo proposito Massimo Onofri ha osservato: «Mi viene da dire che *Casa Rosselli* di Fiori è un libro più interessante dell'ultimo romanzo di Baricco. Ecco, da questo punto di vista la letteratura italiana offre parecchie suggestioni, proprio sul solco di una letteratura che non è saggistica ma nemmeno narrativa: ci sono in Italia un saggismo immaginativo e una narrativa saggistica molto interessanti», (M. Di Gesù, *Le costellazioni della nuova critica. Intervista a Massimo Onofri*, in «Segno», XXVI, 2000, 211, p. 84).

⁵⁰ In E. Paccagnini, *Letteratura e giornalismo*, cit., p. 557.

stava dentro a un corpus critico omogeneo, che non distingueva a priori la prosa letteraria da quella extra.

Ottima alternativa, per una rapido accertamento, si rivelerebbe il piano dell'opera della summenzionata collana «Cento libri per mille anni» (benemerita, naturalmente, per il fine di conservazione che si prefigge, quasi da Arca di Noè della nostra tradizione), nella quale, accanto alle indistruttibili cattedrali erette per i Maggiori, c'è il posto per alcune riserve (protette?), generosamente istituite perché anche ai reietti e agli emarginati sia concesso di scampare al diluvio. Citando i titoli di alcuni volumi: *Le scrittrici dell'800*. *Da Eleonora De Fonseca Pimentel a Matilde Serao*; *La letteratura popolare*; *La letteratura proibita*; *Gli innovatori*; *Giocosi, umoristi e satirici*; *Favola, fiaba fantastico*. Si tratta, a ben vedere, ancora di quei bighelloni e di quelle puttane dai quali, scriveva Giorgio Manganelli nel 1971, al Sindaco della Letteratura italiana, Francesco De Sanctis, era stato demandato il compito di sgomberare le strade. Se non altro, dopo centocinquanta anni è stato accordato loro di accamparsi nei centri di accoglienza del canone nazionale.

3. Per un canone postmoderno

Per la loro singolare e comunque feconda autonomia dal quadro finora descritto, è forse opportuno isolare e descrivere tre diversi e difforni approcci alla questione del canone letterario in Italia: si tratta di una proposta metodologicamente 'non-conformista' di selezione di testi, di un tentativo di critica foucaultiana alla genesi e allo sviluppo del problema nella critica italiana degli ultimi anni e di un esemplare studio sulla tradizione novecentesca di un genere poco 'canonico'.

3.1. Costellazioni vs. canoni

Gli strali dei Custodi della Tradizione, come si è detto, si abbattono immediati allorché in tema di canone si azzarda troppo. È stato il caso della pur prudente e quasi compromissoria formula *Costellazioni italiane*, che ha intitolato un convegno nel quale tre giovani critici (Silvio Perrella, Massimo Onofri, Emanuele Trevi), dichiaratamente selezionati dalla curatrice Alba Donati anche perché nati a ridosso del 1960, tracciavano nuovi itinerari per la letteratura italiana del secondo Novecento.⁵¹

⁵¹ Cfr. A. Donati (a cura di), *Costellazioni italiane 1945-1999. Libri e autori del secondo Novecento*, Le Lettere, Firenze 1999. A proposito si veda anche Matteo Di Gesù, *Le costellazioni*

L'idea che fondava e teneva insieme le relazioni e la mostra fotografica di quel consesso (e tuttora del catalogo-volume di atti che ne è stato tratto) era quella di un approccio 'debole' e non normativo, parziale, soggettivo e non totalizzante, in base al quale redigere mappe e repertori di testi, sussunti, dunque, a partire da scelte vincolate a un discorso d'insieme sotteso ma al contempo esplicitato nei propri presupposti. La metafora della costellazione, nella quale «potenzialmente, ogni opera può modificare l'intera figura», è esemplarmente descritta nel saggio di Silvio Perrella: tale immagine, sostiene l'autore,

sembra che permetta di raffigurare un'idea di tradizione aperta, non solo quindi in continuo mutamento, ma con rispetto implicito delle unicità assolute costruite dalle opere. Noi vediamo la luce delle stelle molto tempo dopo che si è manifestata, e la vediamo delimitata da un campo visivo ideale: il cielo. Con le opere letterarie può accadere qualcosa di simile. E credo che la possibilità d'immaginare delle figure che appaiono in mappe cangianti dia all'attività interpretativa una certa libertà.⁵²

Secondo Perrella, oltretutto, uno «sguardo che connetta nella distanza e crei figure collettive» è congeniale alla tradizione italiana, «fatta di opere così diverse le une dalle altre».

La felice e meditata disinvoltura con la quale i tre astronomi della letteratura hanno selezionato opere e testi (ciascuno ha offerto la sua discutibilissima lista di cinquanta nomi), abdicando con giudizio al principio di autorità e proponendo un'idea di letteratura ibrida e aperta, ha finito col produrre elenchi di testi poco 'canonici' (non passa inosservata, ad esempio, in tutti e tre i casi, la non preponderanza del romanzo). Questa predilezione per le opere di carattere spurio, lontane dai codici dei generi costituiti, nella trattazione di Massimo Onofri guadagna la consistenza di una vera e propria opzione inquirente, cruciale per quel progetto di «controistoria letteraria e civile» che il critico viterbese è andato via via definendo nel corso del tempo. E del resto Onofri non usa giri di parole per auspicare, nel suo intervento, «una critica che sia più attenta ad una letteratura non troppo vampirizzata da un genere, quello del romanzo, sempre più esangue», la quale «avrebbe di che rivedere i propri inerti, fossilizzati, canoni».⁵³

Chi invece chiama esplicitamente in causa la 'condizione postmoderna' è Emanuele Trevi, rivendicando l'opzione della costellazione, ma finanche dell'antologia personale, in quanto «figlia del proprio tempo», vale a dire di

della nuova critica, cit.

⁵² S. Perrella, *Lecture negli anni. Come nasce una costellazione nella mente di un lettore*, in A. Donati (a cura di), *Costellazioni italiane* cit., p. 98.

⁵³ M. Onofri, *Tra saggisti e no: per una controistoria d'Italia letteraria e civile*, in A. Donati (a cura di), *Costellazioni italiane* cit., p. 36.

un'epoca nella quale la grande narrazione della storia letteraria ha perso credibilità, sostanza, forza di persuasione:

Tutto questo edificio concettuale, poteva durare – almeno, la sua fine non era decretata a chiare lettere da nessuna parte. E invece, non è durato: il récit storiografico del Novecento si è interrotto, qualche tempo prima che il calendario segnasse la fine del secolo, e senza che un altro récit prendesse forma (o perlomeno una forma consueta, riconoscibile). Ovviamente, questa notevole rivoluzione copernicana non ha nulla a che vedere con la vitalità della letteratura.⁵⁴

Da queste premesse il critico arriva ad accostare al metodo conoscitivo della costellazione, la strategia della collezione di ascendenza calviniana, capace di generare significati «per forza di accostamento, frizione reciproca, illuminazione» e di conseguire una cifra di senso superiore alla somma aritmetica degli oggetti presi in considerazione.

3.2. Critici vs. canonizzatori: Carla Benedetti

Tra gli studiosi di letteratura italiana, chi in questi anni ha attinto a piene mani alle riflessioni di Michel Foucault, traendone diversi spunti per una serrata requisitoria alla critica di casa nostra nonché per l'elaborazione di un interessante modello alternativo alla stessa, è Carla Benedetti.⁵⁵ Un passo tratto da *Tecnologie del sé* è infatti significativamente posto in epigrafe de *Il tradimento dei critici*, un libro che per la sua gran parte è costituito da interventi che Benedetti ha prodotto a partire dalla metà anni Novanta. Ma già il suo precedente *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, si proponeva, rispetto a *Qu'est-ce qu'un auteur?*, «idealmente, come la continuazione dello studio di Foucault, soffermandosi però esclusivamente sul discorso letterario».⁵⁶ Sempre dal filosofo francese discende la proposta, formulata dalla studiosa, di una critica letteraria intesa come parresia: partendo dalla presa d'atto che la verità non è altro che il teatro di una lotta, il campo di un conflitto e non è mai autonoma dal potere che la genera, il «critico è qualcuno che si impegna dentro a questo campo in cui si produce la verità, cioè qualcuno che lotta per la costruzione di una verità alternativa a quella dominante»; il compito del critico o dell'intellettuale 'impegnato', dunque «consi-

⁵⁴ E. Trevi, «Modelli del mondo». Strategie di rappresentazione del reale nella letteratura italiana, in A. Donati (a cura di), *Costellazioni italiane* cit., p. 162.

⁵⁵ La quale a sua volta, per i debiti verso Foucault, chiama in correità Rino Genovese e il suo *La tribù occidentale. Per una nuova teoria critica*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.

⁵⁶ C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 23.

ste nell'intervenire in campi specifici del sapere, dentro determinate relazioni di potere».⁵⁷ In questo modo si uscirebbe dall'impasse in cui si trova l'intellettuale al cospetto del potere nella società postmoderna (Benedetti prende spunto infatti da un saggio di Berardinelli, *Il koan dell'impegno*, raccolto nel volume *L'eroe che pensa*). Questi brevi e incompleti cenni ad alcune delle prospettive teoriche alla base della proposta della studiosa possono tornare utili per comprendere da quale punto di vista provengano le obiezioni che ella muove ai canonizzatori italiani: esse, pur non avendo un diretto collegamento con quanto si è detto a proposito dei *cultural studies* e delle posizioni di Dombroski, sembrano, almeno in alcuni aspetti, concordare con alcune tesi della scuola americana. Si tenga presente, oltretutto, che come si è detto Benedetti non omette di tener conto dell'avvenuta svolta postmoderna, né da essa fa derivare rese incondizionate per la critica letteraria o struggenti rimpianti per il bel tempo della letteratura che fu (per quanto, sia qui che nel suo precedente *Pasolini contro Calvino*, non risparmia malevolenze verso autori e studiosi per come si è manifestato sinora il postmodernismo letterario italiano).

All'interno di un capitolo del libro intitolato *Figure* (sarcastica rassegna di tipologie di critici italiani contemporanei) c'è un paragrafo dedicato al *Canonizzatore*, già pubblicato sulla «Rivista dei libri» con il titolo *La febbre del canone*. Benedetti irride questa fregola, a suo dire spesso assai superficiale, di stilare elenchi da tramandare alla Storia, questo gioco della torre collettivo, praticato nel recinto convenzionale dell'istituzione, ma che è «ormai in gran parte coincidente con l'industria culturale», e lo bolla come costitutivamente inconcludente, dal momento che comunque i «canoni si formano indipendentemente dal volontario contributo dei critici». Le ragioni di queste polemiche sono tuttavia ben motivate e tutt'altro che trascurabili: Benedetti domanda e si domanda il perché di «questo chiodo fisso di fine secolo», le ragioni di questa guerra delle liste, se poi ogni proposta di canone finisce con l'essere autobiografia del critico, antologia privata e quindi col generare l'ossimoro concettuale di un «canone personale». Non è così scontato che attraverso la guerra dei canoni si eserciti la critica, come ha scritto Massimo Onofri,⁵⁸ se poi dietro a questa foga della sistematizzazione c'è soltanto l'angoscia di «fissare, definire, congelare», di «inventariare la vita, mentre la vita va per conto suo», di stilare bilanci da ragionieri assecondando e normalizzando un'idea cimiteriale della letteratura. La studiosa ribalta poi il giudizio secondo il quale nella società contemporanea è venuta meno, fin quasi ad estinguersi, la funzione mediatrice del critico, fagocitata dall'editoria e dal mercato, come sostengono

⁵⁷ C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, pp. 116 – 117.

⁵⁸ Cfr. M. Onofri, *Il canone letterario*, cit.

Ferroni o Berardinelli: guardando a quanto succede quotidianamente sui mezzi d'informazione si dovrebbe ipotizzare invece che quel ruolo si è consolidato. Ma al prezzo di svuotarsi di significato, proprio perché il critico militante è sempre di più un compilatore di tabelle e di liste, un tributatore di giudizi sintetici in forma di stelletto o pallini (uno, due, tre, quattro a seconda dell'importanza dell'opera). Proprio la formulazione e l'emissione del giudizio di valore, per quanto legittimo e necessario in un contesto di 'estetico diffuso' nel quale anche il presunto esercizio del gusto è una variante delle forme del consumo, finisce con l'essere la prestazione più richiesta dai circuiti dell'industria culturale, e «rischia di diventare – per dirla con Gadda – 'il residuo fecale' della critica».⁵⁹ Il ruolo del critico si dovrà allora cercare altrove:

Nel lavoro puntiglioso di istruttoria, che non si stanca di aprire domande, di ridiscutere le premesse stesse su cui si fonda l'odierno gioco della letteratura e i discorsi che si fanno attorno a essa, di attraversare i nodi teorici e interpretativi di un'opera e della produzione artistica in generale. La critica non mira a formare i grani del rosario, semmai a disfarli man mano che si formano. E anche questo grumo che si chiama 'valore letterario', la critica, se è critica e non un giochino di società o un esercizio accademico, non può non scioglierlo, problematizzarlo: a quale valore si appellano i correnti giudizi di valore? Al valore immortale della poesia? O a un'auraticità posticcia, rilucidata per il suo consumo postumo?⁶⁰

Non è un caso che, su questi presupposti, Benedetti consideri un libro assai interessante, per la critica letteraria contemporanea, *Cos'è questo fracasso*, raccolta di interventi di uno scrittore «inquieto e in cerca d'altro» come Tiziano Scarpa,⁶¹ soffermandosi sul valore 'metodologico' della sua definizione di critica come collaudo.

3.3 Saggistica vs. narrativa: Alfonso Berardinelli

Chi si è posto un obiettivo ambizioso, a proposito di canoni e generi codificati, è stato Alfonso Berardinelli con il suo *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*:⁶² codificare la forma di un genere letterario, definirne e delimitarne il campo, descriverne lo sviluppo nel corso di quasi un secolo e mezzo, proporre un canone di autori e di opere. Il fatto che il genere

⁵⁹ C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, cit., p. 67.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 67 – 68. Analoghe considerazioni sono espresse nel precedente *Pasolini contro Calvino*, cit.

⁶¹ Cfr. T. Scarpa, *Cos'è questo fracasso. Alfabeto e intemperanze*, Einaudi, Torino 2000.

⁶² Marsilio, Venezia 2002.

in questione sia il saggio, delle forme letterarie certamente quella più difficilmente riducibile a una sistematica classificazione – «il più mutevole e inafferrabile dei generi» –, ha reso, se possibile, ancora più ardimentosa l'impresa dell'autore. Ma l'esito di questo tentativo non è risultato alla fine inadeguato rispetto alle opzioni su cui si fondava e alle mete che si era prefisso: in altre parole, alle premesse epistemologiche, teoriche e militanti espresse nell'introduzione corrisponde un esito adeguato alle attese. Berardinelli ha infatti prodotto un'opera che, pur astenendosi dal proporsi come esaustiva o definitiva e rimanendo quindi aperta, problematica, interlocutoria, ha la consistenza della vasta sistematizzazione retrospettiva e della complessa e meditata elaborazione teorica.

Del resto la selezione dei saggi che costituiscono il libro rivela un'attenzione alla questione e un assiduo lavoro critico che si sono andati dispiegando per un quindicennio, ma che risalgono, nella loro ispirazione originaria, almeno a dieci anni prima (a tale proposito è un peccato che in questa raccolta, presumibilmente per ragioni di tempo, non sia stato incluso il saggio redatto per l'ultimo volume di aggiornamento della Cecchi-Sapegno.⁶³ E la loro stessa disposizione attesta non solo la vastità dell'ambito compreso dall'indagine del critico, ma anche il rigore e la coerenza del suo metodo: la prima parte si apre infatti con *La critica come saggistica*,⁶⁴ che funge da vera e propria premessa teorica per l'intero volume, capitolo nel quale viene delineata tra l'altro una tipologia del saggio critico del Novecento, tra saggistica di invenzione e di illuminazione epistemologica e saggistica di storia e critica della cultura. A esso fanno seguito due studi sui saggisti italiani, il più esauriente e complesso dei quali, *La forma del saggio: da de Sanctis a oggi*, scritto originariamente per il *Manuale di letteratura italiana* curato da Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo, è di gran lunga più corposo degli altri e fa da vero e proprio cardine strutturante per l'intero del lavoro. Questa parte del volume si chiude con altri tre interventi: nuovamente di carattere eminentemente teorico e riflessivo i primi due (*Struttura saggistica e insegnamento e Critica e studio letterario: sui fondamenti epistemologici della critica*), di impronta militante, critico-culturale e politica l'ultimo (*Critica letteraria e critica della cultura*), quasi che al momento propriamente descrittivo e storico letterario, di selezione e valutazione, dovesse ancora seguire quello riflessivo e problematico, in un movimento oscillatorio, stavolta 'tra i libri e la teoria', che accentua l'efficacia e la profondità argomentativa dell'intero lavoro. Nella seconda parte, invece, vengono raccolti alcuni interventi, apparsi su quotidiani

⁶³ Cfr. A. Berardinelli, *Saggistica, stili di pensiero e tendenze culturali*, cit., pp. 5-35.

⁶⁴ Precedentemente apparso in A. Berardinelli, F. Brioschi, C. Di Girolamo, *La ragione critica*, Torino, Einaudi 1986 e successivamente ripubblicato in *Tra il libro e la vita*, Torino, Bollati Boringhieri 1990.

e riviste, dedicati quasi tutti a saggisti letterari contemporanei (le eccezioni sono Solmi, Praz, Auden): La Capria, Garboli, Orlando, Magris, Ferroni, Moretti, Steiner.

Berardinelli formula le sue definizioni del genere saggistico, espone le sue personali riflessioni, registra e illustra una puntigliosa fenomenologia delle forme in un dialogo ininterrotto con altri autori, con altre teorizzazioni: così, ad esempio, è proprio partendo da Giovanni Macchia che lo spazio privilegiato del saggio viene isolato nella dimensione esistente 'tra il libro e la vita', attribuendo ad esso una triplice e sincronica dimensione teorica, pragmatica e stilistica, circoscrivendo successivamente il genere a partire dalla *situazione empirica* di chi scrive e dal *fine pratico* della scrittura, «primi responsabili dell'organizzazione stilistica del testo», e definendo quindi il saggio stesso

come quella forma di discorso in cui una riflessione e un'argomentazione vengono svolte a partire da una situazione vissuta da chi scrive, situazione che entra nella materia del discorso, e a partire da un orizzonte comunicativo definito, dove il pubblico e il canale della comunicazione sono a loro volta determinanti nella costruzione retorica e stilistica del testo.⁶⁵

Ma anche per i ritratti critici dei saggisti italiani si fa sovente ricorso a un sapiente dosaggio di rimandi e sovrapposizioni: la topografia del saggio novecentesco tracciata da Berardinelli, volendo dare un altro esempio, prende avvio dai poli opposti Croce e Michelstaedter, letti a loro volta contando sulla mediazione di Debenedetti.

È anche attraverso questo sofisticato ma mai pretestuoso gioco di stratificazioni che il critico perviene alla compilazione di un canone letterario per la saggistica italiana moderna, desumibile per un verso dall'intera lettura del testo, trovandosi esso dislocato lungo l'intera trattazione, ma che trova la sua modellizzazione per così dire 'istituzionale' e normativa nel profilo storiografico del capitolo *La forma del saggio: da De Sanctis a oggi*. Tuttavia anche in queste vesti di canonizzatore ufficiale Berardinelli, pur operando una personale selezione che inevitabilmente prevede inclusioni ed esclusioni, non si astiene dai giudizi di valore e legittima la fondatezza della genealogia che va delineando proprio 'dall'interno', ovvero implicandola nel discorso critico che svolge su ogni singolo autore. Inoltre, seppure sottotraccia, per questo canone passa anche una nuova versione di quell'*autoritratto italiano* che Berardinelli in diverse occasioni ha voluto ricavare dalla letteratura nazionale e che qui prende la forma, pur implicita, di una storia degli intellettuali proiettata sullo sfondo di un'identità culturale e politica nazionale in formazione e trasformazione: i suoi autori, oltre a quelli già citati, sono Carducci, Serra, Prezzolini,

⁶⁵ A. Berardinelli, *La forma del saggio*, cit., pp. 75-6.

Salvemini, Cecchi, Praz, Longhi, Gobetti, Gramsci, Savinio, Levi, Chiaromonte, Saba, Montale, Gadda, Fortini, Pasolini, Milani. Infine, l'aver aperto un dibattito sul canone del saggio critico è comunque un ulteriore merito dell'autore, se si pensa che questo genere letterario è rimasto ai margini delle discussioni proliferate in questi anni intorno alla questione della selezione di un canone delle opere, come ha notato Michela Sacco Messineo.⁶⁶

Ma quello di Berardinelli è anche un lavoro a tesi: nel corso del Novecento è la scrittura saggistica a prevalere, non solo colmando il vuoto determinato dallo scacco delle forme poetiche e narrative o supplendo alla crisi dei loro statuti letterari, ma soprattutto informandole e contaminandole: le strategie narrative di Proust, di Kafka, di Gadda conducono a una scrittura prossima alla saggistica (e questa osmosi non si attenuerà in altri autori a essi successivi); l'esigenza discorsiva della poesia si disloca all'esterno del testo «andando a nutrire una saggistica di sostegno e di autocommento dotata di un'originalità propria». Da ciò discende la necessità di una ridefinizione dei confini del letterario e del concetto stesso di letterarietà, poiché «la sostanza letteraria non è una sostanza ontologica che abita stabilmente un testo scritto» e «la saggistica è il genere letterario in cui la definizione letteraria, la "letterarietà" arriva più tardi»,⁶⁷ ma anche, per conseguenza, l'urgenza di una nuova formulazione dei canoni, eccessivamente subordinata finora ai generi forti.

L'impresa della *definizione di un genere letterario*, condotta con successo da Berardinelli, proprio per la sua autorevolezza, sollecita dunque a riaprire il cantiere degli studi di contemporaneistica e a rivedere i progetti e i modelli sui quali si è edificata l'idea stessa della letteratura moderna in Italia.

Anche da un seminario dell'estate del 2000 della Società Italiana delle Letterate, e dunque da un punto di vista di chi non millanta l'ipocrita obiettività 'scientifica' del giudizio di valore né la sua presunta neutralità, ma deliberatamente intende sottoporre a critica l'ordine dei discorsi e i poteri che agiscono dietro a ogni selezione normativa, sono pervenute indicazioni assai stimolanti. Un confronto realmente attualizzato con la nozione di canone (più precisamente con un canone prodotto e selezionato da una cultura occidentale maschile, bianca, eterosessuale e borghese), induceva in quel consesso l'ispano-americanista Alessandra Riccio a rifiutare l'idea stessa di un canone rigido e normativo, esito di una visione del mondo parziale ed escludente, inevitabilmente monologico, ufficiale e funzionale al potere, comunque volatile perché condizionato dal contesto socio-culturale nel quale viene compilato (e dunque con esso l'ipotesi speculare di anticononi alternativi per le minoranze). Meglio

⁶⁶ Cfr *La forma del saggio critico: modalità e parabola nel novecento*, in *Studi di italianistica per P. M. Sipala*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Sicularum gymnasium, Facoltà Di Lettere e filosofia, Università di Catania, 2002, pp. 471-481.

⁶⁷ A. Berardinelli, *La forma del saggio*, cit., pp. 91-2.

optare, piuttosto, per una radicale ermeneutica del sospetto che consenta uno sguardo simultaneo e totale, accettando il rischio di rigettare la «norma rassegnante», il «vademe cum che protegga dal rischio di perdersi», per contrastare il pericolo della rimozione dell'altro e il «restaurarsi del monologo del potere».⁶⁸

Giunti al termine di questo comunque incompleto excursus, se dovessimo indicare un testo che possa fungere, più che da modello esemplare, da viatico adeguato (e nel caso nostro offrire anche un neologismo di una certa efficacia), a proposito dei benefici e progressivi esiti della (e dalla) postmodernità attraverso il tema del canone letterario, dovremmo dunque nuovamente allontanarci dall'italianistica ufficiale e ricorrere a un termine, quello di 'oltrecanone', che dopo tanto guardare indietro, come l'angelo benjaminiano, invita ad altri sguardi in altre direzioni: se non in avanti quantomeno al di là.

Le considerazioni sin qui proposte, com'è ben comprensibile, trascinano dall'ambito della questione del canone e invadono altri campi, trascinandoci con sé altre questioni, prima fra tutte quella dei generi letterari nella postmodernità, se non, addirittura, della stessa letterarietà. Se ne proverà a dar conto nel capitolo seguente, consapevoli in ogni caso del fatto che, in quello come in questo, gli argomenti tortuosi presi in esame sono lunghi dall'essere esauriti.

⁶⁸ Cfr. A. Riccio, *Contro il canone*, in A. M. Crispino (a cura di), *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, Manifestolibri, Roma 2003, pp. 113-138.

II. La fine dei generi, i generi della fine

praise be to nero's neptune
the titanic sails at dawn
everybody's shouting
wich side are you on
and ezra pound and t s eliot
fighting in the captain's tower
while calypso sings laugh at them
and fishermen hold flowers
between the windows of the sea
where lovely mermaids flow
and nobody has to think too much
about desolation row

(Bob Dylan)

C'è stata nell'aria una candidatura al nobel.
«Sì, ma chi mi metterebbe mai in compagnia di Hemingway?»
Non è Steinbeck uno dei suoi autori preferiti?
«Non sono sicuro di appartenere a questa categoria di personaggi»
(Dave Fanning, intervista a Bob Dylan)

1. I generi nella postmodernità: recupero ironico e ibridazione

«Da quando sono venute meno le riserve idealistiche, la riflessione sui "generi" si è guadagnata progressivamente credito e posizioni nel quadro di una prospettiva teorica mirante a contemplare le ragioni del mutamento e quelle della permanenza nei fenomeni letterari».¹ Così si può leggere in una recente, lucida *conversazione* di Sergio Zatti sulla teoria dei generi letterari. Più che di una tesi, si tratta di una constatazione pressoché oggettiva, e a confermarla basterebbe scorrere una bibliografia di teoria letteraria che comprenda l'arco degli ultimi trent'anni. Già Margherita Ganeri aveva esemplarmente isolato la tendenza predominante delle teorie dei generi letterari elaborate

¹ Sergio Zatti, *Epos, Romance, novel: conflitto di codici e trasformazioni di «genere»*, in U. M. Olivieri (a cura di), *Le immagini della critica*, cit., p. 135.

dalla fine degli anni Settanta, rubricandola in quello che ella stessa definisce «superamento dell'approccio normativo».² La studiosa raccorda il rinnovato interesse per i generi letterari alla rinascita del dibattito sulla storiografia letteraria, databile intorno alla metà degli anni Ottanta. Ma già nel decennio precedente, sulla scorta dell'*Anatomia* di Frye, con *Beyond Genre* di Paul Hernadi³ o, in ambito strutturalista, con lo studio di Todorov su *I generi del discorso*⁴ e in Italia con i contributi di Maria Corti e Cesare Segre,⁵ si registrava un'inversione di tendenza rispetto al rifiuto degli anni Trenta – Sessanta (rifiuto determinato, con tutte le differenze del caso, dalla lezione idealistica crociana, dal formalismo, dal New Criticism). E in effetti Ganeri seleziona una serie di studi, a cominciare da quello di Pieter de Meijer ospitato nel volume *L'interpretazione della Letteratura* di Asor Rosa⁶, che hanno decisamente riaperto la questione, orientandola, con l'eccezione dell'ossessione tassonomica del saggio di Jean Marie Schaeffer,⁷ sul versante delle ricerche sulla ricezione e quindi di una rigenerata impostazione storiografica, non più volta, però, a edificare storicismi ma piuttosto a ricercare «storicità», per riprendere una distinzione a suo tempo proposta da Ceserani e De Federicis: attenta dunque ai fenomeni sociali, alla individuazione di un pubblico, alla fruizione del 'letterario' (e qui i nomi chiamati in causa dalla studiosa sono inevitabilmente quelli di Hans Robert Jauss ed Erik Köhler). La lista di Ganeri, com'è ovvio, potrebbe essere agevolmente aggiornata con altri contributi più recenti, primo fra tutti quello di Paolo Bagni.⁸ Ma ad attestare e in un certo senso certificare il mutamento di prospettiva avvenuto finanche nella patria di Benedetto Croce è stato il *Manuale di letteratura italiana* curato da Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo:⁹ in quella che un sottotitolo espli-

² Cfr. M. Ganeri, *La teoria dei generi letterari dopo gli anni Settanta: il superamento dell'approccio normativo*, in «Allegoria», VII, 1996, 23, pp. 25-35.

³ Cfr. P. Hernadi, *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*, Cornell U. P., Ithaca and London 1972.

⁴ Cfr. T. Todorov, *Le genres du discours*, Edition du Seuil, Paris 1978; trad. it.: *I generi del discorso*, La Nuova Italia, Firenze 1993.

⁵ Cfr. M. Corti, «Generi letterari e codificazione», in Ead, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976, pp. 149-181; C. Segre, *Genere*, in *Enciclopedia Einaudi*, Vol. VI, Torino, Einaudi 1979, pp. 564-585, poi in Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1999 [1985], pp. 234-263.

⁶ Cfr. Pieter de Meijer, *La questione dei generi*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, IV. *L'interpretazione*, Einaudi, Torino 1985, pp. 245-282, poi in Pieter de Meijer, Achille Tartaro, Alberto Asor Rosa, *La narrativa italiana dalle Origini ai giorni nostri*, Einaudi, Torino 1997 pp. 3-41. Si continuerà a citare da quest'ultima edizione.

⁷ Cfr. J. M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, Paris 1989; trad. it.: *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche, Parma 1992.

⁸ *Genere*, La Nuova Italia, Firenze 1997.

⁹ IV voll., Bollati Boringhieri, Torino 1993-1996.

citamente programmatico definisce *Storia per generi e problemi*, proprio la nozione di genere è piuttosto duttile e comprende sia generi tramandati dal canone tradizionale, che «modalità espressive» solitamente ritenute 'minori'. Nel manuale di Brioschi e Di Girolamo, inoltre – coerentemente con quella che appare una adesione di fondo alle summenzionate tesi della scuola di Costanza, che fanno rifluire la tipologia dei generi in un'innovata lettura storica e sociale – torna a far breccia la figura dell'autore (o quantomeno la sua «ombra lunga»): non più «soggetto fondante», entità centrale e centripeta della trattazione, ma semmai funzione (talvolta autorevolmente) modellizzante al pari di altre.

Ma chi si è provato per primo a riflettere sulle rinnovate mansioni assegnate ai generi letterari nella postmodernità è stato Ulrich Schulz – Buschhaus, a detta del quale il postmoderno letterario si caratterizza anche per una disinvoltata reintegrazione nei ranghi proprio delle forme codificate (e ripudiate) dalla modernità:

Quel complesso movimento che ha condotto alla critica, alla negazione e all'abolizione dei generi si è finalmente fermato, in un momento storico che sembra accorgersi di un fenomeno che vorrei chiamare l'esaurimento dell'avanguardia.¹⁰

Secondo il critico, il postmoderno risolve la crisi dell'idea stessa di avanguardia tornando a fare abbondantemente ricorso ai generi chiusi e formalizzati:

In questa situazione di *impasse* va ricercato a mio parere il motivo essenziale di quelle tendenze di produzione artistica che siamo soliti chiamare postmoderni e che preferisco designare col concetto di post-avanguardia. Di fronte all'estremo nominalismo dell'arte moderna e di fronte al rischio di afasia che rappresenta il «canone dell'interdetto», l'arte postmoderna (di post-avanguardia) cerca di recuperare i generi, esponendosi – ben inteso – all'alto rischio del convenzionale e del banale.¹¹

Pressoché dello stesso parere sembrerebbe essere Carla Benedetti: anche a suo giudizio nella postmodernità si può parlare di un 'recupero' dei generi, visto che «se la modernità svalutava l'essere di genere, nella postmodernità questa attivazione viene attivamente contrastata».¹² Giudizio confermato anche in interventi successivi: «con quel tipo di convenzionalità la sensibilità

¹⁰ U. Schulz – Buschhaus, *Critica e recupero dei generi – Considerazioni sul "Moderno" e sul "Postmoderno"*, in «Problemi», 1995, 101, p. 10.

¹¹ *Ivi*, p. 13.

¹² C. Benedetti, *I generi nella modernità*, in L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi (a cura di), *Studi offerti in onore di Luigi Blasucci*, Lucca, Maria Pacini Farri 1996, p. 54, citato in Jansen 2002, p. 272.

postmoderna si è ormai riconciliata, riaprendo le porte a tutti i generi codificati, dal romanzesco ai generi bassi della cultura popolare». ¹³ Ma ancora la stessa Benedetti avverte, nello stesso saggio, che di un approccio da medico legale, piuttosto che da rianimatore, si tratta, se è vero che

quella "libertà stilistica" che regna nella letteratura contemporanea [...] si dà la libertà di attingere a tutti i generi e a tutti gli stili (come fa Calvino in *Se una notte d'inverno*) ma a patto di farne un uso citatorio, e dunque, in definitiva, un uso necrofilo: poiché se quei generi e quegli stili sono tutti ugualmente disponibili è perché sono tutti morti.

O ancora, meno pessimisticamente:

Pensarsi come esaurita permette allora all'arte di riaprire le vie che la modernità aveva chiuso. Poiché tutto è morto tutto è di nuovo possibile. Si pensi al ritorno al figurativo in pittura; oppure, in letteratura, al recupero dei generi narrativi, fino ad allora svalutati in quanto convenzioni dalla sensibilità moderna, e che adesso invece si riaprono al traffico creativo: il giallo, il romanzo d'avventura ecc. E assieme ai generi si recupera la cultura bassa, triviale. La "necrofilia" che anima il postmoderno nel recupero di tutto ciò che è passato o che è stato scartato, un certo distanziamento ironico dall'idea stessa di creazione, ha potuto far crollare molti tabù eretti dalla modernità. ¹⁴

E dunque, secondo un procedimento semiotico – tipicamente postmoderno – di *double coding*, dietro il recto di questo rinvenimento dei generi nella postmodernità si trova, quasi per antinomia, il verso della certificazione della loro estinzione come modelli ancora potenzialmente fruibili in senso nuovo ('*modernus*' sarebbe il caso di dire): il loro riutilizzo attesta al contempo il marcato esaurimento di ogni loro carattere prescrittivo, la dissoluzione di ogni presunta gerarchia tra gli stessi nonché il venir meno di qualsivoglia distinzione tra generi 'alti' e generi 'bassi'. Il loro recupero, in altre parole, come ha rilevato anche Monica Jansen, «va messo in relazione con una crisi epistemologica che ha indebolito la loro cogenza normativa e selettiva». ¹⁵ Da quel superamento dell'approccio normativo, da quel «ribaltamento epistemologico radicale» di cui ha dato conto Margherita Ganeri discende pertanto, come

¹³ C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, cit., pp. 17-18.

¹⁴ *Ivi*, p. 194. L'argomento sollecita metafore mortuarie anche in Gabriele Frasca, il quale parla di una «prolifica indistinzione dei generi (il permanere dei quali, nei nostri anni, è una sorta di rigidità cadaverica)» (G. Frasca, *La tegola del cielo*, in «Il piccolo Hans», 1989-90, 64, p. 218, citato in A. Cortellessa, *Gaddismo Mediato. «Funzioni Gadda» negli ultimi dieci anni di narrativa italiana*, in «Allegoria», X, 1998, 28, p. 45).

¹⁵ M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno* cit., p. 272.

registrerà qualche anno dopo anche la stessa studiosa, la destrutturazione di quelle che potevano essere le funzioni regolative dei generi letterari: «In letteratura il postmoderno si è identificato con la destrutturazione dei generi letterari accompagnata, per contraddizione più apparente che reale, a un loro programmatico recupero su larga scala». ¹⁶ Ma già altrove, gli studi sul postmoderno letterario erano pervenuti a conclusioni simili. ¹⁷

I generi letterari, insomma, restituiti alla postmodernità, sono *nomina nuda*, gusci vuoti con i quali travestire i testi e tutt'al più, in quanto modelli, concorrono a formare quel grande palinsesto al quale attinge la produzione artistica postmoderna nelle sue pratiche citazioniste non innocenti. Ma altresì, il ricorso spensierato e ironico a questo archivio di forme del passato, oltre che lo svuotamento della loro sostanza epistemica e normativa, determina la loro mescolanza e ibridazione, anche quando a venire ripresi sono i generi cosiddetti di consumo. È su quest'ultimo aspetto che le obiezioni sollevate da Bruno Pischcedda a proposito della lettura di Schulz-Buschhaus appaiono fondate: «Di una tale analisi, o proposta, un primo aspetto che mi pare impregiudicato, e su cui sarebbe il caso di mettersi d'accordo meglio, riguarda proprio la natura, o la qualità, di questa nuova vitalità dei generi», osserva Pischcedda. E prosegue:

Perché al riguardo Schulz-Buschhaus sembra avanzare un'ipotesi, al contempo, di irrobustimento e legittimazione di modelli narrativi dianzi emarginati, e di una loro mescolanza combinatoria: di crescita individuale, insomma, e insieme di ibridazione. Mentre è quest'ultima la modalità che mi pare di gran lunga prevalente e caratterizzante: a tutti i livelli del sistema. [...] Dalla limitata specola italiana, e restringendoci alle ultime annate editoriali, quello che si può osservare è d'altronde un'azione di rimescolamento che non si limita più ai soli generi della narrativa, ma che coinvolge massicciamente anche i generi del discorso. Le compagini testuali contemporanee sempre più si offrono come la risultante di una fusione o di un contrasto studiato tra fiction e non fiction, scrittura narrativa e saggio, prosa giornalistica e narrazione, divulgazione scientifica e romanzo, reportage politico-geografico e racconto. ¹⁸

A ben guardare, le notazioni di Pischcedda implicano problemi assai complessi (primo fra tutti la definizione del campo del letterario o una sua nuova mappatura) che meriterebbero ben più vaste trattazioni della presente. Di sicuro, e più circostanziatamente, tirano in ballo proprio alcune delle riflessioni teoriche sui generi letterari degli ultimi decenni: è stato per l'appunto Tzvetan Todorov a confutare l'idea dell'esistenza di un «discorso letterario»

¹⁶ M. Ganeri, *Postmodernismo*, cit. p. 39.

¹⁷ Si vedano ad esempio gli studi compresi in M. Perloff (ed), *Postmodern Genres*, Norman University of Oklahoma Press, 1989.

¹⁸ Bruno Pischcedda, *Modernità del postmoderno*, in «Belfagor», LII, 1997, 5, pp. 580-581.

coerente, proponendo di abbandonare la 'poetica' (e quindi di rinunciare all'autonomia del letterario) a favore di un'analisi dei generi inserita nel più vasto e coerente ambito della teoria del discorso.¹⁹ (E si noti, seppure incidentalmente, che in una seppur differente nozione di 'discorso', ai fini di indagarne le strategie e i poteri che lo 'ordinano', Michel Foucault, nella sua inchiesta su *Che cos'è un autore*, includeva sia generi letterari che non letterari).²⁰ Anche le conclusioni di Pieter de Meijer sulla questione della letterarietà appaiono vicine a quelle a cui era giunto Todorov: de Meijer attesta l'impossibilità di distinguere i generi letterari dai generi «naturali» o non letterari solo sulla base di un criterio che verta sull'individuazione di mezzi espressivi e formali o di modi enunciativi, semantici e tematici propri dei generi letterari, nonché sulla loro funzione sociale, e conviene con lo studioso bulgaro-francese sul fatto che «lo studio dei generi letterari si può sviluppare pienamente solo nel quadro dello studio dei tipi di testo in generale». ²¹ Tuttavia de Meijer salva la cosiddetta 'poetica', ovvero la possibilità di uno studio specifico dei generi letterari, prendendo in prestito la nozione di «aggregato» da Alastair Fowler: «i generi letterari costituiscono un "aggregato", che o per la scelta dei mezzi espressivi o per la scelta dei modi enunciativi e semantici o per una funzione sociale o per varie combinazioni di questi elementi è ancora abbastanza riconoscibile per mantenere l'idea di un loro studio specifico». ²²

Anche un'accanita studiosa della postmodernità come Linda Hutcheon, in un passo del suo capitale *A Poetics of postmodernism*, registrava il crescente meticcio dei generi:

The borders between literary genres have become fluid: who can tell anymore what the limits are between the novel and the short story collection (Alice Munro's *Lives of Girls and Women*), the novel and the long poem (Michael Ondaatje's *Coming through Slaughter*), the novel and autobiography (Maxine Hong Kingston's *China Men*), the novel and history (Salman Rushdie's *Shame*), The novel and biography (John Banville's *Kepler*)? But, in any of these examples, the conventions of the two genres are played off against each other; there is no simple, unproblematic merging. ²³

¹⁹ Cfr T. Todorov, «La nozione di letteratura», in *I generi del discorso*, cit. pp. 13-26.

²⁰ Cfr. M. Foucault, *Qu'est-ce qu'un Auteur?*, in «Bulletin de la Société française de Philosophie», 1969; trad. it.: *Che cos'è un autore*, in *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese, Feltrinelli, Milano 1996 [1971].

²¹ Cfr. Pieter de Meijer, *La questione dei generi*, cit., pp. 24-5.

²² *Ivi*, pp. 24-5.

²³ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory Fiction*, Routledge, London-New York 1988, p. 9. È degno di rilievo il fatto che la studiosa, proseguendo con questo elenco di testi esemplarmente spuri, citi anche il Giorgio Manganelli di *Amore*, oltre che (ma questo era facilmente prevedibile) Umberto Eco e il suo *Il nome della Rosa*.

E del resto, a proposito della progressiva ibridazione dei generi, Hutcheon ha in più occasioni espresso la tesi secondo la quale, nella postmodernità, è possibile individuare solamente la permanenza di due macrogeneri a basso statuto teorico: la storiografia e la letteratura.²⁴ Anche con questa opinione parrebbe concordare Carla Benedetti, quando torna a soffermarsi più diffusamente sull'argomento in un corposo saggio sulla figura dell'autore (testo per altro, sotto molti aspetti, dichiaratamente avverso ad alcuni postulati del postmoderno letterario). In un complesso capitolo in cui viene svolta la tesi secondo la quale, nella modernità (e nel postmoderno, che Benedetti in quella comprende, come momento della stessa), più che i generi letterari in sé, ciò che viene a modificarsi profondamente, sono le funzioni ad essi devolute: quelle, ad esempio, che consentono di connotare come 'letterario' un testo – o meglio, per non far torto a Benedetti: un'opera –. Da ciò discenderebbe la delimitazione di un'area di definizione, classificatoria e normativa, assai più vasta e articolata, quella della letteratura come genere. Scrive la studiosa:

La scacchiera su cui si svolge la partita ormai non è più quella del genere, con le sue regole da confermare o da disattendere, ma quella più vasta della letteratura; la quale non conosce leggi di genere, ma ha tuttavia una sua dinamica, fatta di poetiche successive (di innovazioni, trasgressioni, deviazioni dalla norma, pseudoritorni, recuperi e revival) che attraversano il sistema dei generi. [...] Certamente, non si può negare che la fruizione abbia bisogno, oggi come in passato, di un orientamento delle attese; solo che, a differenza di quel che sembra ritenere la teoria della ricezione, questo orizzonte oggi non è dato dai generi, ma dalla letteratura, diventata ormai essa stessa una sorta di genere (o macrogenere) con proprie leggi generali che aspirano a valere in tutte le sue regioni. Queste leggi non sono più dei codici da variare o da confermare, ma delle dinamiche ordinate in una storia. ²⁵

Questo crescente scolorimento della specificità dei generi letterari, e altresì la loro prospettata inclusione nel campo ben più vasto dei generi del discorso, come si diceva, fa slittare inevitabilmente la riflessione su un altro snodo cruciale: la distinzione tra la letteratura stessa e per l'appunto gli altri generi cosiddetti «naturali», come la storiografia, la saggistica, il giornalismo. È facile intuire che la progressiva commistione tra la prosa d'invenzione ascri-

²⁴ Cfr. L. Hutcheon, «Historiographic metafiction: "The pastime of past time". Fiction, history, historiographic metafiction» in Ead., *A Poetics of Postmodernism* cit., pp. 105-123.

²⁵ C. Benedetti, *L'ombra lunga* cit., pp. 113-4. Quello che non rimane del tutto chiaro, in Benedetti, è a partire da quando questa trasformazione sia in atto: se sin dalla 'modernità' tout court (è questo il termine che nel passo ricorre più volte) o invece, come parrebbe di interpretare da una lettura complessiva, da quella 'tarda-modernità' che altrove, nello stesso saggio, la studiosa fa iniziare col dadaismo. I deittici temporali 'ormai', 'oggi' non contribuiscono alla chiarezza in questo senso.

vibile al *novel* e la scrittura saggistica o di reportage indurrebbe a risalire alla genesi del romanzo moderno, alle sue fonti, che sono appunto autobiografie, resoconti di viaggio articoli di giornale: Stefano Calabrese ha acutamente messo in rilievo la comune radice etimologica dei termini inglesi *novel* e *news* (e dunque l'affinità originaria tra discorso giornalistico e diegesi romanzesca).²⁶ Al compimento della sua parabola nella modernità, il genere letterario che ne ha trasmesso e testimoniato l'epopea (o le epopee) si ritroverebbe così in una condizione embrionale e poco definita simile a quella in cui versava al momento della sua origine. Ma non si tratta, naturalmente, di un ricorso ciclico: come in parte si è detto sono ormai numerosi gli studi nei quali è stato tracciato il percorso che consente di risalire alle cause prime di questa perdita di identità del genere romanzo nella postmodernità, al venir meno dei suoi presupposti fondanti sociali e culturali (elaborazione di un'idea di verità, trasmissione di modelli di virtù, celebrazione di determinati valori), nonché del suo specifico letterario, tra le cui cagioni sono da noverare: l'estetizzazione di ogni campo della comunicazione e finanche della relazione, la polverizzazione dell'estetico, quell'«effetto alka seltzer» subito dalla letteratura di cui ha parlato Hans Magnus Enzensberger, (vale a dire la sua dissoluzione – salvo qualche residuo nel fondo – nel fluido dell'estetico diffuso con conseguente effervescenza della soluzione).

2. I generi narrativi della postmodernità: fiction e dintorni

Così, nell'introduzione a una autorevole antologia statunitense di narrativa e testi teorici postmoderni, viene registrato il fenomeno della permeabilità del confine tra le forme della prosa nella postmodernità:

The postmodern instability of literary forms is apparent in the collapse of many of the traditional distinctions between literature and other kinds of discourse. One of the most crucial distinction to undergo revision during the postmodern era is the standard that defined literature as a subjective, fictional creation of an imaginary reality, and history and journalism as objective, factual records of real events.²⁷

L'affermarsi di quello che viene definito *nonfiction novel*, secondo i curatori di *Postmodern American Fiction*, attesterebbe l'estendersi alla sfera del letterario dell'esperimento del New Journalism (venuto in auge in area nor-

²⁶ Cfr. S. Calabrese, *Il romanzo*, in U. M. Olivieri (a cura di), *Le immagini della critica*, cit., pp. 121-134.

²⁷ P. Geyh, F. G. Leebron, A. Levy (eds), *Postmodern American Fiction*, cit., *Introduction*, p. xxiv.

damericana tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta e caratterizzato dall'abbandono della tradizionale istanza dell'obiettività, che vorrebbe separati i fatti dalle opinioni, implicando una scrittura oggettiva e impersonale, a favore di una soggettività espressa in prima persona da chi scrive), fino a determinare la conseguenza per la quale «more recently, numerous writers have utilized the latitude claimed by New Journalists and notification novelist to produce innovative hybrids of journalistic, historical, and literary forms».²⁸ Tale fenomeno, dopo essere stato accuratamente vagliato nel corposo saggio introduttivo dell'antologia, trova in essa stessa 'legittimazione': evidenziato dalla disposizione dei testi e dai titoli delle sezioni (*Fact Meets Fiction* ad esempio), benevolmente accolto allargando i confini del letterario e includendo *graphic novel* e non-fiction (come si è accennato già nel capitolo precedente). Ma per rinvenire altri esempi di questa avvenuta presa d'atto basterebbe sfogliare gli indici delle riviste d'oltreoceano, una per tutte – facendo al caso nostro – la già abbondantemente citata «Annali d'italianistica», i quali attestano con evidenza l'ormai avvenuta commistione, pescando disinvoltamente tra quelle «periferie in espansione» di cui parlava Ezio Raimondi.

Presumibilmente non arriveremo a sapere se e come si compirà questa possibile regressione del romanzo ai principi che l'hanno generato, né se si compierà la sua definitiva omologazione con gli altri generi non letterari, dovendo presumere che si tratti di un processo dalla lunga durata. Un'istantanea sullo stato delle cose, in Italia, è, a ogni buon conto, possibile. Volendo ricorrere a un paradosso, si potrebbe dire che per una volta è un difetto della nostra lingua a non consentirci di aggirare il problema con facilità: come già si diceva nelle pagine precedenti, ci manca una parola equivalente a *fiction*. Come diciamo noi in Italia 'non-fiction novel?' 'Romanzo non narrativo' o 'romanzo di non-narrativa' suonerebbe male e avrebbe poco senso. Eppure, come in parte si è già detto nel precedente capitolo dedicato al dibattito sul canone, mentre in Italia, tra i critici, magari si discetta ancora sullo statuto del postmoderno letterario o sulla sua avvenuta scomparsa, ma si mantengono blindate le roccaforti del 'letterario', in altri contesti meno militarizzati il fronte si è rotto da tempo e l'invasione è ormai avvenuta (basterebbe, per averne con-

²⁸ *Ivi*, p. xxv. Anche per Alberto Rollo l'influenza decisiva del 'nuovo giornalismo' sulla nuova letteratura americana non viene compresa nella ricezione italiana: «Ciò che, in questa prima fase, non "passa" è la complessità di quanto in America sta accadendo a livello letterario: la relazione fra new journalism, beat, camp, iperrealismo e la sorprendente vitalità di quel gruppo di autori che saranno poi battezzati postmoderni tremola appena o non appare del tutto» (A. Rollo, *Gli sbarchi del postmoderno in Italia*, in V. Spinazzola (a cura di), *Tirature 04. Che fine ha fatto il postmoderno?*, Il Saggiatore, Milano 2004, pp. 20-21).

ferma, dare una scorsa a cataloghi di collane come «I Narratori» di Feltrinelli). Gli esempi che attestano l'ibridazione dei generi letterari con i non letterari potrebbero essere diversi e non tutti di analogo valore. Pur non volendo soffermarsi nell'analisi, è comunque opportuno segnalare alcuni.²⁹

Come ha giustamente scritto Margherita Ganeri,³⁰ *Un weekend postmoderno* di Pier Vittorio Tondelli deve ormai considerarsi un'opera canonica del postmodernismo italiano. Il suo essere difficilmente classificabile sotto una delle voci dei generi codificati rispecchia le intenzioni tanto dell'autore quanto del curatore (e di fatto coautore nascosto) Fulvio Panzeri, il quale, nella nota critica in appendice al testo, illustra il progetto di «romanzo critico» che è alla base del *Weekend*, vale a dire una forma innovativa capace di assemblare e tenere insieme i frammenti e le complessità espressive proprie dell'opera letteraria nella postmodernità, pur mantenendo fermo il principio della fabulazione.³¹ Di questa «nuova via all'idea del romanzo», la raccolta-repertorio di Tondelli rimane una delle prove più alte e consapevoli nel quadro della narrativa italiana, felice ibrido di giornalismo, saggistica e narrativa, nonché testimonianza esemplare della condizione dell'opera letteraria nella postmodernità.

Anche Gabriele Pedullà, recensendo *Superalbo. Le storie complete*,³² raccolta che comprende i reportage di *Cronache italiane* (1992) e di *Live* (1996), e altri pezzi di costume non compresi in quei volumi, si domanda «se per caso il Veronesi "maggiore" e più originale non sia proprio questo, il finto giornalista che sale su una macchina (si suppone) scassata e si lascia sedurre dalle bizzarrie di un'Italia mezzo paese dei balocchi televisivo e mezzo bordello d'altri tempi». ³³ Seppure indiretta, una risposta al quesito posto da Pedullà (affermativa, o comunque non negativa) si potrebbe ricavare da alcuni interventi dello stesso Veronesi: dalla già citata lettera aperta che candidava il suo *Live* al premio Strega, ma, ancora meglio, da un articolo precedentemente pubblicato su un numero della rivista «Linea d'ombra», nel quale l'autore de *La forza del passato* insisteva sull'importanza e sul valore letterario dei libri di non-fiction (oltretutto intendendo precisare e puntigliosamente circoscrivere il genere nei termini di una annessione di altri territori da parte degli abi-

²⁹ Per il già fatto si rimanda ancora una volta a F. La Porta, *La nuova narrativa italiana*, cit., in particolare al cap. «Narrare oltre il romanzo», pp. 141-187.

³⁰ Cfr. M. Ganeri, *Postmodernismo*, cit., p. 75.

³¹ Cfr. F. Panzeri, *Appunti per un romanzo critico*, in P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, Bompiani, Milano 1990, pp. 597-602.

³² Cfr. S. Veronesi, *Superalbo. Le storie complete*, Bompiani, Milano 2002.

³³ G. Pedullà, *Sandro Veronesi, un dadaista civile da Aiazzone*, in «Alias», suppl. de «Il manifesto», 21/09/2002.

tuali scrittori di fiction: «il fenomeno dello scrittore che si fa testimone, non quello del testimone che si fa scrittore».³⁴

Ancor più recente prova dell'ormai compiuta e abbondantemente registrata commistione dei generi, la fornisce la ponderosa antologia *Patrie impure. Italia, autoritratto a più voci*, curata da Benedetta Centovalli:

Patrie impure è un po' come una collana in un libro, costringe in un solo volume la stessa ricerca nei territori della narrazione. Pratica generi di confine, si affida a un'idea di letteratura *impura*, tra racconto e diario (come in M. Mazzucco, *Loro*), tra reportage e prosa civile (A. Ferracuti, *Camera del lavoro*), tra critica letteraria e autobiografia (E. Trevi, «Qualcosa di scritto»), tra disegno (L. Mattotti) e poesia (A. Gibellini), tra provocazione e invettiva (F. La Porta, *Basta con la letteratura!*).³⁵

(Ma non è detto che il nuovo venga sempre per il meglio, naturalmente: se è di gran livello la non-fiction di un geniale narratore contemporaneo come David Foster Wallace – *A Supposed Fun Thing I'll Never Do Again* –,³⁶ lo stesso non può dirsi per una operazione che sa di imitazione posticcia, quella del Francesco Piccolo di *Allegra occidentale*,³⁷ il quale non trova di meglio da fare che una specie di versione italiana dei saggi di viaggio dell'americano – dei cui reportage Piccolo è stato per di più uno dei traduttori –).

Alla luce di quanto, ancorché sommariamente, detto sinora, il genere, pur riabilitato dopo le purghe idealiste, avanguardiste, sperimentaliste, moderniste, non è più una categoria distintiva e modellizzante (o se non altro non lo è più come una volta): sembrerebbero allora tornare ancora valide, e comunque più utili ai fini pratici, le opzioni tematiche e di modo, nonché la nozione di immaginario sulle quali si fondava l'impianto di un celebre manuale 'postmoderno' di letteratura, quello curato da Remo Ceserani e Lidia De Federicis, i quali, nel presentarlo, insistevano sulla necessità di strutturare il lavoro storiografico mediante «l'identificazione dei temi portanti della letteratura di un periodo, e della struttura semantica che li connette fra loro».³⁸ Ceserani è poi

³⁴ Cfr. S. Veronesi, *La letteratura a piedi*, in «Linea d'ombra», XI, 1993, 88, p. 62.

³⁵ B. Centovalli, *Raccontare l'Italia*, in Ead. (a cura di), *Patrie impure. Italia, autoritratto a più voci*, Rizzoli, Milano 2003, pp. XI-XII. A proposito di letteratura impura, ogni riferimento di Centovalli all'omonimo concetto elaborato da Carla Benedetti (presente nella raccolta con un suo testo) non sembra puramente casuale, per quanto da esso si potrebbe ulteriormente risalire, non solamente per una analogia assonanza, a quanto scriveva Guy Scarpetta nel suo *L'Impureté* a proposito dell'esaurimento, nella postmodernità, della specificità e della «purezza» dei differenti codici (Cfr. Guy Scarpetta, *L'Impureté*, cit.).

³⁶ Little Brown & Co., 1998; trad. it. (parziale): *Una cosa divertente che non farò mai più*, Minimum Fax, Roma 1998.

³⁷ Feltrinelli, Milano 2003.

³⁸ R. Ceserani, L. De Federicis, *Il materiale e l'immaginario*, IX, *La ricerca letteraria e la contemporaneità*, Loescher, Torino 1989, p. XXXI.

tornato in altre occasioni a insistere sulla necessità di una ponderata e 'creativa' ridefinizione degli statuti teorici e storici della letteratura, in particolar modo italiana (e ha dato vita, come direttore, ancora insieme a Lidia De Federicis, alla collana «Alfabeto Letterario» dell'editore Laterza, che tra l'altro comprende una serie dedicata ai «Temi letterari»). Ma altrettanto utili appaiono le riflessioni proposte più recentemente, quando, chiamato nuovamente ad intervenire sulla questione del canone, il comparatista ha prospettato vie nuove:

La nuova epoca in cui viviamo è caratterizzata da una tendenza [...] ad abbandonare concezioni totalizzanti, poetiche coerenti, stili unitari e a cercare invece le operazioni di innesto e ibridazione dei modelli culturali, il meticcio delle poetiche, la mescolanza e la sovrapposizione degli stili. Questo, a mio avviso, ci costringerà, nelle nostre operazioni, interpretative e storiografiche, ad abbandonare l'abitudine, abbastanza comoda per noi, di ragionare per scuole, per tendenze, o per tradizioni stilistiche, basandoci su questo le nostre scelte e preferenze e a trovare invece in altri aspetti delle opere letterarie, la rilevanza o la pertinenza tematica, l'effettiva capacità conoscitiva, la forza critica o ironica, quella proiettiva o utopica, le ragioni delle nostre preferenze. E semmai ci costringerà a costruire canoni aperti, interculturali, interlinguistici e interstilistici.

È la nostra situazione culturale, a parere dello studioso, nonché i modi nuovi che presiedono alla produzione letteraria, a suggerire essa stessa un ulteriore percorso interpretativo, modellato sulla

sua inesauribile, quasi libidinosa predilezione per le operazioni intertestuali, i riferimenti parodici e allusivi, il riciclaggio dei generi, l'utilizzazione in ogni operazione creativa di sottotesti e sovratesti prelevati dal grande serbatoio della letteratura alta o bassa che sia, o da quello ancora più grande dei prodotti degli altri media.³⁹

In definitiva, dunque – e ancora una volta –, più che una troppo azzardata provocazione, appare come l'esito di una mera constatazione dello stato delle cose quella esortazione espressa a suo tempo dallo stesso Ceserani secondo la quale, anche per un approccio di genere alla letteratura postmoderna, *il faut être absolument postmodernes*. Sulla scorta di tutto questo, forse, può avere un senso tornare qui a dire qualcosa sul 'caso' del romanzo italiano contemporaneo.

³⁹ R. Ceserani (et. al.), *Il canone del moderno* cit., pp. 211-212.

3. I generi narrativi della postmodernità: ancora sul 'caso' del romanzo italiano

Com'è facilmente deducibile da quanto argomentato sin qui, non è ancora giunto il tempo per uno studio che celebri il genere che connota, caratterizza e incarna la postmodernità: qualcosa che sia per i generi della letteratura postmoderna quello che, ad esempio, la *Teoria del romanzo* di György Lukács è stata per la modernità. Ma anche un prosecutore della linea Hegel – Lukács come Lucien Goldmann avrebbe qualche difficoltà a operare con le sue omologie sulla produzione letteraria della postmodernità, e con lui teorici di orientamento diverso come Ian Watt o Eric Köhler, che alla sociologia dei generi hanno fornito contributi di grande rilevanza. Forse un saggio siffatto non potrà venire alla luce, o quantomeno non potrà più funzionare come la *Teoria* di Lukács o come qualsiasi altro criterio modellizzante, non soltanto perché 'il' genere letterario della postmodernità sembra in effetti difficilmente individuabile e isolabile, ma proprio per il fatto che un tale «concetto meta-operativo della teoria letteraria», per usare le parole di Stefano Calabrese, ha perso la sua valenza caratterizzante e classificatoria. E del resto, se si può convenire con Carla Benedetti a proposito del fatto che la moderna teoria dei generi avrebbe ostinatamente evitato di indagare sul loro ruolo nella comunicazione letteraria contemporanea, si può d'altro canto constatare come questa stessa reticenza, nella postmodernità, attesti il suddetto esaurimento di quelle prerogative distintive un tempo attribuibili ai generi.⁴⁰ Né è risolutivo utilizzare la parola 'postmoderno' come attributo qualificante e associarla a quello che di questi generi è oltretutto il più difficilmente riconducibile a una definizione esaustiva: il romanzo. Con ciò non si intende affermare che il summenzionato aggettivo sia vuoto di significati fortemente connotanti: si è già insediato sufficientemente altrove (e basti qui rimandare a *Raccontare il postmoderno* di Ceserani)⁴¹ sul fatto che è possibile dotare abbondantemente di senso la connotazione 'postmoderno' attribuibile al romanzo contemporaneo (precisandola sulla base di griglie tematiche e di analisi di motivi, di sistemi formali, di procedimenti retorico-stilistici).

Ma è altresì da considerare che se, come fa Paolo Bagni⁴² sulla scorta di Todorov (*I generi del discorso*) che a sua volta ricorre al Blanchot de *Il libro a venire*, si deve considerare centrale nello statuto dell'esperienza letteraria della tarda modernità – e quindi del Novecento in particolare – la programmatica e progressiva disgregazione dei generi, e più precisamente la si deve

⁴⁰ Cfr. C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, cit., pp. 96-8.

⁴¹ Cfr. pp. 125-145.

⁴² Cfr. P. Bagni, *Genere*, cit., pp. 23-26.

leggere anche come un lungo cerimoniale di commiato dal genere romanzo, allora sarebbe lecito affermare che questo lungo addio in Italia conosca il suo definitivo epilogo tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso. Da quel momento in poi (per quanto siano da prendere con beneficio d'inventario cesure così nette) il romanzo diventa un grande deposito anch'esso, e la letteratura postmoderna vi attinge come a un grande repertorio di forme, linguaggi, temi, personaggi: la discontinuità con la modernità viene avvertita come irreversibile, e quel solco non più colmabile.⁴³ Stefano Calabrese ha riletto la prima ricezione degli studi di Michail Bachtin in Italia proprio in quest'ottica:

Appare oggi chiaro come Bachtin teorizzasse sull'essenza della letteratura più che sullo statuto funzionale del romanzo, con la conseguenza che in Italia la sua opera è risultata strumentale a una tradizione filologica più attenta al linguaggio e al plurilinguismo che non a comparare le morfologie di genere su basi storico-antropologiche: non senza ragione, il momento di massima ascesa dell'opera di Carlo Emilio Gadda è perfettamente coincidente con la *nouvelle vague* bachtiniana, la quale a propria volta rappresentava una forma di accanimento terapeutico su un genere in crisi di identità.⁴⁴

Ogni parola aggiunta al dibattito sulla eterna e controversa questione della mancanza di una tradizione del romanzo nel nostro Paese rischia di apparire una parola superflua. E del resto non sarebbe questa la sede opportuna per un eventuale supplemento di indagine, semmai occorresse. Tuttavia, nella nostra più circoscritta analisi, è necessario partire da qui, correndo l'alea di risultare esornativi. Più precisamente da quello che scriveva Italo Calvino dopo avere finalmente intercettato un autore che, verosimilmente, sembrava incarnare e realizzare un esito compiuto – e felice – di quei fecondi roveli che già a quel tempo (1965) lo tormentavano a proposito del genere romanzo e della sua crisi. È celebre infatti l'allegoria darwiniana di cui Calvino si serve, nella *Notizia su Giorgio Manganelli*,⁴⁵ per leggere sotto una luce propizia la «scarsa specializzazione» della specie narrativa italiana, difetto che le avrebbe consentito di tornare alla prosa senza scontare l'empasse in cui verteva la forma-

⁴³ In questa prospettiva si veda anche M. Lavagetto, *Svevo e la crisi del romanzo europeo*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 2000, pp. 245-267 (poi *Svevo nella terra degli orfani*, in Id. *Lavorare con piccoli indizi* Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 277-297) ma anche M. Palumbo, *Questioni del romanzo*, in U. M. Olivieri (a cura di), *Un canone per il terzo millennio*, cit., pp. 91-115. Su romanzo e modernità, oltre che agli studi già citati nel testo, si rimanda quantomeno a C. Magris, *È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, in F. Moretti (a cura di), *Il Romanzo*, vol. I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 869-880 e a F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Einaudi, Torino 1997.

⁴⁴ S. Calabrese, *Il romanzo*, cit., p. 124.

⁴⁵ I. Calvino, *Notizia su Giorgio Manganelli*, ora in *Saggi. 1945-1985*, Mondadori, Milano 1995, pp. 1153-1158,

romanzo di tradizione occidentale. Marco Belpoliti ha esemplarmente riletto quel saggio come una chiara anticipazione di discorsi che torneranno nell'ultimo Calvino, quello delle *Lezioni Americane* soprattutto (sbandierate come summa del suo pensiero e proprio per questo, a detta di Belpoliti, spesso fraintese), ancorando queste a una strategia concettuale e letteraria già in atto nell'autore di *Palomar* a partire dalla metà dei Sessanta.⁴⁶

È appunto lasciando la parola a Calvino (al paradossale, ma fino a un certo punto, caso del «più grande narratore della seconda metà del Novecento» che «non ha scritto romanzi»), precisamente al Calvino «dalle *Città invisibili* in poi», che Alberto Asor Rosa chiude il suo denso saggio *La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente una storia «anomala»*:

Calvino raccoglie la tendenza al disfacimento che è nell'aria, la recepisce e al tempo stesso le dà una risposta. Non una risposta ingenuamente e caparbiamente ripetitiva, ma una risposta, che coglie l'essenza del «romanzesco» [...] e lascia cadere le forme transeunti e passeggiere, in cui il romanzo italiano via via si era manifestato. Naturalmente, è ciò che hanno sempre fatto i grandi romanzieri di tutti i tempi. La novità è ora rappresentata dal fatto che Calvino non si pone la domanda: «come scrivere un nuovo romanzo?», ma «è possibile scrivere un romanzo», e la risposta a questa domanda, che è «no, non è possibile scrivere un romanzo», è il nuovo romanzo, che Calvino escludeva che si potesse scrivere.⁴⁷

Asor Rosa, dunque, pone a questa altezza la soglia della modernità letteraria italiana: culmine della crisi ed epicedio alla forma perduta, crinale oltre al quale si sarebbe tornati a guadagnare lo sbocco nel mare della narrativa (e si sarebbero dischiusi gli argini a favore di un prepotente riflusso del romanzesco): da lì in poi «gli scrittori italiani hanno ripreso a scrivere “romanzi normali” [...] senza stare tanto a pensarci su». Ma se si conviene con Belpoliti (e in parte con Asor stesso), proprio facendo riferimento a Calvino (e ad alcuni suoi compagni di strada di quegli anni), tale limite, rispetto al grande sintomo «fine del romanzo italiano moderno», si potrebbe fare arretrare, almeno per alcuni epifenomeni, già alla metà dei Sessanta. Ne risulterebbe compromessa, dunque, la regola invalsa (quasi statutaria, per un certo periodo) secondo la quale si suole datare al 1980, (tutt'al più al '79 di *Lector in fabula* e di *Se una notte d'inverno*) l'alba del postmoderno italiano: convenzione che trovava fondamento non tanto nella data di pubblicazione del *Nome della rosa* di Eco, ma piuttosto nel florilegio di romanzi che una nuova generazione di narratori avrebbe prodotto a partire da quegli anni. Da cui l'equazione: ritorno del ro-

⁴⁶ Cfr. M. Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino 2001, pp. 117-120.

⁴⁷ in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. III, *Storia e geografia*, Einaudi, Torino 2002, pp. 305-306.

manzo dopo lo sperimentalismo = avvento del postmoderno nazionale. Oltretutto il progressivo distanziamento cronologico (e critico) dalla stagione degli anni Ottanta agevola un ridimensionamento consistente del valore sia di quella svolta che di molte delle opere che avrebbero dovuto attestarla, e il rinnovato ricorso ai generi riconoscibili o un tempo marginali (letteratura di consumo), nei casi delle opere migliori (ad esempio al *bildungroman* nel *Seminario sulla gioventù*, di Aldo Busi)⁴⁸ appare decisamente ascrivibile a quelle pratiche postmoderne di recupero ironico del repertorio della modernità.⁴⁹

Quando qualche pagina fa ci si raccomandava di attenersi all'esortazione di *essere postmoderni*, non lo si faceva solo per vezzo, ma anche con implicito riferimento a certe frettolose periodizzazioni tranciate a colpi d'ascia: giacché, quando si intendono valutare e analizzare romanzi (o in generale testi letterari) facilmente definibili come postmoderni, utilizzando le griglie interpretative dei generi della modernità, non è difficile incorrere in fraintendimenti e cortocircuiti. La insistita rivendicazione di un ritorno al «racconto della realtà», portata avanti da narratori nati dopo il 1950 e venuti alla ribalta negli anni Ottanta, ad esempio, ha ridestato il mai del tutto sopito riflesso pavloviano di certo storicismo letterario sedicente progressista, facendo riemergere perfino il «principio del realismo» desanctisiano (per cui, ancora, si era progressivi praticando il romanzo e la mimesi, reazionari abbandonandolo; come ci è capitato di dire altrove,⁵⁰ del resto, succede tuttora di sentir dire che la parodia è moderna e di sinistra, il *pastiche* è postmoderno e di destra). Anche leggendo le pagine di un critico militante acuto e «non pacificato», ma sensibile e disponibile alle novità, come Filippo La Porta, sembrerebbe di poter registrare un tale paradosso, se è vero che La Porta invoca a un certo momento, e per così dire di punto in bianco e quasi tendenziosamente, addirittura la specificità del letterario (e la sua autonomia?) per stroncare certa nuova narrativa degli anni Novanta (per di più anche lui finendo con l'assecondare passivamente, senza neppure provarsi a contestarla o ancora meglio a ignorarla, l'effimera-etichetta di *pulp* o «cannibali» sotto la quale la più superficiale e modaiola informazione aveva annoverato Tiziano Scarpa, Aldo Nove e i suoi sodali).⁵¹ O, ancora, è del tutto pertinente la lagnanza di Carla Benedetti, quando, lamentando le – a suo dire – colpevoli reticenze della informazione letteraria sui *Canti del Caos* di Antonio Moresco (e nel farlo, nondimeno, contro coloro che s'intestardiscono a registrare la debolezza

⁴⁸ Adelphi, Milano 1984.

⁴⁹ In questa prospettiva è degno di segnalazione il lungo saggio di Imola Giannini, *La generazione invisibile: letteratura dimenticata degli anni '70*, consultabile su *Antenati* banca dati letteraria del sito www.girodivite.it (<http://www.girodivite.it> e link successivi).

⁵⁰ Cfr. M. Di Gesù, *La tradizione del postmoderno*, cit., pp. 75-77.

⁵¹ Cfr. F. La Porta, *La nuova narrativa italiana*, cit., pp. 260-266.

del romanzo italiano, tira un papello di autori moderni e contemporanei con la percettibile intenzione di colpirli in testa), chiama in causa il saggio di Giulio Ferroni compreso nell'aggiornamento della Cecchi-Sapegno, imputando allo storico della letteratura di vagliare il precedente romanzo di Moresco, *Gli esordi*, sul parametro di un genere che non esiste più.⁵²

4. Altri generi e modi della postmodernità

Fatalmente, la materia dei generi del postmoderno in Italia è lungi dal venire esaurita, anche solo nelle sue premesse, da quanto detto sinora. Ad ogni buon conto non sarebbe comunque ipotizzabile affrontare l'impresa in questa sede. Tuttavia è forse possibile, a proposito della questione delle forme della postmodernità letteraria, soffermarsi su qualche altro suo aspetto propriamente italico. Pur non essendo condivisa da alcuni (vedi Benedetti), l'opinione che il romanzo, nella tradizione italiana, sia rimasto un genere debole non è ovviamente infondata. Nell'inventarsi il suo memorabile *Autoritratto italiano* («il libro italiano più bello e intelligente uscito nel '98», ebbe a definirlo Piero Cudini), Alfonso Berardinelli trovava più utile limitare la sua scelta antologica a «testi per lo più insoliti, fuori dei generi letterari più definiti o al confine tra un genere e l'altro (racconto e diario, critica letteraria e autobiografia, prosa civile e satira)». ⁵³ Pur ammettendo che nella sua cernita avrebbero potuto essere comprese pagine di romanzi di Volponi, Ottonieri, Bianciardi, Parise, Mastronardi, Arbasino, il critico liquidava il caso-romanzo con una certa rudezza:

Tendo a credere in effetti che «degli uomini (e donne) reali del nostro tempo» parlino meglio, più realisticamente scritti come quelli qui raccolti che non la maggior parte dei libri chiamati romanzi. Salvo eccezioni, il romanzo italiano contemporaneo è stato, per usare le parole di Delfini, una «enorme truffa umana». ⁵⁴

⁵² «Ma *Gli esordi* si lasciano davvero avvicinare e capire attraverso questa forma storica di romanzo sviluppatasi verso la fine del XVIII secolo? L'iceberg romanzesco continua a non venir rilevato dai misuratori del bordo, evidentemente tarati sopra pregiudizi, enunciati critici rudimentali o pseudonorme romanzesche». (C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, cit., p. 182).

⁵³ A. Berardinelli, *Autoritratto Italiano. Un dossier letterario 1945-1998*, Donzelli, Roma 1998, p. 15.

⁵⁴ *Ivi*, p. 21. Il fatto che Berardinelli chiami in causa Antonio Delfini ci induce a segnalare che proprio l'autore del *Ricordo della Basca* ricorre in tutte e tre le costellazioni di Onofri, Perrella e Trevi (sorte che condivide soltanto con Carlo Levi e Edoardo Albinati). Attinente alla questione è altresì da segnalare il Franco Cordelli di *Lontano dal romanzo* (Le lettere, Firenze 2002), se non altro per lo spirito che tiene insieme i saggi che compongono il volume.

Eppure, con Berardinelli, pur dovendo – se così si può dire – praticare una condotta diversa dalla sua, e dunque proprio trascurando la forma-feticcio del romanzo (o meglio abbandonando quel certo feticismo per la forma-romanzo, fatto di stupore devoto per le sue epifanie o di mesti lutti per le sue dipartite), nonché i suoi sottogeneri di ritorno come ad esempio l'ormai ultra-abusato poliziesco, si potrebbe guadagnare uno sguardo nuovo o comunque diverso, che consentisse di tentare meno forzate genealogie per il postmoderno letterario italiano.⁵⁵ Anche proprio emancipandosi dall'ossessione del dibattito sulla presenza del romanzo nella tradizione italiana (eccentrica? debole? inesistente? finalmente conseguita?), e dunque non facendone troppo conto, appare ancora più ammissibile far retrocedere l'epoca della svolta postmoderna ad almeno un quindicennio prima degli Ottanta (e al contempo, però, rinunciare all'idea di rinvenire una data cruciale che funzioni simbolicamente da cerniera: le svolte, specie in Italia, per compiersi pienamente necessitano di tempi lunghi).

Una di queste ascendenze, infatti, è ricostruibile proprio a partire da quel discorso sulla *prosa* che nel 1965 il 'più grande narratore della seconda metà del Novecento che non ha scritto romanzi' avviava. Dei diversi percorsi che la già menzionata *Notizia su Giorgio Manganelli* e altri scritti teorici coevi e immediatamente successivi rendevano praticabili per le patrie lettere, ce n'è uno che lo stesso Calvino avrebbe continuato a battere, segnalando saltuariamente le coordinate della posizione guadagnata, e che avrebbe connotato fortemente la sua poetica: la scrittura come catalogo, repertorio, collezione. Come è ben noto, Benjamin ha sublimemente descritto il collezionismo come una delle stimate della tarda modernità (e per la tarda modernità italiana basti pensare al Mario Praz di *La casa della vita*); tuttavia, come del resto accade per altri modelli e strategie culturali preesistenti al postmoderno, 'messo a sistema' con altri tratti e fenomeni della prosa contemporanea, esso stesso si rivela essere uno delle manifestazioni culturali più caratterizzanti del postmoderno: per Gianni Vattimo, è opportuno ricordarlo, il collezionismo è una delle esperienze estetiche non dogmatiche che fondano l'eterotopia postmoderna di una comunità pluralistica.⁵⁶ Calvino già nel 1974 ne tratteggiava un'estetica e una personale gnoseologia nell'articolo *Collezione di sabbia*, testo che poi sarebbe finito in apertura della raccolta omonima. (Sono gli anni, si tenga presente, in cui, con Gianni Celati e altri compagni di strada, l'autore di *Palomar* intendeva definire un nuovo orizzonte intellettuale e letterario praticabile; e quindi si proponeva di fondare un metodo che assegnasse allo

⁵⁵ Tentativo praticato, come si è detto, da Raffaele Donnarumma nel suo *Postmoderno italiano* cit., per quanto poi, il critico, pervenga a conclusioni a nostro parere non del tutto condivisibili.

⁵⁶ Cfr. G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 1987, pp. 96-98.

scrittore – nel suo caso – il compito «di indicare e descrivere più che di spiegare» attraverso *lo sguardo dell'archeologo*, nonché di raccogliere reperti vietandosi di «intestare l'inventario [...] ancora a un soggetto ridefinito Uomo, con la prospettiva riduttiva che gli antropocentrismi portano con sé».⁵⁷ Undici anni dopo, nella *lezione sulla Molteplicità*, Calvino avrebbe riconosciuto la prosecuzione 'postmoderna' del romanzo-enciclopedia della modernità proprio nel collezionismo del Perec di *La vie mode d'emploi*.⁵⁸

Partendo da quel ragionamento inaugurale, una linea di catalogatori-collezionisti italiani contemporanei si potrebbe tracciare senza troppe difficoltà e conterebbe, oltre agli stessi Calvino (*Le città invisibili*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *Palomar*) e Celati (*Lunario del paradiso*, *Narratori delle pianure*), l'Ermanno Cavazzoni di *Vite brevi di idioti*, il Giuseppe Pontiggia di *Vite di uomini non illustri*, fino al Roberto Alajmo di *Repertorio dei pazzi della città di Palermo*, all'Aldo Nove di *Woobinda*, al Tiziano Scarpa di *Amore®* (per altri versi, repertori affini alla 'collezione' vanno considerati i summenzionati *Cronache italiane*, *Live* e *Un weekend postmoderno*;⁵⁹ mentre, tra le scritture di confine, il recente *Il ministro anarchico* di Fulvio Abbate – ricostruzione della vicenda pubblica e privata di Juan García Oliver, guardasigilli della Repubblica spagnola durante la guerra civile – è un'inchiesta letteraria deliberatamente fondata sul collezionismo di materiali e reperti). Ma per una tale genealogia appaiono esemplari i casi dei due autori di cui ci si occuperà diffusamente nella seconda parte di questo lavoro: Giorgio Manganelli e Alberto Arbasino.

⁵⁷ I. Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo*, ora in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 325.

⁵⁸ Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane*, ora in *Saggi*, cit. pp. 627-754. Del collezionismo, inteso dall'ultimo Calvino come ricerca ermeneutica, ha scritto pagine di esemplare acutezza Monica Jansen (cfr. M. Jansen, «Calvino e la morte della letteratura: una lettura 'debole' di Palomar», in Ead., *Il dibattito sul postmoderno* cit., pp. 243-270).

⁵⁹ Sebbene Veronesi sicuramente rifiuterebbe l'etichetta di 'collezionista' per la sua produzione romanzesca; si veda, al riguardo, il capitolo Dieci di *Venite venite B-52*, intitolato sarcasticamente «Esperimento di destrutturazione in ordine alfabetico nell'intento di far passare il racconto per un catalogo», e, particolarmente, la sarcastica nota a piè di pagina che giustifica tale catalogo: «(Giusto per non farsi trovare impreparati quando raccontare una storia dritto per dritto sarà vietato dalla legge – troppo volgare – e le uniche forme di letteratura tollerate saranno gli inventari, i ricettari, gli epistolari, i menu, l'enigmistica, i proutuari, gli scontrini fiscali e, per l'appunto, i cataloghi. Qualsiasi testo pubblicato in volume, allora, dovrà essere per forza composto di voci o definizioni, verrà reso obbligatorio l'uso delle note, e speciali commissioni saranno istituite per controllare che nessuno si permetta più di narrare un episodio senza pezzi d'appoggio, poiché sempre si dovrà far riferimento a qualche brandello di carteggio scampato a un disastro, o documento incompleto, o diario dalle pagine strappate o remota cronaca avventurosamente recuperata che renda il racconto maledettamente frammentario, e dia un'impressione di raffinata, sublime stitichezza)» (Cfr. S. Veronesi, *Venite venite B-52*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 92).

Salvatore Silvano Nigro, in un suo breve intervento, evocava un precoce e geniale Antonio Tabucchi che, inventandosi un inedito giovanile di Manganelli, ne indovina l'indole del collezionista e del compilatore:⁶⁰ in effetti il lessico arcaico, ricercato di Manganelli, non ha più una funzione di straniamento in senso šklovskiano; il suo sembrerebbe, piuttosto, un uso collezionistico delle parole, così come assimilabile al catalogo è l'impiego che Manganelli fa del vocabolario⁶¹ e dunque, alla fine, a una collezione di lemmi i suoi testi; si veda cosa scrive al riguardo Michele Mari:

Nella vulgata leggenda di Manganelli che tiene sul comodino come *livre de chevet* i due tomi del *vocabolario nomenclatore* di Palmiro Premoli io vedo l'emblema (quasi un'insegna rinascimentale) della *pietas* e insieme della perizia tecnica dell'artista, che è prima di tutto un innamorato (dunque un ricognitore e un collezionista) dei propri materiali e dei propri strumenti.⁶²

Non solo un espediente valido a livello dei modi formali ed espressivi, dunque, ma una vera e propria strategia costruttiva e modellizzante. (Naturalmente, su un piano diverso – più marcatamente tipologico-testuale –, non si può in questa direzione non evocare quella perfetta collezione che è *Centuria*). Ecco comunque cosa annunciava Manganelli nella scheda di presentazione di quello che sarebbe diventato, dopo la sua morte, *Il rumore sottile della prosa*:

Io potrei, da questo momento in poi, scrivere serie alfabetiche, ricopiare pagine del Tommaseo-Bellini, giustapporre elenchi bartoliani o aretineschi di parole eleganti oppure affatto oscure, e dal punto di vista della rappresentazione che io metto in opera, sarebbe esattamente la stessa faccenda: pura rappresentazione.⁶³

O ancora si pensi alla *Nota sui «verba descendendi»* compresa in *Hilario-tragoedia*, vero e proprio lessico minimo organizzato in forma di collezione. Pur rischiando di non trovarne immediatamente sentieri sicuri e direzioni certe, allontanandosi consapevolmente dalla stretta osservanza di un criterio di genere, pare insomma non improvvido riposizionare anche su coordinate di questo tipo una possibile analisi dei modelli che intervengono nelle costruzio-

⁶⁰ Cfr. S. S. Nigro, *Scoperta di una vocazione*, in V. Papetti (a cura di), *Le Foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Editori Riuniti, Roma 2000, p. 83-86.

⁶¹ «Che cos'è un dizionario? È un luogo dove le parole si riposano, stanno ferme, cioè celebrano la loro qualità suprema che è quella di essere parole morte» (G. Manganelli, *Le parole inventate*, in *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano 1994, p.162).

⁶² M. Mari, *Pietas e precisione per le parole lasciate morire*, in «Alias», suppl. de «Il Manifesto», 27 maggio 2000.

⁶³ G. Manganelli, *Luogo di lavoro*, in *Il rumore sottile della prosa*, cit., pp. 15-16.

ni formali dell'autore di *Nuovo commento* (non senza tenere presente, com'è ovvio, il decisivo ricorso parodico a tipologie generiche vincolanti praticato diffusamente da Manganelli: ma l'una cosa, ci sembra, non escluderebbe l'altra).

Altro autore rivelatore e 'dimostrativo' è, come si diceva, Arbasino. Clelia Martignoni ha tratteggiato esemplarmente questa sua inclinazione alla scrittura letteraria come catalogo, archivio:

Collezionista a tutto campo di memorie fatti persone opere giorni, antropologo e archeologo della nostra storia e cultura e costume, accanitamente appassionato del dettaglio, del "sintomo di superficie", dell'"oggetto permeato dall'errore", dell'"insolito", e dotato di altrettanta passione filologica e microscopica, non può non raccontare per "montaggio".⁶⁴

Ma l'eredità benjaminiana evocata dalle citazioni di Martignoni è ormai differita e per così dire duplicata dallo sguardo ironico di Arbasino: il suo collezionismo, in altre parole, ha guadagnato una dimensione ulteriore rispetto alla modernità novecentesca, e quello che egli stesso definisce «omaggio ai classici moderni», a proposito per esempio di *Fratelli d'Italia*, è già (e lo diventa ancora di più nelle riscritture successive) un repertorio compilato da un 'dopo' che da quella tradizione è separato da una discontinuità non più reversibile.

Com'è evidente, nella breve ricognizione su questi due casi di scrittori-catalogatori, sui quali come si è detto si tornerà più largamente nelle pagine seguenti, servirebbe a poco una circoscritta applicazione della definizione (capiente e polifunzionale per quanto possa essere) di romanzo come genere. Piuttosto, quantomeno per gli esempi presi in esame, un tentativo ermeneutico che comprenda, del testo, oltre che la struttura narrativa e il tessuto stilistico e formale, i modi tematici o i motivi ricorrenti, e che soprattutto sappia avere uno sguardo 'antropologico' sulle sue relazioni con il contesto storico e culturale che ha concorso a produrlo, parrebbe decisamente più efficace.

⁶⁴ Clelia Martignoni, «*Fratelli d'Italia*» in M. Belpoliti ed E. Grazioli, (a cura di) *Alberto Arbasino*, «Riga», 2002, 18, p. 293 – 294.

III. Parallelismi oltraggiosamente anarchici

Allora i ragazzi, indispettiti di non potersi misurare col burattino a corpo a corpo, pensarono bene di metter mano ai proiettili, e sciolti i fagotti de' loro libri di scuola, cominciarono a scagliare contro di lui i *Sillabari*, le *Grammatiche*, i *Giannettini*, i *Minuzzoli*, i *Racconti* del Thouar, il *Pulcino* della Baccini e altri libri scolastici: ma il burattino, che era d'occhio svelto e ammaliziato, faceva sempre civetta a tempo, sicché i volumi, passandogli di sopra al capo, andavano tutti a cascar nel mare.

Figuratevi i pesci! I pesci, credendo che quei libri fossero roba da mangiare, correvano a frotte a fior d'acqua; ma dopo avere abboccata qualche pagina o qualche frontespizio, la rispuntavano subito facendo con la bocca una certa smorfia, che pareva volesse dire: «Non è roba per noi: noi siamo avvezzi a cibarci molto meglio»

(C. Collodi)

1. Per chi è suonata la campana (del '63)

Com'è noto, la *Divina Mimesis* di Pier Paolo Pasolini è anche, o meglio diviene in corso d'opera, fittiziamente, l'edizione postuma di un manoscritto ritrovato. Nell'espedito metaletterario, il curatore segnala a un certo punto, in una sua «nota dell'editore», che l'autore dei frammenti da lui riordinati «è morto, ucciso a colpi di bastone, a Palermo, l'anno scorso»¹. L'esplicito – e polemico – riferimento di Pasolini è, ovviamente, alla seconda riunione palermitana del Gruppo 63, quella dedicata al romanzo sperimentale.

Inevitabilmente, quando nel capoluogo siciliano viene compiuto un delitto, il primo indiziato è la mafia e anche questo caso non si sottrae alla regola: anzi, per una volta, dei tanti crimini impuniti perpetrati lungo il corso della

¹ P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, in *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 1998, p. 1119. Pasolini licenzierà questo testo solo nel 1975, ma la gran parte del materiale di cui è costituito risale alla metà degli anni Sessanta.

storia repubblicana nella terra del Gattopardo, l'omicidio dell'Autore è uno dei pochi di cui si conoscano con certezza esecutori e mandanti: i terroristi dell'antiromanzo, i feroci neoavanguardisti, la sanguinaria cupola degli sperimentalisti. Di più: a distanza di uno o due anni dalla stesura di quella 'nota' (l'autore, – che sia reale, fittizio o ideale in questo caso poco c'importa – indica la data «1966 o '67» in calce al paragrafo in questione), nel 1968, su un periodico fortemente sospettato di collusione, «Quindici», appariva addirittura un documento di rivendicazione, intitolato programmaticamente *Letteratura come mafia*. In esso, tra l'altro, il losco lavoro letterario del «racket degli illeggibili» veniva descritto indulgiando su certe strategie adoperate dagli affiliati: «discontinue schegge di retorica, coaguli linguistici inadoperabili per compiti di socievole sopravvivenza, infine, carattere supremamente distintivo, una lingua letteraria improbabile, fitta di citazioni, anche maniacale: una lingua morta. Non è letteratura affettuosa, non accarezza i cani, in genere non svolge compiti missionari...». ² Autore e firmatario del comunicato era Giorgio Manganelli, peraltro fisicamente assente dal luogo del delitto – il Circolo del Banco di Sicilia – proprio nei giorni in cui venne consumato, in quel fatale settembre 1965 palermitano (ma colpevolmente presente e per di più privo di alibi nel volume degli atti curato da Nanni Balestrini). ³

L'articolo dell'autore di *Hilarotragoedia* in realtà traeva spunto da una polemica aperta da Alberto Moravia su «Nuovi argomenti» (quando si dice gli schieramenti...), il quale, con un testo dal titolo *Illeggibilità e potere*, ⁴ aveva duramente attaccato gli scrittori sperimentali in generale e proprio Manganelli in particolare, pur non nominandolo mai. *Letteratura come mafia* è una risposta a quell'attacco ed è altresì un distillato di stile manganelliano, propriamente del Manganelli teorico della letteratura: humor, ironia, parodia, gusto del paradosso, piglio assertivo e deliberatamente provocatorio. Lo stesso stile riscontrabile nel più celebre *La letteratura come menzogna*, insomma, che proprio nel 1967 veniva raccolto nel volume omonimo e pubblicato nella mafiosissima collana «I materiali» di Feltrinelli, e che, non è da escludere, dovette aver concorso a far perdere la pazienza a quel burbero del Moravia. ⁵

Questa lunga premessa vorrebbe non apparire più esornativa di quanto non sia, e trova la sua ragion d'essere nel ritenere che a cavallo di quegli anni Sessanta andava maturando una svolta assai significativa, se non decisiva, per

² G. Manganelli, *Letteratura come mafia*, in *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 101.

³ Per i rapporti tra Manganelli e il Gruppo 63, ma anche per una esauriente analisi della sua opera narrativa, si rimanda sin d'ora all'imprescindibile Grazia Menechella, *Il Felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Longo, Ravenna 2002.

⁴ In «Nuovi argomenti», 1967, 7-8, pp. 3-12.

⁵ Grazia Menechella nella sua monografia fornisce ampio resoconto di quella polemica: cfr. *Il felice vanverare*, cit., pp. 63-76.

le patrie lettere: che, più precisamente, in mezzo a quei dibattiti e a quelle polemiche (delle quali si è dato qui solamente un piccolo e generico riferimento esemplificativo) di fatto germinava il postmoderno italiano. È una tesi sostenuta, tra gli altri (tra questi altri c'è Alfonso Berardinelli, come si è detto) da Marco Belpoliti: il suo originale e mai troppo lodato *Settanta* è tra le altre cose una minuziosa inchiesta su quella lunga crisi culturale, (crisi che per certi aspetti preconizza quella dell'intera società italiana, e che in seguito di essa sarà sovente riflesso più o meno deformato). Belpoliti, dunque, non esita a utilizzare – a ragione – la parola 'postmoderno' per nominare e sintetizzare molti degli aspetti di quello scacco:

Parise, Pasolini, Calvino e Arbasino [ma a questa lista è da aggiungere Manganelli, del quale Belpoliti parla diffusamente in altre parti del suo libro n.d.a.] all'inizio degli anni Sessanta si trovano ad affrontare quel fenomeno vario e complesso che solo un decennio dopo fu battezzato 'postmodernismo', e che nelle loro opere in prosa o in versi, nei reportage, nelle cronache giornalistiche e nelle pellicole cinematografiche, assume un profilo decisamente italiano. ⁶

Quale che sia la parte che si prenda nel mai sopito scontro tra fautori e detrattori della neoavanguardia italiana, sembra comunque irenicamente lecito affermare che, per la produzione letteraria nazionale, a partire da quel quinquennio compreso tra il 1963 e il 1968 niente (o quasi) sarebbe stato più come prima: in questo senso, come ci è capitato di dire altrove ⁷, si può ripensare alla gang dei neoavanguardisti non (solo) una come a una cosca che taglieggia con le sue perentorie intimidazioni i Pasolini, i Moravia e tutti gli onesti narratori mimetici, costringendoli ad astenersi dal praticare il romanzo; quanto forse, piuttosto, come a un gruppo di intellettuali che allora (per genio intuitivo o per famelica brama di potere) intese porre una serie di problemi e aprire una discussione. Oltretutto, i vari Arbasino, Malerba, Manganelli, Sanguineti non furono i soli, in quegli anni, a praticare una narrativa 'altra' o a riflettere sull'*impasse* delle forme tradizionali: Calvino, solo per fare un facile esempio, nel 1964 avvia, con la celeberrima prefazione alla nuova edizione del *Sentiero dei nidi di ragno*, una lunga personale riflessione sulle possibilità del narrare; a distanza di poco tempo verranno *Le Cosmicomiche*, *Ti con zero*, e il saggio *Cibernetica e fantasmi*. ⁸ E del resto (volendo qui circoscrivere il discorso solamente ai due autori tirati in ballo, bersagli polemici degli speri-

⁶ M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 66.

⁷ Cfr. M. Di Gesù, *La tradizione del postmoderno*, cit., in particolare il cap. «Una neoavanguardia postmoderna», pp. 25-49.

⁸ Per quanto Calvino «aveva probabilmente intuito la rotta del fragile battello del Gruppo 63 e, navigando sottocosta, si era mosso con la segreta speranza di raccogliermi i naufraghi» (M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 121)

mentalisti ed essi stessi avversari della prima ora) come non cogliere che proprio il Pasolini della *Divina Mimesis* (il Pasolini che lavora alla *Divina Mimesis*) muove dalla presa d'atto di quello che Carla Benedetti ha definito «crollo delle poetiche» e ciò a cui perviene, secondo la studiosa, è già un esito del postmoderno letterario:⁹ che, in altre parole, lo scrittore con questa opera spuria non si limita a denunciare sdegnosamente l'omicidio dell'Autore (e dunque di un modo di intendere e praticare la scrittura letteraria), ma da questa presa d'atto muove per tentare nuove strade, che nel suo caso conducono al metaromanzo, al *self-conscious novel* e a un postumo di finzione che poi, tragicamente, postumo lo sarà di fatto (l'impresa di *Petrolio* sarebbe dovuta essere la prosecuzione nonché il ben più complesso approdo di questo percorso). Ma lo stesso Moravia, nel 1965 con *L'attenzione* si avventura per gli incerti territori del romanzo sperimentale (insinuerebbero i maligni: per provare a sottrarsi in tal modo agli strali dei grupposti, che in ogni caso non gli verranno risparmiati lo stesso).¹⁰ Entrambi, insomma – e Pasolini certo con più convinzione e con esiti ben più rilevanti di quanto non si possa dire di Moravia –, pur avversando la neoavanguardia italiana, avviano comunque una personale riflessione, attestata con evidenza dalle trasformazioni formali prodotte nelle loro opere successive. Niente (o quasi), appunto, sarebbe stato più come prima¹¹

2. Manganelli e lo «sgombero delle macerie» del romanzo

La questione cruciale, o comunque quella più cruciale delle altre, con la quale, per celia o per necessità, i letterati devono confrontarsi dopo il 1963, è la crisi delle forme narrative mimetiche della tarda modernità. Il titolo dell'intervento che Manganelli redige per la riunione del Gruppo 63 dedicata al romanzo sperimentale, in quel fatidico 1965, è, per l'appunto, *Il romanzo*. Se nella *Letteratura come menzogna* e nell'articolo *È ascetica e puttana*,

⁹ Cfr. C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, cit., pp. 9-60.

¹⁰ Nel congresso del 1965 una parziale apertura di credito verso il Moravia dell'*Attenzione* viene concessa da Renato Barilli; Angelo Guglielmi e Fausto Curci, implacabili, stroncano. Cfr. N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, Feltrinelli, Milano 1966.

¹¹ Anche Donnarumma sostiene che «per molti scrittori venuti dalla tradizione umanistico-borghese la neoavanguardia rappresentò una crisi irreversibile. [...] Il confronto diventava quasi obbligato. Da un lato, infatti, la neoavanguardia (come tutte le forme di avanguardia) enfatizzava la logica stessa del moderno, portandola a un punto di rottura; dall'altro, era dentro il corso del mondo, esibiva quella degradazione dell'arte che la società di massa perseguiva e dava voce a parte di quell'antagonismo sociale che, già manifestatosi con i *beatniks* e poi esploso con il Sessantotto, avrebbe colpito quell'ordine e quella tradizione» (cfr. R. Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, cit., p. 65).

pubblicato nello stesso anno sul «Verri», Manganelli stila il proprio manifesto e definisce una personale idea generale di letteratura, dalla quale sostanzialmente non si discosterà mai, ne *Il romanzo* compie un'operazione dall'analogo valore programmatico polemico e definitorio, circoscrivendola però al poco amato genere letterario:

Io provo uno scarso interesse per il romanzo in genere – inteso come protratta narrazione di eventi o situazioni verosimili – e talora un sentimento più prossimo alla ripugnanza che al semplice fastidio; ho l'impressione che oggi codesto genere sia caduto in tanta irreparabile fatiscenza che il problema è solo quello dello sgombero delle macerie, non del loro riattamento a condizioni abitabili¹²

sferza in apertura l'autore di *Nuovo commento*. Le ragioni della decadenza, per lo scrittore, sono come si suole dire oggettive: attengono ai caratteri di verosimiglianza del genere letterario, al vincolo alla mimesi che lo caratterizzerebbe, alla sua disponibilità a fungere da veicolo di ideologia: «diventato nutrimento ideologico, insaporito di frammenti di idee, il romanzo è decaduto [...] a messaggio edificante». L'intervento avrebbe dovuto dire delle sorti 'attuali' del romanzo, ma, come ben si vede, a detta di Manganelli, i difetti correnti coincidono di fatto con i presupposti stessi che fondano il genere:

Non per caso, il romanzo appare nella letteratura europea proprio nel momento in cui decadono il gusto e l'intelligenza della retorica classica: quando, cioè, entra in crisi l'idea dell'opera letteraria come artificio.¹³

Il tono e l'espressione di questa sorta di preambolo d'esordio del Manganelli teorico (quasi una sfrontata rivendicazione della scelta di campo operata un anno prima con *Hilarotragoedia*) sono quelli che rimarranno consueti: e non è sempre facile, se non possibile, ponderare con esattezza il suo lessico

¹² G. Manganelli, *Il romanzo, in Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 57. Non può non saltare agli occhi la consonanza di questo passo di Manganelli – non solo concettuale ma persino lessicale (l'uso della parola 'ripugnanza') – con una pagina di Antonio Delfini: «Ogni volta che ho pensato di cominciare a scrivere un romanzo... – e mettendomi a scriverlo, compilando cioè nella mente una raccolta di nomi e di persone che gestissero e dicessero e facessero – sempre sono stato interrotto nel lavoro (per non più riprenderlo) da un'invincibile ripugnanza per gli uomini reali che più o meno ricordavo, o dovevo ricordare, per giustificare l'immaginazione [...]. Non avevo volontà e, più che volontà, non avevo aspirazione, desiderio, gusto di tirare avanti con una finzione che non sarebbe stata tale, e cioè, una qualsiasi messinscena: ma una vera e propria complicità (connivenza) con gli uomini (e donne) reali del mio tempo, riimmaginati, e quindi nobilitati, della mia persona che non voleva riconoscerli. Di qui la mia ripugnanza (il capogiro, il mal di mare) per l'enorme truffa umana che in qualunque modo sarebbe stata compiuta, se il romanzo fosse continuato» (A. Delfini, *Diari (1927-1961)*, Einaudi, Torino 1982, p. 310).

¹³ *Ivi*, pp. 57-8.

senza scontare, nella decodificazione, lo spaesamento beffardo determinato dalla paradossale precisione della sua scrittura, dalla sua sottile ironia sorniona, dall'andamento apodittico della sua prosa. Ad ogni modo una lesta ricognizione della produzione successiva certificherebbe l'assenza di qualsivoglia ripensamento sulla questione, attestando, nel corso del tempo, la permanenza dell'ostinato disprezzo per il romanzo: basti qui rammentare il dileggio con il quale viene liquidata la narrazione mimetica in *Sconclusioni*,¹⁴ o lo spiacevole monomorfismo, la bolsa ortodossia, lo sconveniente monoteismo attribuiti al romanzo nell'articolo *Che cosa non è un racconto*¹⁵ (tesi che troverà pieno dispiegamento nelle pagine di *Encomio del tiranno*); o ancora il risvolto di *Tutti gli errori* («Il romanzo è tenuto ad una tal quale consequenzia ostinazione, che non può conseguirsi che a prezzo di pedanti esclusioni: per questo dinosauri, arcangeli, parallele, tragi e noumeni hanno parte affatto secondarie nella narrativa degli ultimi secoli»)¹⁶. Tuttavia, oltre a registrare la prima esecuzione di un leitmotiv teorico che continuerà a suonare per l'intero andamento dell'opus manganelliano (la repulsione, si intende dire), dalle righe iniziali dell'articolo *Il romanzo non è imprudente isolare la parola 'macerie', azzardarsi a considerarla una spia sintomatica, e trascinarne il senso al di là del suo contestuale significato metaforico sullo stato dell'edificio romanzesco: di fatto, come ci si proverà a dire più avanti, alla catalogazione minuziosa di questi resti, Manganelli attenderà quando, con *Pinocchio Parallelo* prima e con *Centuria* poi, (nel 1977 e nel 1978, a più di dieci anni di distanza da questo testo programmatico e dopo aver praticato e – è il caso di dirlo – reinventato, altri generi letterari) vorrà finalmente accostarsi, da archeologo, al ripugnante genere romanzesco, frugando tra i suoi resti. Tanto più che già nelle ultime battute di questo scritto, l'autore sembra voler preconizzare l'imminente avvento dei collezionisti di reperti letterari: «Tra le reliquie dell'impero romanzesco, accampati accanto ai deserti, frantumati ideodotti, si affacciano i nuovi, acerbi visigoti...».¹⁷*

¹⁴ Rizzoli, Milano 1976.

¹⁵ Ora in *Il rumore sottile della prosa*, cit., pp. 31-39.

¹⁶ G. Manganelli, *Tutti gli errori*, Rizzoli, Milano 1986. Interessanti riflessioni sull'idiosincrasia manganelliana al romanzo si trovano, tra l'altro, in V. Levato, *Giorgio Manganelli: una teoria della letteratura*, in «Filologia antica e moderna», 1997, 13, pp. 115-36 e in M. Bricchi, *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragoedia con testi inediti*, Interlinea, Novara 2002.

¹⁷ G. Manganelli, *Il romanzo*, cit., p. 58-9. «L'immagine dell'orfano sannita, del dinosauro superstita, del drago rimasto solo [...] sono tutti emblemi della condizione di chi si scopre reliquia di un mondo scomparso e deposito di gesti e figura di cui si sia perduta la chiave», ha scritto Graziella Pulce (G. Pulce, *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Titivillus, Firenze 1996, p. 14). Di una funzione epistemologica di concetti quali maceria, rovina, naturalmente sarebbe possibile tracciare una sorta di genealogia teorica e teorico-letteraria; basti qui rimandare quantomeno al Walter Benjamin di *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp

Di ricerca «di qualcosa rimasto sepolto sotto il mucchio di macerie della modernità» parla Gianni Celati nella *Premessa alla terza edizione* delle sue *Finzioni occidentali*, volendo risalire alle ragioni e alle spinte che indirizzarono i suoi studi dei primi anni Settanta. È facile rinvenire ne *Il bazar archeologico*, testo inserito nella ristampa dell'86 ma risalente agli anni 1970-71, l'esplicitazione di questo approccio speculativo di cui l'autore di *Comiche* parla retrospettivamente: il modello archeologico è infatti quello che Celati, nei primi anni Settanta, mentre lavora insieme a Calvino (*Lo sguardo dell'archeologo*) intorno al progetto della mai realizzata rivista «Alf Babà», propone in alternativa a quello storicista,¹⁸ e si può considerare una delle prime sponde teoriche del postmoderno italiano, letterario e non solo, visto che del gruppo di «Alf Babà» faceva parte, con Guido Neri, anche Carlo Ginzburg (il cui *Spie. Radici di un paradigma indiziario* sarebbe stato un altro esito, con quelli di Calvino e Celati, di questo itinerario archeologico). La matrice di questa trasformazione teorica è indubbiamente foucaultiana (del 1966 è *Les mots et les choses*, tradotto in Italia l'anno seguente, mentre nel 1971 si pubblicava *L'archeologia del sapere*, uscita in Francia nel 1969),¹⁹ e tuttavia, pur confrontandosi con quella lezione, nel nostro Paese da tale svolta si è pervenuti a esiti affatto autonomi e originali: Carlo Ginzburg nella prefazione a *Il formaggio e i vermi* e successivamente Gianni Celati, nella summenzionata *Premessa*, attestano retrospettivamente tanto la loro discendenza quanto il loro smarcamento dal filosofo francese.²⁰ Oltretutto, le ascendenze del paradigma indiziario di Ginzburg, a detta di Giorgio Agamben, sono da attribuire, più che a Foucault, all'Enzo Melandri de *La linea e il circolo*²¹ e anche Celati, sempre nella *Premessa*, riconosce tutti i suoi debiti verso il filosofo, del quale era stato allievo a Bologna. E, a sua volta, lo stesso Ginzburg di *Spie* ha

Velag, Frankfurt am Main, 1974 [1928]; trad. it.: *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999 [1971] e a una recente raccolta di Marc Augé, *Le temps en ruines*, Galilée, Paris 2003; trad. it.: *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

¹⁸ Sia lo scritto di Celati che quello di Calvino nascevano come materiali per il primo numero della rivista. Su questo progetto editoriale, e sull'importanza del modello archeologico, nelle loro teorizzazioni di quegli anni, è d'obbligo rimandare al monografico «Alf Babà». *Progetto per una rivista*, a cura di Mario Barenghi e Marco Belpoliti, «Riga», 1998, 14, nonché ancora a Belpoliti, *Settanta*, cit., in particolare al cap. *Nella grotta di Alf Babà* (pp. 117-145).

¹⁹ Cfr. M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966; trad. it.: *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967 e *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969; trad. it.: *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971.

²⁰ Cfr. C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino 1976 [1999] e G. Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazioni, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 2001. [1975, 1986].

²¹ Cfr. *Archeologia di un'archeologia*, il saggio introduttivo scritto da Agamben per la ristampa de *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata 2004, pp. IX-XXXV.

contatto crediti nell'ambito della critica letteraria: gli vengono abbondantemente riconosciuti da Mario Lavagetto, che col suo *Analizzare*, poi ripubblicato con il programmatico titolo *Lavorare con piccoli indizi*, ha fornito una personale, esemplare e nitida sintesi del modello indiziario in ambito teorico letterario.²²

Puntualmente Belpoliti ha notato che per Calvino *Lo sguardo dell'archeologo* rappresenta il rovesciamento della prospettiva indicata nel *Mare dell'oggettività* (1959) e nella *Sfida al labirinto* (1962) (ma in mezzo, occorre ribadirlo, c'era stato *Cibernetica e fantasmi*).²³ Come si vedrà più avanti, non può non definirsi *indiziario*, in questa stessa accezione, anche il metodo di lettura e di analisi che Manganelli attua nel suo *Pinocchio*.²⁴ Ma tornando a Celati, c'è un passo, in particolare, del *Bazar archeologico* – saggio compreso nella seconda edizione di *Finzioni occidentali* –, che è opportuno citare interamente, essendo fitto di corrispondenze con quanto Manganelli professa e attua:

La storia, sia come storiografia sia come adattamento letterario, epica o romanzo, tende sempre a risolvere il senso di grandi insiemi di fatti attraverso l'artificio dell'agnizione [...] In questo senso storia e letteratura si danno la mano, non potendo l'una e l'altra in alcun modo giustificarsi ove non intervenga questa trasfigurazione anagogica dei fatti, degli oggetti, a segni di un'altra verità più vasta e inclusiva, che sarebbe poi il soggetto denominato Uomo: soggetto di tutti i predicati e di tutte le metafore, il soggetto-padrone della coscienza, colui che compie consapevolmente tutte le scelte. L'archeologia al contrario ha una vocazione discenditiva, o catagogica: non fornisce all'insieme molare degli avvenimenti alcun punto di agnizione; lavora sempre su insiemi locali e molecolari, non riuscendo a compiere il salto dalla quantità alla qualità, a scegliersi una assiomatica astratta che renda conto della totalità degli avvenimenti attraverso un punto focale. Essa mima o compie una regressione, e per-

²² Cfr. M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, cit. (si veda precisamente il saggio omonimo, con il titolo *Analizzare* già apparso in M. Lavagetto (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Laterza, Bari 1996, pp. 17-46).

²³ Una doviziosa ricostruzione della svolta calviniana degli anni Sessanta, registrata prevalentemente a partire dai saggi, l'ha offerta Raffaele Donnarumma, (*Calvino verso il postmoderno: dalla «Sfida al labirinto» alla «Memoria del mondo»*, in «Allegoria», XIV, 2002, 40-41, pp. 80-109). Ma sull'argomento si veda anche Ulla Musarra-Schroeder, *Estetica moderna e postmoderna nella saggistica di Italo Calvino*, in Ead., *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 13-71.

²⁴ Dello stesso avviso è Andrea Cortellessa, il quale, nel suo saggio di prossima pubblicazione *L'inferno del nostro affanno. Manganelli "parallelo"* (esposto in forma di relazione nell'ambito del ciclo di seminari del Dottorato di ricerca in Italianistica della Facoltà di Lettere e filosofia di Palermo) registra in testi coevi di autori e critici (a quelli già citati si devono aggiungere S. Silvano Nigro e Antonio Pizzuto) la messa in atto del suddetto paradigma indiziario.

ciò le manca la veduta d'insieme. [...] Se è la visione prospettica la metafora propria dello storicismo, l'eidetismo è quella propria dell'archeologia.²⁵

Manganelli non verrà coinvolto direttamente nel progetto di «Alì Babà», pur essendo inserito, da Calvino, nella lista degli 'interlocutori'; ma a partire proprio dal 1965 (il fatto che questa data ricorra così frequentemente a questo punto non può considerarsi solamente una mera coincidenza: in queste pagine l'insistenza nel segnalarla è intenzionalmente tendenziosa) sarà un punto di riferimento essenziale per Celati e soprattutto per Calvino: tra gli aspetti che questi coglie nella *Notizia su Giorgio Manganelli* (il primo dei suoi scritti dedicati al Manga), che sul Menabò n° 8, appunto del 1965, accompagnava il *Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti*, c'è proprio l'antistoricismo, «una sfida, un pungolo, molto più utili di quel vago escatologismo millenaristico che da più parti viene spacciato per prospettiva storica»²⁶ (e questa è l'impressione, scrive Calvino qualche rigo prima, «di persona che, abituata a pensare in termini storici, s'amareggia della bolsaggine cui la cultura storicistica è approdata, e s'interessa a tutto ciò che è spiegazione di "come sono fatte le cose"»). E restituendo la parola al Manganelli de *Il romanzo*, possiamo leggere, a proposito del «romanziero», una ulteriore dissacrazione del suo fanatismo storicista:

Il romanziero [...] ha cercato di far capire che egli si proponeva di interpretare il mondo per i suoi lettori, invece di rivolgersi a lettori non nati, già morti o destinati a non nascere mai; ha voluto collocarsi nella storia, che fra tutti gli abitacoli che la letteratura ha sperimentato si è rivelato il più estraneo e disagiata.²⁷

Per l'autore delle *Città invisibili* quella di Manganelli era la strada italiana per lasciarsi alle spalle tanto il romanzo moderno quanto il suo contrario, l'antiromanzo: e non si può non convenire con Raffaele Donnarumma nel cogliere, proprio in questo passo della *Notizia*, la liquidazione del modernismo avanguardista per un «esito compiutamente postmoderno».²⁸

²⁵ G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., p. 209. Sui possibili raffronti tra l'antiumanesimo e l'antistoricismo di Manganelli e alcuni aspetti cruciali del pensiero di Foucault si rimanda al cap. «Giorgio Manganelli scrittore postmoderno (e politico)» in M. Di Gesù, *La tradizione del postmoderno*, cit., pp. 65-87; mentre sulla centralità della figura del Celati teorico nella genesi del postmoderno italiano si diffonde doviziosamente, come si è detto, Antonio Tricomi nel suo *Crisi della testualità* cit.

²⁶ I. Calvino, *Notizia su Giorgio Manganelli*, ora in *Saggi* cit., p. 1158.

²⁷ G. Manganelli, *Il romanzo*, cit., p. 58.

²⁸ R. Donnarumma, *Calvino verso il postmoderno* cit., p. 88. Anche Donnarumma, come Belpoliti, ritiene decisivo, per il Calvino successivo a *Sfida al labirinto*, l'accostamento a Manganelli, traghettatore verso quelle forme letterarie che l'autore frequenterà a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta.

Screditato senza attenuanti il romanzo mimetico e con esso la Storia, il «supremo eufemismo» suo corollario, Manganelli frequenterà dunque altri generi letterari e fino al 1977 del romanzo si occuperà solamente, e incidentalmente, da critico letterario. Con *Pinocchio: un libro parallelo* e successivamente, nel 1979, con *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, il Nostro si accosta finalmente al genere vituperato, rivisitandolo in maniera affatto personale. Non si tratta comunque di una ritrattazione, tanto è vero che, come si è detto, anche negli anni successivi a questo biennio di rivisitazione dei ruderi romanzeschi, il malanimo per il romanzo non verrà taciuto. Anzi si dovrebbe poter dire che questi due testi rappresentano paradigmaticamente le sole maniere possibili con le quali, 'manganellianamente', è lecito maneggiare la forma-romanzo: riscrivendola in una lettura parallela nel primo caso, parodiandola e irridendola nel secondo. Sempre nel 1977 Manganelli aveva dato alle stampe una riscrittura/rilettura dell'*Otello* dal punto di vista di Jago: *Casio governa a Cipro* è infatti il primo risultato della serie di incursioni manganelliane nel territorio dell'intertestualità, scorribande che troveranno qualche anno dopo, nel *Discorso dell'ombra e dello stemma*, una sorta di ennesima legittimazione teorico-fantastica, demandata ancora alla forma pseudo-trattatistica. Con ciò, naturalmente, non si intende circoscrivere a queste opere quel carattere eminentemente metaletterario e intertestuale, che è invece proprio di quasi tutta la prosa di Manganelli, per la quale anzi è pressoché impossibile darsi prescindendo tanto dal *pastiche* (alla francese, nel senso di *à la manière de*, per quanto Manganelli sia altresì *pasticheur* linguistico, continua, all'italiana insomma) quanto da una visione parodica della letteratura (per quanto, a rigore, per Manganelli la metaletteratura non esista, tanto meno la metanarrativa, se è vero che non esiste un linguaggio secondo, che insomma «sulla letteratura si può fare solo della letteratura» e che «i libri generano libri, le parole, parole; non c'è altro da fare»).²⁹ Ma d'altra parte è indubbio che tanto in *Pinocchio parallelo* quanto, seppure in maniera diversa, in *Centuria*, l'impresa metaletteraria intenda essere deliberata e in qualche modo giocosamente esibita, e non è un caso, trattandosi di Manganelli, che ciò accada appunto quando, come in queste due circostanze, la scrittura di secondo grado prende corpo su palinsesti romanzeschi e non, per una volta, sulla struttura del trattato tardorinascimentale e barocco. I materiali del romanzo, tuttavia, non si possono (più) manipolare con uno scopo ricostruttivo: sono reperti, resti, detriti, relitti; *Centuria* è il catalogo di forme originarie assenti e non più praticabili, una collezione (per di più smaccatamente artefatta) di fossili narrativi, un repertorio di *novel* (ma anche di *romance*) liofilizzati, sotto vuoto, «senz'aria»:

²⁹ G. Manganelli. *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Rizzoli, Milano 1982, p. 168.

Ho l'impressione che i raccontini di *Centuria* siano un po' come romanzi cui sia stata tolta tutta l'aria. Ecco: vuole una mia definizione del romanzo? Quaranta righe più due metri cubi d'aria. Io ho lasciato solo le quaranta righe³⁰

ebbe a dire l'autore sul conto della sua opera. Stefano Lazzarin ha rilevato come per *Centuria* Manganelli scelga «materiali ben codificati, o addirittura ciarpame del più trito, per potersi affidare con maggior sicurezza al gioco parodico», utilizzando «i più scontati luoghi comuni e spesso accumulandoli in catalogo, per deridere il genere presentandone una versione iperbolica e paradossale». ³¹ *Pinocchio: un libro parallelo* è invece una sorta di rizomatica entità metaletteraria germinata sul proprio ipotesto romanzesco: proprio da qualche osservazione preliminare sulla fonte originaria si dovrà partire per alcune riflessioni sul testo secondo manganelliano.

3. La «storia di una disubbidienza»² (nel senso di 'al quadrato')

«Siamo seri, e leggiamo *Pinocchio* così come lo scrisse quel Carlo Lorenzini detto Collodi»: perentorio e polemico, questo invitava a fare Giuseppe Petronio, mosso dal nobile intento di sottrarre il testo dalle grinfie delle «moderne diavolerie» teoriche degli studiosi, dalle «baggianate di critici che, incapaci di pensare col loro cervello, si attaccano alla prima trovata di qualche collega, e la adattano, come uno stampo per budini, a ogni libro antico e moderno»,³² per restituirlo integro e vergine ai lettori («come lo scrisse Collodi», appunto). Già, ma come la scrisse, quel Carlo Lorenzini, «questa perla della nostra letteratura»?³³ Pur senza volerci qui dilungare sulla genesi delle *Avventure di Pinocchio*, ci sembra comunque opportuno rilevare, seppur incidentalmente, sulla scorta del saggio che Alberto Asor Rosa ha dedicato al romanzo (e, volendo risalire ancora più a monte, evocando *Pinocchio uno e bino* di Emilio Garroni, tappa epocale della pinocchiologia), che il romanzo di Collodi, anche a causa delle tortuose vicende editoriali che ne accompagnarono la prima edizione sul «Giornale per i bambini», presenta una struttura tutt'altro che omogenea e conclusa: se Garroni invita a considerare *Le avventure di pinocchio* un ipertesto, costituito da un *Pinocchio I* e da un *Pinocchio II*, Asor

³⁰ S. Giovanardi, *Cento brevi romanzi fiume. Intervista a Giorgio Manganelli*, «Avanti», 8 aprile 1979, citato in G. Menechella, *Il felice vanverare* cit., p. 148.

³¹ S. Lazzarin, *Centuria. Le sorti del fantastico nel novecento*, in «Studi novecenteschi», 53, 1997, pp. 127-128.

³² G. Petronio, *Il piacere di leggere. La letteratura italiana in 101 libri*, Mondadori, Milano 1997, pp. 220-222.

³³ La definizione è di Alberto Savinio (*Narrate, uomini, la vostra storia*, Adelphi, Milano 1998 [1942], p. 167).

Rosa arriva a sospettare che «la complessità della struttura pinocchiesca sia maggiore persino di quella che un occhio estremamente avvertito [quello di Garroni, nda] era riuscito a cogliere e a definire». ³⁴ Un testo, dunque, che si presenta come una ghiotta tentazione per chi «ha destino di parallelista», essendo assai ricco di pagine che, anche solo sul piano filologico «si dilungano e si dilatano e sprofondano, ed anche emergono e fanno bitorzoli, e colano fuori dai margini»: ³⁵ proprio di quelle che piacciono ai «parallelisti», insomma. Esempio è a tale riguardo l'uso che Manganelli fa di una variante adiafora all'inizio del capitolo VI, ³⁶ sulla quale si dividono le due edizioni critiche delle *Avventure* finora apparse: «Per l'appunto era una nottataccia *d'inverno*» per Amerindo Camilli, «*d'inferno*» per l'edizione di Ornella Castellani Polli-dori ³⁷. Il commentatore parallelo, considerando quest'ultima lezione un refuso, si avventa sulla crepa testuale e ne fa un varco per le sue perlustrazioni infratestuali, mettendo così in pratica quanto preannunciato diciotto pagine prima (in una di quelle «parentesi autoriflessive» su cui si tornerà più avanti):

Questa sorta di commentatore non parlerà delle parole che si leggono, ma di tutte quelle che vi si nascondono; giacché ogni parola è stata scritta in un punto per nascondere altre, innumerevoli parole. Cercherà le parole clandestine – a rigore tutte le parole di un libro sono clandestine – non già per farne pubblica merce, ma perché queste sono parole che fanno contrabbando di altre parole, son travestite, e il loro travestimento, in quanto tale, ha tutti gli innumerevoli significati che solo in un travestimento si possono rintracciare (p. 11).

Nel caso qui considerato, il cambio di lettera inverno/inferno diventa calembour e il conseguente slittamento semantico consente al commentatore di evocare, non senza una certa soddisfazione per il rinvenimento di un termine così manganellianamente topico, la condizione oltretombale sperimentata da Pinocchio, mentre il refuso stesso, come indizio, torna utile per corroborare la

³⁴ A. Asor Rosa, «Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino» di Carlo Collodi, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Le Opere*, vol. III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Einaudi, Torino 1995, pp. 879-950, poi in *Genus italicum*, cit., p. 567 (si cita da quest'ultima edizione).

³⁵ G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino 1982 [1977], p. 10. Si citerà anche in seguito da questa edizione.

³⁶ Si noti che il numero e l'ordine dei capitoli del *Pinocchio Parallelo* corrispondono a quelli del *Pinocchio* collodiano: si tratta dunque dell'inizio del VI capitolo per entrambi i testi.

³⁷ Rispettivamente Sansoni, Firenze 1946 e Fondazione nazionale Carlo Collodi, Pescia 1983. Ad ogni buon conto, per qualche autorevole parola in più sul caso di questa e di altre *cruces* del testo pinocchiesco si rimanda ancora al summenzionato saggio asorrosiano, precisamente alle pp. 563-565.

tesi della «innessità» dell'autore, esposta nelle pagine immediatamente successive. ³⁸

Se un'indagine di tipo variantistico e critico-testuale rivela un tessuto testuale articolato, anche dal referto di una analisi narratologica, la complessità delle *Avventure di Pinocchio* appare tutt'altro che debole: Mario Lavagetto ha, per esempio, indagato le diverse funzioni devolute al punto di vista del personaggio Pinocchio tutte le volte che, prendendo la parola e raccontando la propria storia, questi si fa narratore intradiegetico omodiegetico:

Estrapolati dal contesto, e disposti l'uno dopo l'altro, quei racconti costituiscono una sequenza arbitraria, ma illuminante: ci permettono di vedere in che modo la facoltà di linguaggio – di cui Pinocchio appare dotato ancor prima di assumere la forma di burattino – si misura con i problemi di una performance narrativa che richiede in ogni caso un'elementare messa in intreccio. ³⁹

Pur provando a non tradire del tutto gli ammonimenti di Petronio (e quindi, per esempio, respingendo la tentazione di attingere famelici a quello che sembra essere l'obiettivo delle sue rimostranze, il gustoso volume collettaneo «*C'era una volta un pezzo di legno*». *La simbologia di Pinocchio* ⁴⁰), ed essendo nondimeno necessario formulare qualche ulteriore ipotesi sulla irresistibile simpatia che Manganelli manifesta per il celebre «pezzo di legno», risalire al testo «così come lo scrisse quel Carlo Lorenzini detto Collodi» rimane pertanto impresa arduissima. ⁴¹ Italo Calvino, per esempio, con la sua usuale impareggiabile densità argomentativa, ebbe modo di sintetizzare in due

³⁸ Sulle occorrenze della parola «inferno» nel corpus manganelliano, sulla sua importanza in chiave di interpretazione complessiva, nonché sulla funzione di questo refuso epifanico ha vergato pagine di grande acume critico A. Cortellessa nel suo *L'inferno del nostro affanno* cit. Ma sull'argomento si veda anche G. Isotti Rosowski, «As I have heard from the hell». *Manganelli, la scrittura dell'eccesso*, in «Allegoria», XIV, 2002, 40-41, pp. 110-131. Con Cortellessa, per una minuziosa perlustrazione dell'officina del *Pinocchio parallelo*, si rinvia a C. Faldi, *Le matite di Manganelli*, in M. Lavagetto (a cura di), *I classici nella cultura* cit., pp. 18-21). Sul *Pinocchio parallelo* ha scritto pagine assai interessanti A. Maiello, *Geometria del testo: il Pinocchio parallelo di Manganelli*, in «Poetiche», 2003, 3, pp. 449-469.

³⁹ M. Lavagetto, *Pinocchio racconta Pinocchio*, in Id., *Lavorare con piccoli indizi*, cit., p. 265-266.

⁴⁰ Atti del convegno organizzato dalla Fondazione nazionale Carlo Collodi, Emme edizioni, Milano 1981.

⁴¹ Le prime *avances* di Manganelli a Pinocchio risalgono a due articoli del 1968 e del 1970 (*Carlo Collodi: Pinocchio e La morte di Pinocchio*, ora entrambi raccolti in *Laboriose inezie*, Rizzoli, Milano 1986, pp. 309-312 e 313-315; ma ancora nel 1990 il Nostro scriveva, a proposito dei piaceri della rilettura: «Mi accorgo di non aver nominato un libro che più di tutti mi pare sia così insieme segreto ed esplicito, forse quello che più spesso ho letto, riletto e spero rileggerò: un libro ovvio e segreto: Pinocchio» (G. Manganelli, *Più ti conosco e più mi meravigli*, in «Il Messaggero», 21 aprile 1990, ora in Id., *Il rumore sottile della prosa*, cit., pp. 217-220).

articoli apparsi su «La Repubblica»⁴² alcune ragioni per le quali il *Pinocchio* collodiano va considerato tra i grandi libri della letteratura italiana, apportando alla tradizione del romanzo italiano componenti essenziali di cui questa era pressoché priva: il modo picaresco e il modo fantastico e «nero». A proposito di quest'ultima caratteristica, Calvino azzardava un confronto con Poe e con Hoffmann.⁴³ Non è solo per un grossolano tentativo di applicazione della proprietà transitiva alla comparatistica letteraria (Manganelli è stato studioso e traduttore di Poe, nonché appassionato lettore di Hoffmann), che appare lecito individuare, in questi aspetti propri, originali e poco italiani de *Le avventure di Pinocchio*, altre ragioni utili a giustificare l'interesse di Manganelli per questo romanzo: anzi, in tal senso è pensabile che egli abbia riconosciuto nell'autore di *Pinocchio* le sembianze di quel «Grande mentitore» evocato nel saggio *Letteratura fantastica* (altro suo noto documento programmatico antimimetico e antiromanzesco), il quale, astenendosi dal praticare la «fittizia verosimiglianza» del romanzo realista, percorre la strada «proibita e stravagante» appunto della letteratura fantastica. Non ascrivibile, dunque, l'autore-Grande Mentitore, al novero di quei narratori mortificanti mentre li si vede, sebbene «non del tutto negati agli splendori della menzogna, indulgere ai sogni morbosi di una trascrizione del reale, sia essa documentaria, educativa o patetica»⁴⁴. È forse il caso di rammentare, solo per inciso, che il fantastico è un territorio nel quale Manganelli e Cavino, dalla seconda metà dei Sessanta in poi, si ritroveranno frequentemente: sempre in quel capitale intervento, tanto per dire, Calvino riteneva che l'uso più appropriato di *Pinocchio* fosse «quello che ne ha fatto Manganelli [...] scrivendoci un libro sopra (letteralmente) senza cancellare il libro che c'è sotto»⁴⁵.

Ancora al fine di reperire elementi utili ad attestare l'affinità elettiva tra la *Storia di un burattino* e l'autore del suo doppio parodico, è interessante registrare la lettura in chiave iniziatica che di *Pinocchio* hanno fornito alcuni critici: Pietro Citati afferma che con la prima apparizione della Fata dai capelli turchini quella che era una fiaba avventurosa si trasforma in una storia di

⁴² I. Calvino, *Ma Collodi non esiste*, in «La Repubblica», 19-20 aprile 1981, poi in *Carlo Collodi. Pinocchio*, in *Saggi* cit., pp. 801-807.

⁴³ Si noti che anche Pietro Citati, introducendo una delle tante edizioni esistenti delle *Avventure di Pinocchio*, ha suggerito un paragone con Hoffmann (e con Kleist): Cfr. P. Citati, *Una fiaba esoterica*, introduzione a C. Collodi, *Le Avventure di Pinocchio*, Rizzoli, Milano 1995, pp. I-VI.

⁴⁴ G. Manganelli, *Letteratura fantastica*, in *La letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano 1967, p. 46.

⁴⁵ I. Calvino, *Ma Collodi non esiste*, cit., p. 804. Nell'ultima parte dell'articolo, Calvino manifesta la sua adesione alle tesi di Manganelli, espone nel suo *Pinocchio parallelo*, a proposito della inutilità dell'autore: Il titolo dell'articolo, presumibilmente redazionale, viene da lì.

iniziazione;⁴⁶ Franco Cordelli derubrica il testo di Collodi dal catalogo dei romanzi di formazione, e parla piuttosto di «testo iniziatico, tutto sprofondato nel bagno onirico, in quel terreno, assai accidentato, che è il luogo in cui si forma il patrimonio comune dell'immaginazione umana e del suo trauma».⁴⁷ Dello stesso avviso di Cordelli è Roberto Deidier, il quale, a maggior gloria sua, si sofferma sul carattere iniziatico di *Pinocchio* proprio in uno studio dedicato a Manganelli e l'utopia: se la testualità nel Novecento si rivela il solo contenitore espressivo delle pulsioni utopiche, «l'iniziazione, la criptonarrazione, l'accensione di *senhals* si riconfermano tra gli aspetti tipicamente ludici dello stile menzognero di Manganelli».⁴⁸ E del resto Manganelli osservava già nell'articolo *La morte di Pinocchio* che, mentre il Grillo Parlante «organizza il mondo in mestieri e posizioni, Pinocchio è utopia e destino».⁴⁹ Da questo punto di vista, pertanto, si potrebbe rubricare *Le avventure di Pinocchio* nella categoria dei racconti, piuttosto che in quella dei romanzi, quantomeno nella distinzione marcata da Manganelli, ovvero in un genere in cui «si tratti di crocci, angustie, angosce, epifanie, allucinazioni, smarrimenti, errori, frammentari, improbabili, effimere, avventizie, istantanee, frammentarie, scheggia-ti», per riprendere il risvolto di *Tutti gli errori*.

E a quanto detto sinora si aggiunga la considerazione (ovvia ma forse non superflua) per la quale, se «chi ha destino di parallelista» è anche teorizzatore della *letteratura come menzogna* (e come trasgressione, infrazione, diserzione), l'attrazione per il personaggio di Pinocchio, mentitore antonomastico, e per la sua storia non può che essere, è il caso di dirlo, fatale: «L'ubbidienza, la saggezza di Pinocchio sono incompatibili con la sua storia, le sue avventure. In termini letterari, la storia è sempre "storia di una disubbidienza"; presuppone una diserzione dalla norma, una condizione patologica» (p. 128). Pinocchio è allora non solo del tutto compatibile con l'idea manganelliana di letteratura, nonché ad essa 'simpatico', ma ne rappresenta altresì, in un certo senso, l'archè, germinandosi dal suo legno da caminetto i presupposti stessi che determinano (e quindi legittimano) l'esistenza di una narrazione possibile. In quest'ottica – così sembra almeno di poter dire – Marco Belpoliti ha rilevato come Manganelli abbia saputo conoscere la natura di *trickster*, di briccone divino, del personaggio Pinocchio: «Un essere che costruisce e decostruisce insieme il mondo [...] essere truffaldino, menzognero, incostante, bizzoso,

⁴⁶ Cfr. P. Citati, *Una fiaba esoterica*, cit. Ma per un'interpretazione esoterica del romanzo collodiano cfr. M. Poltronieri, E. Fazioli, *Pinocchio in arte Mago*, Hermatena, Bologna 2003.

⁴⁷ F. Cordelli, *Pinocchio metafisico*, in *Lontano dal romanzo*, cit. p.35.

⁴⁸ R. Deidier, *Per un discorso su Manganelli e l'utopia*, in V. Papetti (a cura di), *Le foglie messaggere* cit., p. 75.

⁴⁹ G. Manganelli, *La morte di Pinocchio*, cit., p. 315.

pieno di desideri, irrefrenabile, incontenibile).⁵⁰ Un «Grande Disubbidiente», lo battezzava Manganelli nel teso del 1970, «straordinario legno indistruttibile [...] creatore di destino». ⁵¹ Ma non si può non menzionare, per una felice interpretazione di Pinocchio come modello di ribelle, come archetipo della rivolta antipedagogica, una celebre prefazione dello psicoanalista Giovanni Jervis a una edizione einaudiana:⁵² da quella lettura discende legittimamente, come ha ben evidenziato Andrea Cortellessa, l'ipotesi di un burattino quasi sessantottesco (guarda caso anno di pubblicazione dello scritto di Jervis).

Malagevole impresa, insomma, leggere Pinocchio «così come lo scrisse quel Carlo Lorenzini detto Collodi», anche per i più volenterosi. Ad ogni modo Manganelli, con buona pace del grande storico della letteratura, disattende impudicamente le prescrizioni di Petronio. Del resto per l'autore di *Laboriose inezie* sarebbe inconcepibile, nonché impossibile, leggere un testo letterario «come lo scrisse» il suo autore. Molto opportunamente Grazia Menechella apre il paragrafo dedicato a *Pinocchio: un libro parallelo* indugiando su due citazioni tratte dalle *Lezioni di letteratura* di Nabokov e dallo *Spazio letterario* di Blanchot, a proposito della lettura come momento creativo che concorre a determinare il testo, come atto che non è mai primo o originario: «non è possibile leggere un libro, si può soltanto rileggerlo», scrive Nabokov (e Manganelli, letteralmente, sottolinea, come risulta dalla sua copia personale consultata da Menechella al Centro Manoscritti di Pavia). Manganelli, come ben si sa, sull'argomento è della stessa opinione dei due, avendo oltretutto diverse affinità col Nabokov teorico (ma anche con l'autore de *La vera vita di Sebastiañ Knight*, recensito con entusiasmo sul «Corriere della sera»)⁵³ nonché, soprattutto, con il critico francese.⁵⁴ In questo senso *Pinocchio: un libro parallelo* va considerato iperbolicamente come la materializzazione, o meglio una delle infinite materializzazioni possibili, de *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi: è il romanzo di Collodi in atto, ed è proprio la lettura di Man-

⁵⁰ M. Belpoliti, *Pinocchio* (Le avventure di pinocchio, Carlo Collodi, 1883) in F. Moretti (a cura di), *Il Romanzo*, vol. IV, *Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino 2003, p. 778.

⁵¹ G. Manganelli, *La morte di Pinocchio*, cit., p. 315.

⁵² Cfr. G. Jervis, *Prefazione a C. Collodi, Le avventure di Pinocchio*, Einaudi, Torino 1968, pp. VII-XXII. La prefazione è stata riproposta in una nuova edizione del tascabile Einaudi (Torino 2002), che, oltre a includere il menzionato saggio calviniano, contiene anche una nuova introduzione di Stefano Bartezzaghi e un saggio di Luciano Curreri, *Play it again, Pinocchio*, che passa in rassegna derivazioni letterarie e non del capolavoro (pp. 181-202).

⁵³ *Giocando a scacchi con il fantasma*, ora raccolto in *De America*, Marcos y Marcos, Milano 1999, pp. 108-109. Per il caso nostro non poteva sfuggirci questa definizione del libro di Nabokov: «Il suo obiettivo a me sembra quello di costruire un tessuto di parole – mi ripugna chiamarlo romanzo – attorno ad un punto vuoto, una assenza, un luogo mentale, indefinibile».

⁵⁴ Per il rapporto Manganelli-Blanchot si rinvia volentieri alle pagine di Mattia Cavadini, *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Bompiani, Milano 1997, in particolare al capitolo emblematicamente intitolato «Lo spazio letterario» (pp. 7-27).

ganelli a determinare (generare) questa epifania: «Come oggetto da leggere, come oggetto effettivamente letto, come oggetto scritto affinché venga letto, il libro non esiste. Il lettore nasce solo a questo punto: quando cioè, si avvede della nonesistenza del libro, e più esattamente si accorge di essere lui stesso il libro»⁵⁵ scrive (si fa per dire) Manganelli; «Che cos'è un libro che non viene letto? Qualche cosa che non è ancora scritto. Leggere sarebbe dunque non scrivere di nuovo il libro, ma far sì che il libro si scriva o *sia* scritto»⁵⁶ scrive (si fa per dire) Blanchot. D'altro canto la nota che introduce a *Pinocchio: un libro parallelo* è già esplicita:

Chiunque si accinga al compito deliziosamente servile di trascrivere, decifrare, dis-enigmaticare, – giacché scrivere in nessun modo è possibile – presto si accorge che quella lamina che va graffiando, per quanto esile ed esigua, non è mai parallela all'esterno del libro (p. V).

4. Teoria e prassi del parallelista: un commento 'manganellizzante'

Anche *Pinocchio: un libro parallelo*, come *Le avventure di Pinocchio*, è a sua volta un libro quantomeno doppio (seppure di una doppiezza affatto diversa da quella del suo ipotesto); meglio ancora: è un libro multiplo: è un fittissimo commento creativo, «una sorta di metastatica glossa continuata», è stato definito con felice perifrasi;⁵⁷ ma è, come ha scritto Pietro Citati, «anche un'immaginazione a occhi aperti, che usa il materiale di Pinocchio per creare qualcosa di imprevedibile».⁵⁸ Ed è altresì un contenitore di digressioni eminentemente teorico-letterarie, di fatto autonome dal resto del testo, nonché una riscrittura postmodernamente parodica. Infine, è stato rilevato, una complessa operazione di traduzione interdiscorsiva: «il testo di Manganelli», secondo il semiologo Gianfranco Marrone, a sua volta «produce un testo al cui interno vengono esplicitate le proprie regole di genere ("scrivere in parallelo"); traduce in questo genere un testo precedente, ossia, appunto, *Pinocchio*».⁵⁹ Ma se è pressoché impossibile (oltre che, probabilmente, improvvido) distinguere, dentro al *libro parallelo*, il *Pinocchio* - commento, il *Pinocchio* - testo creativo e il *Pinocchio* - traduzione, è invece agevole, e forse opportuno, scorporare

⁵⁵ G. Manganelli, *Discorso dell'ombra* cit., p. 117.

⁵⁶ M. Blanchot, *L'espace Littéraire*, Paris 1955; trad. it.: *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967, p. 166.

⁵⁷ A. Montani, *Manganelli, ovvero l'etica dell'intelligenza*, in D. S. Cervigni (ed), *Literature, Criticism, Ethics*, «Annali d'Italianistica», 2001, 19, p. 258 n.

⁵⁸ P. Citati, *Manganelli e il mistero di Pinocchio*, in «La Repubblica», 5 marzo 2002.

⁵⁹ G. Marrone, *Parallelismi e traduzione: il caso Manganelli*, in I. Pezzini, P. Fabbri (a cura di), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Meltemi, Roma 2002, p. 272.

e isolare dal testo manganelliano i palinsesti teorico-letterari adoperati dall'autore per la stesura del suo *Pinocchio*, dal momento che, come si diceva, la macroglossa *Pinocchio: un libro parallelo* contiene in sé le proprie microglosse, il proprio autocommento (a sua volta riconducibile, come è facile constatare, a una idea di letteratura costantemente teorizzata e praticata da Manganelli nella sua venticinquennale attività di poligrafo, di cui, per alcuni aspetti, si è dato sommariamente conto nelle pagine precedenti). Sempre la benemerita Grazia Menechella, lavorando sulle diverse stesure del libro, ha potuto appurare che quelle che lei chiama «parentesi autoriflessive» sono state redatte successivamente – e quindi separatamente – al testo del commento, nel quale poi sono state incluse.

Il modello della rilettura archeologica manganelliana viene illustrato e definito nella prima, nella quarta e nella quinta di queste glosse: la pagina è una entità che «si dilunga e si dilata e sprofonda ed anche emerge e fa bitorzoli, e cola fuori dai margini»; il libro

è una mappa, la pianta di un casale, un palazzo, un castello, una regione, una patria. Codesta pianta non ha segni inutili, o neutri, e le lacune, gli iati sono non meno essenziali dei luoghi ove si edifica.

Anch'esso si dilata, generando altri, infiniti libri. E il commentatore (più precisamente «una sorta di commentatore»)

non parlerà delle parole che si leggono, ma di tutte quelle che vi si nascondono; giacché ogni parola è stata scritta in un certo punto per nascondere altre, innumerevoli parole (pp. 10-11).

Scrivere in parallelo significa perforare la soglia del testo e penetrare all'interno di questo «luogo fondo», procedendo potenzialmente all'infinito, dacché infinito è il testo, nonché il racconto («infinità ecolalica e ramificata»): echi, allucinazioni, combinazioni è quanto si riesce a reperire da questo scavo, e non quindi significati restituibili, dopo la risalita, a una superficie di senso. Anche leggere significa dunque per Manganelli compiere un itinerario discenditivo:

Un libro non si legge; vi si precipita [...]. In ogni libro stanno tutti gli altri libri; in ogni parola tutte le parole; in ogni libro, tutte le parole; in ogni parola, tutti i libri. Dunque questo «libro parallelo» non sta né accanto, né in margine, né in calce; sta «dentro», come tutti i libri, giacché non v'è libro che non sia «parallelo» (p. 101).

Un libro è un'entità cubica, aveva avvisato Manganelli nelle pagine introduttive: esso è un «ospizio di tracce, annotazioni, parole, trovate, schegge di

parole»; un sito da esplorare, insomma, quindi un potenziale catalogo di reperti, ovvero un altro libro o infiniti altri libri, giacché il testo originario è già «comprensivo di tutti i possibili libri paralleli, che in conclusione finiranno con l'essere tutti i libri possibili» (p. VI). E Manganelli, si è detto, è un commentatore-riscrittore archeologo, che seleziona e cataloga reperti, isola e colleziona parole-chiave, raccoglie indizi:⁶⁰ se «simili a indizi» sono le parole dei libri «a tre dimensioni» analizzati dai 'parallelisti', *Pinocchio*, tra i 'cubici', è «specialmente cubico» e proprio il romanzo di Collodi, da questo punto di vista, come del resto l'autore aveva annunciato in apertura di testo,

è altamente indiziario [...] è un libro di tracce, orme, indovinelli, burle, fughe, che ad ogni parola colloca un capolinea. Il parallelista vive in esso la dissoluzione del cubo, alloggia tra innumerevoli prove, non sa di che. Questo sconcerto è essenziale. Esso gli consente di esercitare la regola aurea del parallelista, che è «Tutto arbitrario, tutto documentato» (p. VI).

In altre due «parentesi autoriflessive» (la seconda e la terza) Manganelli liquida l'entità autoriale, utile tutt'al più a dare i nomi alle strade, a far lavorare professori, tipografi, case editrici o ancora, nella migliore delle ipotesi, a fornire a donne e uomini occasioni per incontri galanti nel corso dei congressi a essa dedicati. E indipendentemente dalla sua esistenza, comunque, per Manganelli, «sotto ogni punto di vista, l'autore è una ipotesi innecessaria, come è stato acutamente affermato di Dio, altro grande anonimo» (p. 31). L'autore è semmai generato dal testo («dopotutto non è il figlio a far sì che il padre sia tale?», p. 31), e in ogni caso «distrutto», come già si è detto, dall'atto della lettura: «la distruzione – teatralmente, l'uccisione dell'autore –, è un'esigenza elementare della lettura». Sempre che, sarebbe il caso di aggiungere, vi siano ancora in giro autori sopravvissuti alle bastonate palermitane.⁶¹ (p. 53-4) Non è difficile rintracciare qui i solidi legami, oltre che con l'ultimo Roland Barthes, ancora con Maurice Blanchot:

Lo scrittore non può fermarsi accanto all'opera: non può che scriverla, può, quando è scritta, coglierne la prossimità nel rigido *Noli me legere* che allontana lui stesso,

⁶⁰ Indiziario sembrerebbe anche il metodo del lavoro preparatorio a *Pinocchio Parallelo*, come attesterebbero le copie del *Pinocchio* collodiano utilizzate da Manganelli, custodite presso il Fondo Manoscritti di Autori Contemporanei (Cfr. C. Faldi, *Le matite di Manganelli*, cit. e G. Menechella, *Il felice vanverare*, cit., p. 172). Ma Manganelli, lo si è detto nelle pagine precedenti, è un collezionista di lemmi (degli elenchi lessicali negli inediti *Appunti critici* presso il Fondo Manoscritti dà conto A. Cortellessa in *L'inferno del nostro affanno* cit.)

⁶¹ Manganelli, in ogni caso, di scrittori provvede a sterminarne una significativa quantità nella centesima e ultima delle sue centurie (cfr. *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Rizzoli, Milano 1979, pp.205-206).

che lo mette in disparte o l'obbliga a fare ritorno a quello «scarto» in cui è entrato prima per divenire l'intelligenza di ciò che doveva scrivere.⁶²

E ancora:

Il lettore non si aggiunge al libro ma tende prima di tutto a liberarlo da un qualsiasi autore; e questo senso di rapidità che è nel suo approccio, quell'ombra così vana che passa sulle pagine e le lascia intatte, tutto ciò che dà alla lettura l'apparenza di una cosa superflua, ed anche la poca attenzione, lo scarso interesse, tutta l'infinita leggerezza del lettore afferma la leggerezza nuova del libro, divenuto un libro senza autore, senza la serietà, il lavoro, le gravose angosce, il peso di tutta una vita che vi si è riversata, esperienza a volte terribile, sempre temibile, che il lettore cancella, e, nella sua leggerezza provvidenziale, considera come niente.⁶³

L'ipotesi auspicata da Petronio, di leggere *Pinocchio* «così come lo scrisse quel Carlo Lorenzini detto Collodi», insomma, semmai fosse rimasta ancora in piedi, seppure pencolante, è ormai del tutto crollata: «solo libri anonimi affollano le biblioteche del mondo».⁶⁴

La ricognizione sulle ultime due pause riflessive del *Pinocchio parallelo* fornisce lo spunto, infine, per ritornare a considerare il libro di Manganelli come commento creativo/traduzione:

Nessun libro finisce; i libri non sono lunghi, sono larghi. La pagina, come rivela anche la sua forma, non è che una porta alla sottostante presenza del libro, o piuttosto ad altra porta, che porta ad altra [...]. Il libro finito è infinito, il libro chiuso è aperto; tutto il libro si raccoglie attorno a noi, tutte le pagine sono una pagina, tutte le porte, visibili ed invisibili, sono un'unica porta, la porta è così spalancata che non solo posso varcarne la soglia, ma la porta, tutte le porte sono penetrabili, non si distinguono le porte aperte dalle porte chiuse, le porte portano da porta a porta, nulla è chiuso, tutto è chiuso, tutto è aperto, nulla è aperto (p. 161)

scrive Manganelli. Se ciò vale per tutti i libri possibili, nonché per *Le avventure di Pinocchio*, varrà altresì, autoriflessivamente, anche per il libro secondo di Manganelli: il suo commento non spiega, non chiude, non risolve: la cicatrice non è suturabile, i reperti riportati alla luce non possono restituire il testo romanzesco, la loro catalogazione è alla fine pretestuosa e giocosa, non ricostruttiva: «descrivere pezzo per pezzo anche e soprattutto ciò che non si riesce a finalizzare in una storia o in un uso, a ricostruire in una continuità o

⁶² M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 10.

⁶³ *Ivi*, p. 167.

⁶⁴ G. Manganelli, *Lo scrittore non esiste*, ora in *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 47.

in un tutto [...] indicare e descrivere più che spiegare»⁶⁵ prospettava il Calvino apprendista archeologo. Mattia Cavadini ha suggerito di non cercare in *Pinocchio: un libro parallelo* delle pedanti interpretazioni: Manganelli

anziché compendiare, dilata il testo, lo complica, mettendolo in relazione col tutto e col vuoto. È [...] commentatore che non spiega il testo, bensì lascia che esso si dispieghi, si dis-semini intorno a lui, mentr'egli vi circola dentro, disposto alle più imprevedute soste e deviazioni.⁶⁶

Lo stesso Citati, pur assimilando, per la sua doviziosa precisione, il commento di Manganelli a una dotta esegesi biblica («La sua attenzione insegue il minimo particolare, scruta, paragona, scava, mette in rapporto»), non può non constatare che «lo sguardo luminoso di Manganelli finisce per far piombare tutto nel buio: l'esercizio ostinato dell'intelligenza chiarisce gli episodi, le figure e le pagine e, chiarendole completamente, le rende incomprensibili».⁶⁷

È singolare che l'unico ad avere individuato un aspetto a nostro giudizio di importanza non secondaria del *Pinocchio parallelo* sia stato un semiologo: ha scritto Gianfranco Marrone che «sembra che la tendenza principale di LP [*Pinocchio: un libro parallelo* n.d.a.] sia quella di forzare appositamente il tono fantastico del libro, sottoponendolo a una strettissima quanto improbabile logica della verosimiglianza».⁶⁸ In effetti, sin dalle prime pagine il commento decostruzionista di Manganelli parrebbe contraddistinto da una insistita volontà di colmare i salti logici della trama, di ricondurre ogni infrazione a una rigida e stringente coerenza della realtà; quasi che lo scrittore parallelo intenda per prima cosa zavorrare le avventure di Pinocchio a una razionalità da curioso buon senso, con un metodo analitico inquirente che poco attiene alla matrice favolistica e fantastica dell'ipotesto (Marrone annota ad esempio alcuni quesiti che il commentatore si pone imbattendosi in incongruenze: «che cosa contiene l'armadio di Mastro Ciliegia? chi ha dipinto il *trompe-l'œil* a casa di Geppetto? chi sono i nemici battuti dall'Imperatore giovane di Acchiappacitrulli?»).⁶⁹

Questa strategia metatestuale tra l'ambiguo e il burlesco si comprende appieno ricorrendo al concetto di ironia come *tongue-in-check* elaborato da Guido Almansi: non figura logica che determina un ribaltamento di significa-

⁶⁵ I. Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo*, in *Saggi* cit. pp. 325-326. Sul libro che non finisce, sulla scrittura che procede pur non potendo, potrebbe essere assai stimolante un raffronto con le ultime pagine dell'*Innominabile* di Samuel Beckett, autore importante per l'anglista Manganelli.

⁶⁶ M. Cavadini, *La luce nera*, cit., p. 99 n.

⁶⁷ P. Citati, *Manganelli e il mistero di Pinocchio*, cit.

⁶⁸ G. Marrone, *Parallelismi e traduzione* cit., p. 265.

⁶⁹ *Ibid.*

to, ma atteggiamento ammiccante, scherzoso, irridente che determina una indecidibilità del testo.⁷⁰ O altresì alla non dissimile nozione di «postmodernist suspensive irony» proposta da Alan Wilde e ripresa da Brian McHale: una strategia retorica non più modernamente ‘disgiuntiva’, che cerca di dominare la contingenza disordinata del mondo da una posizione al di sopra e al di fuori di esso, ma che invece riconosce «the ironist's immanence in the world he describes»; non più dialetticamente e schematicamente separata dal proprio referente, ma semmai omogenea ad esso e dal suo interno ambiguamente irridente.⁷¹ Ma agevolmente evocabile è anche quella accezione di parodia postmoderna come «repetition with difference» per la quale «a critical distance is implied between the background text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony».⁷² L'aggettivo ‘postmoderna’ non vuole essere pretestuoso: attenendosi alla griglia proposta dal Genette di *Palinsesti*, e considerando dunque la parodia come un tipo di ipertesto che agisce sul registro ludico (come il *pastiche*), e opera una trasformazione a livello stilistico, non intervenendo sul contenuto (all'inverso del *pastiche*), si deve convenire con chi considera tale pratica metatestuale trascurata, nella narrativa postmoderna, in favore del *pastiche*. Ma appunto, della proposta di Linda Hutcheon (che non combacia del tutto con la tipologia genettiana) si può invece accogliere la ridefinizione di differimento in chiave ironica del testo secondo. Sia l'ironia anfibologica almansiana che la parodia postmoderna sono modelli eminentemente manganelliani, tanto da venire legittimamente considerati da Grazia Menechella come premessa fondante per il suo studio del Manganelli narratore⁷³. In *Pinocchio parallelo* questi espedienti sortiscono l'effetto di compromettere la coerenza stessa della riscrittura, indebolendone l'impianto strutturale, apparentemente coeso e non contraddittorio, complicando e moltiplicando il testo secondo, depistando il lettore; e – è il caso di dire – parallelamente concorrono a decostruire il testo originario e a scardinare i presupposti di genere che lo determinano.

Manganelli, insomma, vampirizza e ‘manganellizza’ *Le avventure di Pinocchio* tanto a livello semantico-testuale, quanto a livello di genere: se di traduzione discorsiva si dovrà parlare, dunque, la si dovrà intendere come una riscrittura che, ‘fingendo’ di interpretare, imbriglia l'ipotesto e lo conduce nel mondo letterario del ‘finto’ interprete: il cronotopo della toscana rurale del XIX secolo, per dirne una, considerato da alcuni critici di eminente rilevanza

⁷⁰ Cfr. G. Almansi, *Amica ironia*, Garzanti, Milano 1984.

⁷¹ Cfr. B. McHale, *Constructing postmodernism*, Routledge, London 1992, pp. 19-26.

⁷² L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, Methuen, New York-London 1985, p. 32. Ma, per la definizione di parodia in Hutcheon, si rimanda a quanto si dirà nel capitolo seguente.

⁷³ Manganelli è tanto un *pasticheur* (nelle due accezioni) quanto un parodista postmoderno. In *Pinocchio: un libro parallelo* prevale la seconda strategia metaletteraria.

per la costruzione romanzesca delle *Avventure*, trova nel *Parallelo* scarsa rilevanza. Del personaggio Pinocchio, continuando con gli esempi, si può tutt'al più tentare di descrivere la parabola, ordinando in successione le tracce del suo percorso; ma poiché si tratta di un Pinocchio letto da Manganelli, tale traiettoria risulta inevitabilmente discenditiva, «catalievitante» («Pinocchio ha superato un altro gradino della sua iniziazione umana; contemporaneamente è disceso e ha proceduto» p. 100), ed epilogo di questo percorso è la morte per suicidio: «una morte annunciata e infine realizzata, raggiunta più per stanchezza che per slancio vitale» ha scritto, assecondando Manganelli, Belpoliti.⁷⁴

Ma si considerino ancora l'incipit e l'explicit del *libro parallelo*:

C'era una volta...

-Un Re...

No...

Quale catastrofico inizio, quanto laconico e aspro, una provocazione, se si tiene conto che i destinatari sono i «piccoli lettori», i «ragazzi», soli competenti di fiabe e regole fiabesche (p. 3).

Da questa premessa, precisamente scrutando «gli interstizi di queste sette parole», il parallelista-decostruzionista-archeologo valuta la «frode iniziale» del libro come una irreparabile violazione delle regole narratologiche della fiaba e ne ipotizza anzi il tentativo di uccisione. Quindi il commentatore, verosimilmente tenendo ‘la lingua nella guancia’, si sofferma con cipiglio inquirente sul «colpo di stato negativo» che ha estromesso il Re dalla storia di Pinocchio. Come si vede, insomma, l'opera di disarticolazione dell'impianto narrativo dell'ipotesto, e la sua risemantizzazione mediante un metatesto apertamente connotato, viene messa in atto sin dalla prima pagina.

La conclusione del *Pinocchio parallelo* è importante quasi quanto quella del suo ipotesto: Jervis induceva quasi a ritenerla apocrifia, mentre più recentemente Stefano Bartezzaghi ha ribatato la prospettiva del celebre finale: il burattino diventa finalmente un balocco e guadagna finalmente il passato mitico che spetta ai giocattoli, offrendosi «al nostro gioco alla nostra “meraviglia”».⁷⁵ Quanto all'ipertesto manganelliano, sempre la meritevole Vincenzina Levato ha indicato quale carattere eminente, per l'idea di letteratura che Manganelli persegue, «il deliberato proposito di non concludere il racconto di una storia, cioè la ‘dissoluzione dell'intrigo’», considerandolo, sulla scorta di Ricoeur, «un invito al lettore affinché cooperi all'opera e sia lui stesso a co-

⁷⁴ M. Belpoliti, *Pinocchio* cit., p. 784.

⁷⁵ Cfr. S. Bartezzaghi, *Il paese senza balocchi*, in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Einaudi, Torino 2002, pp. V-XXI.

struire l'intrigo sostituendosi all'autore»: ⁷⁶ l'autore Manganelli, in altre parole, si rifiuta di raccontare una storia per intero. Nel *Pinocchio parallelo* viene registrata una fine per così dire 'romanzesca' della storia di un burattino, ovvero, come si è detto, la morte per suicidio del protagonista, la quale determina l'esaurimento della propulsione fantastica e trasgressiva delle sue vicende (emblematicamente simboleggiata, tra l'altro, da un Geppetto promosso a intagliatore di cornici: «L'oleografia è la via di transito ai simboli della vita»); rimane tuttavia un nuovo Pinocchio di carne, potenzialmente già pronto a una «nuova notte di transito». Ma è «misteriosa» l'ultima parola di *Pinocchio: un libro parallelo*, giacché, «nell'atto di finire il libro parallelo» il commentatore, ormai trasformatosi definitivamente in un narratore omodiegetico extradiegetico (vero e proprio personaggio-lettore che dice 'io'), riapre il testo a caso e legge (quindi scrive) le ultime parole di tre diversi capitoli, l'ultimo dei quali è il XXIV, quello in cui Pinocchio arriva all'Isola delle api industriali, luogo per il quale il parallelista non aveva mancato di manifestare disprezzo, definendolo tra l'altro «luogo operoso e squallido», come per tutti gli «esempi di ordine sociale» descritti nelle *Avventure di Pinocchio*, dalla città di Geppetto e Mastro Ciliegia ad Acchiappacitrulli:

Gettatosi ginocchioni per terra, abbracciava i ginocchi di quella donnina misteriosa (p. 172).

Il Parallelista torna dunque dentro al testo cubico, proprio «nell'atto di finire il libro parallelo», presumibilmente per ostinarsi ad assecondare il principio secondo il quale «la storia non può finire; tutti i percorsi, gli esiti sono tollerabili, purché sia chiaro che non vuole in conclusione dire niente». ⁷⁷ E scova, nel testo, la parola più consona con la quale chiudere il suo commento («misteriosa», appunto) e tenere così fede a quanto aveva scritto in *Letteratura come mafia* a proposito del lavoro letterario suo e dei suoi sodali di cosca: celebrare «la fastosa libertà, l'oltraggiosa anarchia dell'invenzione di inedite strutture linguistiche». ⁷⁸

⁷⁶ V. Levato, *Giorgio Manganelli* cit., p. 127.

⁷⁷ G. Manganelli, *Encomio del tiranno*, Adelphi, Milano 1990, p. 86.

⁷⁸ G. Manganelli, *Letteratura come mafia*, cit., p. 101.

IV. Un anonimo lombardo in rivolta (contro il canone siciliano)

Che cos'è un Gran Lombardo? – disse?
Io mi strinsi nelle spalle. Non sapevo che rispondere, invero, e dissi: -È un uomo...
(E. Vittorini)

Ma è anche irrealista pretendere di essere diversi, e aspettarci che le nostre forze armate incontrino più vittorie che sconfitte. Sono illusioni, gratificanti ma poi dolorose: come sognare di non essere i Malavoglia, essendo invece per l'appunto i Malavoglia.

(A. Arbasino)

1. Un esempio di *self-conscious novel*

Specchio delle mie brame rimane, fino a oggi, l'ultimo romanzo scritto ex novo da Alberto Arbasino. Pubblicato per la prima volta nel 1975, ha avuto anch'esso la consueta rivisitazione da parte dell'autore, venendo ripubblicato, con alcune significative varianti formali, nel 1995 da Adelphi. Nella vasta produzione dello scrittore di Voghera, questo lavoro è agevolmente annoverabile tra i testi di quella stagione, compresa tra la fine degli anni Sessanta e la metà dei Settanta, nella quale l'autore tornava alla prosa d'invenzione dopo il primo *Fratelli d'Italia* e il successivo (in parte già rifacimento anch'esso) *La narcisata – La controra*, facendo ricorso al *pastiche* e alla scrittura di secondo grado. *Specchio delle mie brame* completa e chiude una tetralogia che comprende *Super-Eliogabalo* (1969), *La bella di Lodi* (1972), *Il principe costante* (1972). È lo stesso Arbasino, che, dopo la pubblicazione di *Specchio*, suggeriva di considerare strettamente legati i quattro romanzi:

La riscrittura di altri testi è un qualcosa che si è sempre fatto nel '900 e in musica si fa anche abbastanza da qualche tempo – è un'operazione completamente diversa perché tu ti confronti con un testo non con intenzioni di parodia o di *pastiche*, sarebbe una goliardata, ma con un testo che tu apprezzi molto. Allora tu te ne approprii e lo ricicli da un punto di vista completamente diverso. In questo caso io metterei vera-

mente insieme il gruppo di quei quattro romanzetti: *La bella di Lodi*, *Super-Eliogabalo*, *Il principe costante*, *Specchio delle mie brame*, perché sono pieni di simmetrie e di differenze.¹

Il principe costante, come e più di quanto non sia *Super-Eliogabalo* rispetto all'*Eliogabalo* di Artaud, è una vera e propria riscrittura dell'omonima tragedia di Caldéron de la Barca, mentre ne *La bella di Lodi*, che riprende, fino a farne un romanzo breve, un racconto pubblicato sul «Mondo» nel 1963 poi diventato sceneggiatura per il film diretto da Mario Missiroli e interpretato da Stefania Sandrelli, vengono ripresi e riciclati i materiali del *romance*, più specificamente di un feuilleton amoroso che oscilla tra il finto realismo e la parodia della commedia hollywoodiana a lieto fine.²

Anche *Specchio delle mie brame*, con deliberato intento ironico e kitsch, non ricalca un ipotesto immediatamente riconoscibile, ma rovista tra i modelli, i temi, i *topoi*, le forme, i personaggi di una tradizione consolidata: quella della narrativa siciliana otto-novecentesca. Per quanto da alcuni arbasinologi illustri venga rubricato, con gli altri *pastiche*, nel novero delle operine minori che peggio scontano la progressiva lontananza temporale dal contesto culturale che le generò,³ questo insolito romanzo-riciclaggio conserva ancora una sua velenosa efficacia, che presumibilmente manterrà fin tanto che al tempio che ha inteso profanare, il Sacro Edificio della Letteratura Siciliana (tutta insieme appassionatamente, beninteso, senza distinzioni), verrà sacrificato ogni tentativo di praticare una valida critica della cultura e ai suoi scrittori-profeti e alle loro opere-profezie si continuerà a demandare l'emanazione di uno statuto identitario metastorico e autoassolutorio. Ma della funzione di

¹ F. Colombo, *Specchio delle mie brame, intervista a A. Arbasino*, in «Tuttolibri», 17 gennaio 1976, citato in M. L. Vecchi, *Arbasino*, La nuova Italia, Firenze 1980, p. 90. Sull'Arbasino riscrittore, citatore e autoglossatore si veda N. D'Antuono, *Forme e significati in Alberto Arbasino*, Campus, Pescara 2000, pp. 83-103 (ma la monografia di D'Antuono è una dozzina di rassegne dei vari registri formali e tematici ricorrenti nell'opus del Vogherese). In questa prospettiva va segnalato anche G. Leucadi, *La retorica ossessiva di Alberto Arbasino: verso una «letteratura del Nirvana»*, in «Il Verri», 1989, 11-12, pp. 83-108, poi incluso in Id., *La terra incognita della romanzeria*, Printer, Bologna 1994.

² Un'interessantissima lettura della *Bella di Lodi* come esempio di camp («transpadano») è stata fornita da M. Belpoliti in occasione della ripubblicazione del romanzo presso Adelphi (Cfr. *Camp con la Sandrelli lungo l'autostrada*, in «Alias», suppl. de «Il Manifesto», 18 gennaio 2003).

³ Tra i più illustri e stimabili c'è senz'altro Gabriele Pedullà: «Probabilmente però *Specchio delle mie brame* e gli altri romanzi pubblicati a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta appartengono alla parte più caduca della produzione narrativa di Arbasino: invecchiatissimi, pagano – oggi – il gioco troppo scontato di allora. Tra tutti i rischi della narrativa di Arbasino, la strizzatina d'occhio al lettore è indubbiamente il più pericoloso» (G. Pedullà, *Cinema*, in M. Belpoliti ed E. Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, cit., p. 265).

Kulturkritik devoluta a questa ambientazione siciliana (letteraria, storico-sociale e geo-antropologica) si dirà in seguito, dopo una analisi delle strutture del romanzo e dei loro meccanismi di funzionamento.

A *Specchio delle mie brame* calza a pennello la definizione di *self-conscious novel*, per come l'ha elaborata Brian Stonehill, il principale teorizzatore di questa forma narrativa tipicamente postmoderna: «an extended prose narrative that draws attention to its status as a fiction».⁴ Antimimetismo, opacità dello stile, ironia anfibologica, personaggi scarsamente credibili (e comunque scarsa propensione all'introspezione psicologica), ma soprattutto prevalenza di elementi metaletterari e metanarrativi nella struttura, esplicitazione delle regole di funzionamento del testo (e quindi testo che esibisce i propri artifici, che si professa come invenzione) sono i caratteri di una tipologia narrativa che, per usare ancora le parole di Stonehill, «manages both to create and to destroy a convincing and meaningful illusion of reality; it seems, that is, to be both about the world and about itself. Life is both the subject of and subject to its language».⁵ Come appare evidente, non solamente per *Specchio delle mie brame* ad Alberto Arbasino competerebbe la definizione di *self-conscious narrator*: oltre al summenzionato quartetto di riscritture e *pastiche* di diverse forme, si pensi, ad esempio, alla *mise-en-abyme* operata nelle ultime pagine di *Fratelli d'Italia*, nelle quali il narratore omodiegetico, il personaggio dell'«elefante», attinge al manoscritto di Antonio (Andrea nell'edizione del 1976), che al lettore si rivela essere una differente versione del romanzo che sta leggendo. Tuttavia, mezzi formali e modi espressivi di *Specchio* presentano alcuni aspetti di particolare originalità, quantomeno per la selezione dei materiali letterari e per il loro trattamento e assemblaggio nella struttura del racconto, nonché per il fatto che lo stesso processo di costruzione del testo, e quindi la manipolazione di questi reperti ipotestuali, è intenzionalmente esibita, divenendo di fatto parte del testo stesso. E oltretutto analizzare il romanzo di Arbasino utilizzando le griglie del 'romanzo autoconsapevole', come si diceva, potrà agevolare meglio la valutazione della funzione del paradigma siciliano (e della sua micidiale irrisione).

Si è scelto qui di utilizzare per l'analisi la *princeps* del 1975, collazionando con la nuova versione qualora ragioni di ordine formale o sostanziale lo ren-

⁴ B. Stonehill, *The Self-Conscious Novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1988, p. 3. A sua volta, per quanto pressoché esaustivo sulla questione, il lavoro del critico americano rimanda ad altri studi teorico letterari: Stonehill stesso – e noi con lui – evoca tra gli altri il Wayne Booth di *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago press, Chicago 1961 (trad. it.: *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996). Ma, sul *self-conscious novel*, o meglio sui paradossi metanarrativi nella narrativa postmoderna è opportuno citare quantomeno Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Meta-fictional Paradox*, Wilfred Laurier University Press, Waterloo, Ontario 1980.

⁵ B. Stonehill, *The Self-Conscious Novel*, cit., p. 12.

dessero opportuno o necessario, per una mera – e indubbiamente discutibile – ragione di ordine storico culturale: già l'edizione Einaudi di *Specchio delle mie brame*, ma più in generale la produzione di Arbasino degli anni Sessanta e Settanta, per le pratiche letterarie che la informano, per gli aspetti formali e strutturali, per le scelte tematiche, confermerebbe la tesi secondo la quale è possibile far risalire a quel contesto culturale di discendenza sperimentalista (e quindi ad alcune opere prodotte in quell'ambito), le prime avvisaglie italiane di quello che successivamente si sarebbe definito postmoderno.⁶

Il primo quadrò del romanzo funge quasi da prologo, nel quale il destinatario interno al testo viene immediatamente convocato e sollecitato sin dalle prime righe: il racconto si apre con la invocazione alle «signore mie»⁷ (p. 3), formula dedicatoria mutuata dal Pirandello di *Così è (se vi pare)*⁸ (ma nel tempo divenuta vera e propria marca stilistica di riconoscimento, il più noto dei suoi birignao). L'edizione '95 inserisce un'incidentale che fuga ogni dubbio sulla provenienza della citazione: «pirandellianamente parlando», con tanto di nota che rimanda, appunto, al romanzo dell'autore siciliano.⁹ Questo narratorio, ad ogni modo, nel testo verrà sempre implicato via via che il narratore extradiegetico eterodiegetico farà procedere l'intreccio (o meglio ne andrà assemblando le *tranche*), e talvolta nuovamente nominato quale cooperante-complice (per esempio una seconda volta a p. 19). Quindi, in questa sorta di premessa, si definisce e descrive il (finto) cronotopo della «deplorabile trama Kitsch», che vorrebbe

rappresentare una inammissibile e irriferribile e irrimediabile tragedia familiare e stilistica per una troppo svelta Baronessa del Profondo Sud italiano ahimè talmente libertina, e anche assai capricciosa, alle prese con certi suoi sventati e sprovveduti ragazzi (p. 3)

ovvero la Sicilia aristocratica tra *fin-de-siècle* e *Belle Époque*.

Dopo un breve intermezzo di poche righe, già una fugace scena della vicenda che sta per essere avviata, vengono esplicitate le regole di costruzione e funzionamento del testo, in un ulteriore preambolo metanarrativo:¹⁰

⁶ Cfr. M. Di Gesù, *Una neoavanguardia postmoderna*, in *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*, FrancoAngeli, Milano 2003, pp. 25-49.

⁷ A. Arbasino, *Specchio delle mie brame*, Einaudi, Torino [1974] 1975, p. 3. Si continuerà a citare da questa edizione (la ristampa nei «Nuovi coralli» della *princeps*).

⁸ E non dunque a Boccaccio e alle sue «graziosissime donne», come si poteva essere indotti a pensare, per quanto, arrivando a p. 19, i dubbi sulla paternità pirandelliana vengano di fatto fugati.

⁹ Cfr. A. Arbasino, *Specchio delle mie brame*, Adelphi, Milano 1995.

¹⁰ Analoga strategia metanarrativa è presente in *Pinocchio: un libro Parallelo* di Giorgio Manganelli (cfr. cap. IV). Luigi Weber si è soffermato sulla presenza di questo modo enuncia-

Potrebbe trattarsi di un esperimento di Kitsch sul Kitsch condotto in forma narrativa piuttosto che non saggistica – dunque divertimento sulle strutture formali travestito da assemblage e pastiche – remotissimo dalla pratica del Sublime sistematico per mezze-calze full time, e applicabile al manufatto narrativo dilatando o restringendo (proprio a fisarmonica) il credibility gap romanzesco, o la mozione dei Doveri Letterari – quando la storia da Farsi viene effettivamente confezionata artigianalmente, come *qui*, operando sulle diverse forniture di Kitsch (letterario, cinematografico, meridionale) o di meta-Kitsch (*mythos* narratologico di secondo grado), davanti al cliente che aspetta seduto in bottega (p. 9).

I modelli convocati sono, per l'impianto formale, «i Bulgari e i Gucci della patria letteratura, Fornitori della Real Casa», ovvero Landolfi «quel misconosciuto e intemerato prospettore di turpe e azzimatissimo Kitsch feuilletonesco alla Max Ernst in epoca non sospetta» e Gadda, più specificamente il Gadda del «mirabolante pasticcionismo scorreggione-sublime della mistilingue Adalgisa» (p. 9-10).¹¹ La disposizione dei reperti letterari e narratologici riciclati, la loro sistemazione «secondo altre strutture disponibili» asseconda invece il modo di operare di Marcel Duchamp o di Raymond Roussel. Il *récit*, dunque, si andrà costruendo «come evento che si svolge sotto il naso del lettore», per usare le parole di Maria Luisa Vecchi (tanto è vero che altri riferimenti verranno evocati nel corso dell'assemblaggio dei materiali della vicenda, quando la vicenda stessa, per così dire, lo richiederà – Choderlos de Laclos, per dirne uno, a p. 50 –. Del narratore, infine, all'autore basterà dire che «è onnisciente, s'intende; però ha poca memoria» (p. 10).

È interessante rilevare come nell'edizione '95 il lessico di questo inserto teorico metaletterari, che risultano particolarmente rimaneggiati – pur senza sostanziali discordanze sostanziali con la prima –, sia stato arricchito, forse non senza una punta di sarcasmo, con il campionario di parole dotate di suffisso che si sono imposte, negli ultimi venti anni, nel linguaggio della critica («post-moderne», «meta-letteratura», (p. 9); «meta-narrativo», «post-saggistico» (p. 17).

Il testo di *Specchio delle mie brame* non si presenta diviso in capitoli: risulta invece montato per quadri separati, autonomi: sono *tranche*, sketch,

tivo – il testo che rivela le proprie regole di funzionamento – in alcune opere della neoavanguardia (cfr. L. Weber, *Malattia mentale e metaromanzo in Settembre di Enrico Filippini e in altri esperimenti narrativi della neoavanguardia*, in S. Costa, M. Dondero, L. Melosi (a cura di), *Le forme del narrare*, 2 voll., Polistampa, Firenze 2004, vol. II, pp. 975-984.

¹¹ Nell'edizione '95 il passo appare mutato, e alla lista di autori si aggiunge Delfini. A proposito della «funzione Landolfi» bene ha scritto Andrea Cortellessa: «Il gioco di specchi [...] consiste in questo Landolfi, nell'intrappolare i personaggi (a loro volta specchio dell'autore, naturalmente) nella ripetizione coatta del proprio repertorio letterario d'elezione» (A. Cortellessa, *Immaginifico*, in M. Belpoliti ed E. Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, cit., p. 316).

tavole di fumetto, scene trascritte per una sceneggiatura cinematografica. Quindi ciò che risulta è un'opera aperta, ancora da scrivere – quantomeno secondo le convenzioni di un romanzesco di genere –, un brogliaccio, un fittizio scartafaccio di appunti di lavoro (rispetto ai quali, tra l'altro, capita che l'autore finga perplessità: «Mah... Qui il Punto di Vista del Récit appare dei più confusi», – p. 23 – o chieda retoricamente l'approvazione del lettore ideale «Più feuilleton di così si muore, no?», p. 24.). Gli spazi bianchi e i punti estesi per tutto un rigo, a delimitare e isolare questi quadri, accentuano l'effetto di frammentazione.

Disseminati per tutto l'ordito del testo, utili a far sentire il 'falsetto' del narratore onniscente/assemblante, i riferimenti intertestuali naturalmente abbondano: tanto sulla superficie del registro stilistico e linguistico (sovente con interi passi altrui trasportati di peso nella pagina), quanto a livello tematico (ma sulle finalità di questa specie di chiamata in correità degli autori canonici siciliani nominati nel testo, si tornerà in seguito). Ecco allora apparire, in ordine sparso: Giuseppe Tomasi di Lampedusa:

Le onze, i palmenti, il rosario, il Te Deum, il testamento, la tombola, la zia badesa, il Collegio di Maria, il Noviziato dei benedettini, i fedecommessi, i pistacchi, i sepolcri... (p. 12).

Giovanni Verga prima maniera:

Era civetta, orgogliosa, egoista, marmo di Carrara dentro e fuori; tal quale si vedeva, con quel sorriso glaciale, si diceva avesse spinto al suicidio il solo uomo che avesse mai amato, e amato alla follia, un amore da leonessa, da tigre reale, da pantera nera, da gattoparda rosa. [...] Comunque aveva del sangue nelle vene, e una grand'aria signorile, i suoi capelli biondi erano tutti d'oro, rizzava il capo come un cavallo di sangue, con quella bocca di serafino, senza alcuna nube nel sorriso che le stampava una pozzetta nella guancia color d'ambra, e coll'aria più candida dei suoi begli occhi azzurri, occhi proprio due stelle maliziose, occhi indiolati che vi pianta in faccia, sempre giovani, e cantavano un delizioso duetto senza parole, ch'era un poema (p. 17-18).

Gabriele d'Annunzio L'Immaginifico:

Nella folle corsa, lei quasi protende il sorriso contro il vento eroico della rapidità, sempre nel battito del suo gran velo ora grigio ora argentino. Dal canto suo, lui rimane chino sul volante della sua rossa macchina precipitosa, che correva l'antica strada romana con un rombo guerresco simile al rullo d'un vasto tamburo metallico (p. 107).

e poco più avanti:

- L'amore è il dono, - le fa.
- No, è l'attesa, - ribatte lei.
No, è il dono. Macché, è l'attesa... No, sì, sì, no... Che rottura di palle (p. 109).

Echi e riverberi, comunque, sono numerosissimi e la lista delle fonti potrebbe continuare comprendendo altri siciliani, da Capuana e De Roberto a Pirandello, nonché altri autori della tradizione moderna, dai Libertini francesi a Giacomo Leopardi, D. H. Lawrence, Guido Gozzano, solo per rimanere alla letteratura (dacché, oltre a questa e al cinema, tra i materiali riciclati non manca l'opera lirica). Il cinema, più che da repertorio dal quale attingere pezzi e ritagli da ricucire nel *pastiche*, fa da genere modellizzante: per quanto venga nominato Buñuel, benché si oscilli tra una parodia del sublime (mancato, e dunque trash?) viscontiano del *Gattopardo* (di cui, è il caso di ricordare, Arbasino scrisse una stroncatura che fece imbufalire Luchino Visconti) e la citazione (a tratti irresistibilmente comica) della commedia sexy anni '70, è soprattutto il modello strutturante della commedia cinematografica a venire imitato. Si noti, incidentalmente, che nell'edizione '95 il riferimento al cinema, è più insistito ed evidente: fungendo ancora più esplicitamente da trovato dal quale ricavare materiali da riciclare, esso viene evocato con maggiore insistenza ed evidenza come modello da riecheggiare e parodiare: nell'impianto formale della seconda stesura del testo, infatti, questa imitazione del trattamento cinematografico si fa decisamente più esplicita (l'autore utilizza ad esempio la parola «remake», per definire la propria operazione metanarrativa). Ma già nella pagina iniziale della riscrittura adelphiana, come non accadeva nella prima, si può leggere:

Le post-moderne operazioni di letteratura e meta-letteratura 'aperte al pubblico' possono talvolta somigliare a certe corrive sedute di sceneggiatura per film e telefilm di serie B, o C, o D, *coinvolgendo* il fruitore e la fruitrice e l'utenza nella confezione e ricezione dei vari 'filoni' contigui e comunicanti.¹²

A questo proposito è interessante notare come Arbasino, rimettendo mano al romanzo, sembrerebbe avere dato ascolto alle obiezioni che aveva formulato Pier Paolo Pasolini, in un intervento poi raccolto in *Descrizioni di descrizioni*, in merito all'uso del modello dello scritto per il cinema: pur avendo riconosciuto e apprezzato «la tecnica del "trattamento" o "trattamentone" cinematografico, dove si fa di tutto per suggestionare e divertire un possibile regista e specialmente per convincere un eventuale produttore», Pasolini avrebbe voluto «che Arbasino avesse tenuto fede con maggiore decisione, risolutezza e follia al "progetto"» e che questa originale forma letteraria rical-

¹² A. Arbasino, *Specchio delle mie brame* 1995, cit., p. 9.

cata sul trattamento non concedesse troppo alla piacevolezza, scontando un «eccesso di leggibilità». ¹³ Nel suo saggio dedicato ai rapporti di Alberto Arbasino con la decima musa, Gabriele Pedullà ha scritto:

In *Specchio delle mie brame* gli ammiccamenti cinefili (ma è quasi sempre cinema scadente, cinema di genere e di sottogenere) ricorrono praticamente ad ogni pagina e sono addirittura la ragion d'essere del romanzo, in un'accumulazione comica che erode tutte le forme e sembra sancire l'impossibilità di raccontare una qualsiasi storia che non sia già passata per lo schermo, digerita e ridotta in spazzatura intellettuale per spettatori non troppo esigenti. Un senso di esaurimento dei plot (ma anche di possesso di tutte le trame passate, presenti e future) tipico della stagione in cui gli strutturalisti erano convinti di possedere la ricetta del racconto universale, ma che nel caso di Arbasino si trasforma in nuova energia di raccontare al quadrato, in scanzonati palinsesti ironici e satirici. ¹⁴

Sempre nel numero monografico di «Riga» nel quale è compreso l'articolo, lo stesso Pedullà è autore di una lunga intervista all'autore di *Fratelli d'Italia*, nella quale, a proposito di *Specchio delle mie brame* e dei suoi rapporti col cinema (meglio: col fare cinema), Arbasino fornisce alcuni ragguagli:

Specchio delle mie brame è puro divertimento alle spalle delle mode gentilizie siciliane stile *Gattopardo*, facendo della metaletteratura sulla letteratura. Uguale: presa per il culo. Nelle mie intenzioni *Specchio delle mie brame* dovrebbe essere non tanto un film, quanto piuttosto le sedute di sceneggiatura tra un gruppo di sceneggiatori cialtroni e mascalzoni che continuano a mettere dentro pezzetti di trame rifritte e déjà vu di livello infimo con il solo scopo di realizzare un film scollacciato pieno di porcate (ed è per questo che c'è una porcata in ogni pagina). ¹⁵

Anche gli episodi erotici appaiono, nella costruzione della vicenda, come siparietti a se stanti di questo «Finto romanzo finto porno», come ebbe a definirlo un compiaciuto Giorgio Manganelli. A essi è in gran parte assegnato l'esercizio di un comico che, dovendo mimare «il trionfo dell'allusivismo pecoreccio, dello sporcaccionesco all'italiana» (p. 13), non si astiene dal fare uso della grana grossa, pur mantenendo un equilibrio che lo trattiene dallo scivolare nella parodia più greve. Anzi è da osservare che il comico intenzionale si sostituisce all'ironia quando proprio l'uso di questa rischierebbe di far

¹³ P. P. Pasolini, *Gianfranco Contini, La letteratura italiana, tomo IV: Otto-Novecento. Alberto Arbasino, Specchio delle mie brame*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999, p. 2206.

¹⁴ G. Pedullà, *Cinema*, cit., p. 264.

¹⁵ A. Arbasino, *Conversazione con Gabriele Pedullà*, in M. Belpoliti ed E. Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, cit., p. 137.

scadere la narrazione in ammicchi di cattivo gusto: si pensi agli esilaranti elenchi delle tipologie degli accoppiamenti tra la baronessa Stefania e il suo focoso amante Michele, o alla propensione al sado-masochismo della governante Judy, per i quali il ricorso ai toni farseschi è senza dubbio, nell'economia generale del testo, più congeniale e funzionale. D'altra parte, l'ironia torna a prendere campo quando il kitsch intenzionale ritrova la sua funzione di parodia postmoderna e di *pastiche* dissacrante: per i loro «teatrin» copulatori la baronessa e Michele si diletta nel ricorrere a 'fonti' autorevoli, sceneggiando «prolungamenti immaginari» di celebri romanzi, di opere liriche, di fiabe:

Si diletta di ricostruire in base al se tanto mi dà tanto le più probabili sfrenatezze di Anna Karenina o di Lucia Mondella o di Madame Bovary coi loro signori, nei capitoli erotici ahimè non scritti da Flaubert e Manzoni e Tolstoj. Senza accontentarsi assolutamente, of course, di soluzioni improvvisate e facilone e magari iconograficamente improbabili, tipo un semplice «Emma voltati» o «Natascia prendilo».

Talvolta profanando perfino il Tennessee Williams del Deep South all'Italiana, Giovanni Verga.

Lo stesso con le opere liriche.

E in quanto alla fiaba, naturalmente, l'allungamento del naso di Pinocchio, l'infilamento della scarpina di Cenerentola, lo strofinamento della lampada di Aladino, sapranno offrire appetitosi spunti culturali e folk... senza contare le numerose combinazioni proposte da Biancaneve, giacché si sa bene per cosa sono sempre andati famosi i nani nei confronti della signora, vuoi bimba vuoi strega (pp. 57-58).

L'aristocratica Stefania, per attenersi a un alto prelievo esemplare, ha le sue buone ragioni a non volersi lasciare fuggire il giovane educatore, egregio complice delle sue sfrenatezze sessuali, giacché «dove mai lo troverebbe, la baronessa, un partner così specializzato e fantasioso, in Sicilia o nell'intero mezzogiorno, tra i Vicerè da una parte e i Malavoglia dall'altra?» (p. 51).

I personaggi del racconto corrispondono a tipi esemplari, veri e propri modelli attanziali foggianti su schema evidentemente propiano; la loro caratterizzazione viene ancorata alla loro funzione narrativa sin dalla attribuzione del nome: «come si chiama la nostra eroina?» (p. 11) e il nome viene quindi selezionato fra quelli delle «Dame di Palazzo per prestare servizio presso Palermo» indicate dal Calendario Reale della corte Italiana per il 1899». O ancora: «La figlia maggiore della baronessa, la chiameremo Francesca, e mettiamo pure che sia una diciassettenne 'che ne dimostra di più', diciamo 'molto prosperosa e molto impacciata', pettona, culona, mortificata da lugubri vesti ancora infantili da educanda scema tagliate e rinforzate senza prevedere (o per conculcare?) lo sviluppo carnoso di oscuri organi siciliani anche troppo floridi e debordanti» (p. 14). Stesso procedimento per il figlio minore («Ferdinando?

Gerolamo? Raimondo? Emanuele? Galvano? ...diciamo Fulco» – p. 14 –), così come per il suo istruttore Michele «banale... nero e giovanottaccio fustone sembra addirittura un 'eroe nudo' da western pornografico, rivestito 'alla meglio' e a disagio negli abiti, e poi sempre con queste enormi erezioni in vista!» (p. 15). E ancora per Judy Faggotti, la giovane istituttrice inglese, il personaggio che, da catalizzatore erotico, determina lo scioglimento della vicenda: puritana ma disinvolta e quasi sfacciata, che «non veniva dal Giro di Vite» ma apparteneva piuttosto «al 'giro' di D. H. Lawrence» (p. 60) (per quanto la governante anglosassone, sembra di poter dire, goda di una certa simpatia da parte dell'autore). La consueta scarsa predilezione di Arbasino per l'indagine psicologica sui personaggi trova dunque, nell'assemblaggio di *Specchio delle mie brame*, una ulteriore 'legittimazione' formale.

A questo procedimento di *inventio* dei caratteri, così drasticamente schematizzante, non si può sottrarre l'attante a cui è devoluta la funzione di oppositore, l'aristocratico Don Cecilio:

Duca palermitano di gran casato e di celeberrima dissolutezza, gran seduttore tutto-caviale di dame imprevedibili, gran viaggiatore stagionale fra le capitali della Belle Époque, gran consumatore di cocaina e di gardenie e di champagne da bagno, coinvolto in più 'casi' tenebrosi e rocamboleschi, e sfrenato ammiratore de l'Imaginifico, di cui imita tutti i manierismi e i vezzi, e al quale somiglia anche moltissimo (p. 95)

e che è, manco a dirlo, assiduo organizzatore di «rinomatissime orge nella sua Capponcina 'in ottavo'».

E se per «Cecil» viene evocato D'Annunzio, o meglio la caricatura di D'Annunzio, in altri passi, per tratteggiare gli altri personaggi, sono ancora gli autori siciliani della tradizione a venire nominati; quasi che si volesse chiedere loro conto della bolsaggine di questi caratteri, o devolvere alle loro pagine la responsabilità della loro stereotipizzazione (ma sono funzioni proppiane, è bene non scordarlo), piuttosto che additarli, ironicamente, quali antonomastici antimodelli: «Finalmente, la Baronessa. Letteralmente uscita dalle voluttuose pagine del Verga più frivolo e mondano» (p. 17); e più avanti, per due volte, la baronessa viene definita «tigre reale» (p. 17 e 46), a connotarne l'altera e sensuale presenza, mentre del precettore Michele si dirà che «somiglia a un Elvis Presley ritratto da Luigi Capuana» (p. 34).

La ostinata renitenza alla mimesi si palesa altresì sul piano linguistico: «Credo che in tutto lo specchio delle mie brame, che si svolge in Sicilia, non ci sia un solo sicilianismo neanche tra virgolette»¹⁶, aveva immediatamente notato Pasolini. Traboccano piuttosto – e anche qui siamo nell'arbasinismo più classico – i tic linguistici, i modi di dire che rimandano dritti dritti alla

¹⁶ P. P. Pasolini, *Gianfranco Contini* cit., p. 2205.

volgarità «del nostro tempo, tutta intensamente italiana». Per esempio: «Il monotono fustone parla così: "un ricco bagno!... un lauto pasto!... una signora scopata!..." E se va avanti così, c'è da temere che le sue prossime conquiste saranno "un duro colpo" e "la più pallida idea"» (p. 34). L'edizione '95 aggiorna e in parte attualizza il repertorio di lemmi pescati dal parlato medio e dalla lingua televisiva, aggiungendo una copiosa quantità di anglismi da conversazione quotidiana.

Se mai si volesse reperire un'altra categoria sotto alla quale rubricare i procedimenti metaletterari postmoderni di Arbasino sin qui analizzati, farebbero al caso nostro le notazioni di Rocco Capozzi che precisavano i caratteri del romanzo postmoderno, e più precisamente quell'aspetto che il critico italo-americano definiva «"passeggiate inferenziali" nell'enciclopedia socio-storico-artistica e culturale».¹⁷

2. Un'antropologia del canone del «Deep South all'italiana»

Tutto sommato e toutes proportions gardées, la solita Sicilia può andar sempre bene (come mai sempre così nelle mode? chissà...), anche perché tra fin-de-siècle e Belle Époque potrà fornire meglio di ogni altra città italiana titolare di un suo Art Nouveau consolidato e specifico (Milano, Torino, Napoli) un suo ghiotto contrasto, diciamo così, fra una capitalina tutta pétillante di stile Liberty coloniale – Teatro Massimo e Villa Igiea, Targa Florio e Hôtel del Palmes, palazzine di Basile e villini e viveurs e balli costumati brillantemente à la page con le delizie dei Savoy e dei Ritz – e le vaste magioni sepolcrali naturalmente, estremamente gattopardesche in campagna, spalmate di lutto, con un gran bel balzo indietro di parecchi secoli anche a pochissimi chilometri di distanza, in fondo al catino assolato e tenebroso di un modo di vita perfettamente feudale, impeccabilmente primordiale, squisitamente arcaico... Stupendo! (p. 3).

Così principiano, in apertura di testo, le pagine che intendono 'descrivere' il luogo (geografico ma soprattutto letterario, culturale, antropico, come si è detto) «dove si svolgerà la Cosa Narrata, e quando». Si dovrebbe poterle riportare tutte per intero, per rendere appieno la furia sarcastica che le tiene. Ma basti qui solo qualche altro inserto testuale:

Non manca niente per illustrare come il Passar del Tempo (in effetti) dileggi la Storia, sbeffeggi il Progresso, sputtani lo Sviluppo, e simili nozioni barocche e roccoco: abitudini immobili, convenzioni rigorose, luoghi comuni fissi, tabù demenziali

¹⁷ R. Capozzi, *Il dibattito critico in Nord-America: Il romanzo postmoderno: né nostalgico né meccanico*, in *Teoria e critica letteraria oggi*, a cura di R. Luperini, FrancoAngeli, Milano 1991, p. 95.

proprio da tutte le parti, e secolare timor del prete, millenario terror del vescovo, inarrestabile orrore di Dio e dell'Inferno, Madonne che piangono, Sileni che ridono, angioloni che volano, paura assolutamente di tutto, sede dell'Onore localizzata (proprio come in Genet) mai in posizioni «elevate» (quali la testa, gli occhi, magari le manine), ma giù, giù in organi oscuri e imbarazzanti fra le cosce non lavate dei condannati a morte in attesa di ghigliottina o fra quelle delle bambinacce di casa nella Conca d'Oro (p. 4).

...E sussurri perfidi e minacciosi di vicine e di vecchie, sempre ascoltatissime e mai mandate al diavolo; e vendette covate e dispettosità tenute al caldo sotto il sedere di famigliacce intere per più generazioni maniache, ingorde di proverbi e golose di idiomi abitudinari; abbondanti ossessioni carnali individuali e collettive, fissazioni anali monumentali, trionfi moreschi e barocchi del «cosa dirà la gente» (pp. 4-5).

E poi, conigliate di piccoli destinati alla stronzaggine ancestrale del dolce far niente e del cosa diranno i vicini e della lupara on the rocks! questi sì che sono uomini! maschi! veri! onorati! mediterranei! d'altri tempi! Dunque, il peggio: benissimo quindi per la narrativa del Deep South all'italiana (pp. 5-6).

Si è detto che *Specchio delle mie brame* concludeva la tetralogia delle riscritture, rimanendo a tutt'oggi l'ultimo romanzo 'nuovo' di Arbasino. In un altro senso, però, si potrebbe pensare a questo *pastiche* come a una tappa decisiva di avvicinamento a quella prosa saggistica sull'Italia contemporanea (posto che abbia un senso distinguere e rubricare in un genere diverso testi che forse si potrebbero solo definire meno romanzi degli altri o più saggi degli altri), scrittura che l'autore praticherà a partire dagli anni immediatamente successivi, con *Fantasmî italiani* (1977), *In questo stato* (1978), *Un paese senza* (1980), fino agli anni più recenti, con *Paesaggi italiani con zombi* (1998). Apparentemente ci si potrebbe attenere soltanto a un mero dato cronologico e biografico per legittimare questa ipotesi, dacché i saggi-conversazione dell'Arbasino scrittore civile risultano più facilmente assimilabili, da un punto di vista formale, ai romanzi-conversazione degli anni Cinquanta e Sessanta (*Fratelli d'Italia* in primis, ovviamente), piuttosto che ai *pastiche* e alle riscritture dei Settanta: lo stesso autore, in un'intervista risalente all'epoca della pubblicazione della prima edizione di *Un paese senza*, osservava, a proposito di questo testo: «è in fondo una specie di romanzo-conversazione anche questo, dove è andato via tutto il romanzo ed è rimasta solo la conversazione».¹⁸ Tuttavia, trascurandone gli aspetti strutturali, non è del tutto azzardato annoverare *Specchio* nel conto degli scritti civili, considerandolo un paradigma della *maleducazione* letteraria italiana (o più precisa-

¹⁸ M. L. Vecchi, *Arbasino*, cit., p. 12.

mente dell'Italia post-unitaria), un brogliaccio dei modi letterari meno apprezzati e dei modelli culturali che ne discendono; un repertorio, insomma, tutto in negativo, che col pretesto del *divertissement*, della parodia più irriverente e scanzonata, mette a nudo gli archetipi romanzeschi di quella che per Arbasino è la volgarità del Bel Paese. Si è usata la forma idiomatica «mette a nudo» non senza cognizione di causa, dal momento che Pasolini ha rilevato come

il riso suscitato da Arbasino corrisponde a quello paradigmatico e archetipico dell'«anasyrma», cioè il tirarsi giù i calzonni (o su le sottane) e mostrare i genitali. [...] L'«anasyrma» in Arbasino è assai spesso letterale, grazie a Dio, ma spesso è simbolico: Arbasino, cioè – è il caso di dirlo – mette a nudo una società tirandole giù i calzonni o tirandole su le sottane: se ciò che poi ne consegue, anziché l'indignazione, è il riso, è tuttavia indubbio che non si tratta di un riso sciocco: ma di quel riso che fu ed è risolutore di crisi cosmiche, «in illo tempore», da carestia, e oggi, a quanto pare, almeno fino al momento in cui *Specchio delle mie brame* è stato concepito, da opulenza.¹⁹

Di «ricerca antropologica», a proposito di *Un paese senza* in particolare, aveva parlato a suo tempo Angelo Guglielmi,²⁰ e più recentemente Andrea Cortellessa: «la vis polemica che anima questi due testi singolarissimi [*In questo stato* e *Un paese senza* n.d.a.], più che ideologica è di tipo antropologico»,²¹ e se Clelia Martignoni, nel suo saggio su *Fratelli d'Italia*, riconosce nelle «attitudini e registri diversi della sua opera», nella «produttiva combinazione tra invenzione narrativa e talento “saggistico”» operata da Arbasino, l'impronta primaria del critico della cultura²² – etichetta che del resto l'autore stesso ha mostrato di non disdegnare –, è stato Arbasino stesso a proporsi in questa veste di socio-antropologo, quantomeno per i suoi *Paesaggi italiani con zombi*.²³ Ma, per certi aspetti, anche la maniera con la quale lo scrittore utilizza i materiali letterari nei suoi metaromanzi è quella dell'antropologia letteraria, intesa come un'indagine tangibile sul ruolo giocato dalla letteratura intesa quale strumento di figurazione di uno specifico argomento di interesse

¹⁹ P. P. Pasolini, *Gianfranco Contini* cit., p. 2207.

²⁰ Cfr. A. Guglielmi, *Alberto Arbasino*, in Id (a cura di), *Il piacere della letteratura. Prosa italiana dagli anni '70 a oggi*, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 31-33.

²¹ A. Cortellessa, *Imaginifico*, cit., p. 316.

²² Cfr. C. Martignoni, *Arbasino: la coerenza della complessità*, in C. Martignoni, E. Cammarata, C. Lucchelli, *La scrittura infinita di Alberto Arbasino*, Interlinea, Novara 1999, pp. 7-22 (i passi citati sono a p. 7).

²³ Cfr. l'intervista di P. Conti, *Arbasino: Nel paese dei conformisti*, in «Corriere della sera», 30 ottobre 1998: «L'antropologo non è pessimista né ottimista. Non faccio come certa sociologia che dovrebbe analizzare i fenomeni e invece, ormai faziosa e ideologizzata, li giudica» (citato in C. Martignoni, *Arbasino: la coerenza della complessità*, cit., p. 21 n.).

antropologico.²⁴ Forse non è azzardato, dunque, ricorrere a un approccio del genere anche per *Specchio delle mie brame*. In questa ottica fa al caso nostro tornare alle pagine che Arbasino ha scritto sui *Malavoglia* di Giovanni Verga nella *Belle Époque per le scuole*, saggio incluso nella seconda edizione del memorabile *Certi romanzi. Ne Il mago della pioggia*, a proposito dei *Malavoglia*, il Nostro compie una esemplare lettura antropologica del personaggio di Padron 'Ntoni e delle dinamiche 'tribali' che determinano le azioni dei componenti della famiglia Malavoglia:

La storia raccontata da Verga è invece sostanzialmente quella dei macchinosi ricatti sentimentali di questo orrendo Padron 'Ntoni per provocare abbondanti manifestazioni esteriori di sottomissione amorosa da parte della tribù conculcata, preferibilmente in circostanze di miseria e di lutto (che ne liberano i freni inibitori con la stessa finzione solvente della cocaina e dello champagne per Annie Vivanti).²⁵

Dopo aver dubitato dell'efficacia della nozione di realismo («parametro di giudizio fra i più problematici. Poche nozioni sembrano in pratica più relative»), Arbasino non esita a metter mano ai saggi di Karoly Kerényi (per esempio alla sua celebre introduzione a *Totem e Tabù* di Sigmund Freud) per definire la tragedia dei pescatori di Acitrezza nei termini di una messa in atto, mediante espedienti schizofrenici e magici, di una «Catastrofe Mediterranea» rituale, alla quale deve seguire l'altrettanto sacrale e mitica cerimonia del lutto; o per trovare nella casa del Nespolo un simbolo di castrazione sulla falsariga del mito di Agdistis. Così il romanzo di Verga, del «Tennessee Williams del Deep South all'italiana», viene a essere un

immenso delirio frenetico e lucido come un *Bouvard et Pécuchet* non letterario ma etnologico, non erudito ma mitico, psicanalitico, sprofondato a recuperare (e a contestare) la Magia antropologica della Sicilia più delirante, fingendo di mitizzare efferatamente la realtà o di flirtare galeottamente col Realismo... cavalcata spettrale di un Grand Père Ubu invasato e mitomane e 'divoratore' come Urano e crono (secondo Walter F. Otto) che si sprofonda fino alle radici arcaiche del Mito soltanto per scopri-

²⁴ Per un sintetico ma esaurente quadro teorico degli studi di antropologia letteraria si rimanda alla voce *Antropologia letteraria* redatta da Renata Gambino per il *Dizionario di Studi Culturali* di M. Cometa (a cura di R. Coglitore e F. Mazzara, Meltemi, Roma 2004, pp. 72-78, consultabile anche sul sito internet culturalstudies.it (<http://www.culturalstudies.it>); un ampio quadro per la letteratura italiana lo offre D. S. Cervigni (ed), *Anthropological Approaches to Italian Literature*, «Annali d'Italianistica», 1997, 15.

²⁵ A. Arbasino, *Certi romanzi*, Einaudi, Torino 1977 [1964], pp. 215-6. Occorre rilevare che l'opera di verga ha sollecitato numerose letture antropologiche o comunque che all'antropologia hanno fatto ricorso: si ricordino quantomeno quelle di Vitilio Masiello, Romano Luperini, Carlo A. Augieri, Emerico Giachery, Gian-Paolo Biasin.

re la sua identificazione con la stupidità umana smascherando antropologicamente la 'saggezza popolare' come deposito mistificatorio di stoltezze capaci di uccidere...²⁶

E di Padron 'Ntoni, di questo «carattere impressionante», le «strategie etnologiche ostinatamente da commedia» messe in atto dall'autore siciliano concorrono a farne, più o meno consapevolmente, nient'altro che un mausoleo letterario eretto all'imbecillità:

L'intero romanzo viene concentrandosi su una mortale 'partita' fra il patriarca imbecille che per centinaia di volte profferisce le solenni formule della stoltezza tribale, e l'autore onniscente e rigoroso che le castiga immediatamente fingendo pietas con gravi falsetti da Alice... falsamente naïve e dissimulata perfidamente nel coro.²⁷

Nella sua lettura antropologica, come è già evidente da questi pochi prelievi testuali, Arbasino insiste a stigmatizzare «il buonsenso espresso per mezzo di proverbi imbecilli» di Padron 'Ntoni («divorato vivo dai proverbi»),²⁸ massime vuote di un capofamiglia oppressivo e, a suo dire, espressione di una *bêtise* archetipica. Elemento non marginale, quello individuato dal critico-scrittore, tanto per la struttura del romanzo quanto per i suoi palinsesti preparatori, se è vero che tra i materiali preliminari stesi da Verga per la composizione dei *Malavoglia* c'è un elenco di 298 detti popolari siciliani e che ben 160 sono impiegati nel romanzo.²⁹ Per Arbasino, sono gli emblemi, le stimate, di una cieca ottusità primordiale, (verso i quali, per altro, l'autore Verga non manifesterebbe alcuna compiacenza):

Pochi monumenti si conoscono nella letteratura universale altrettanto grandiosi di questa gogna elevata dal Verga ad abominio della stupidità siciliana quale microstruttura della stupidità umana come strumento di perdizione totale.³⁰

²⁶ *Ivi*, p. 220.

²⁷ *Ivi*, p. 218.

²⁸ *Ivi*, pp. 220-221.

²⁹ Cfr. R. Luperini, P. Cataldi, L. Marchiani, *La scrittura e l'interpretazione*, vol. 5, Palumbo, Palermo 1997, p. 368. Può essere interessante rilevare in questa sede che una funzione delegata ai proverbi, di integrazione simbolica in un nucleo comunitario e di trasmissione dei suoi valori basilari, assimilabile a quella presente nei *Malavoglia* – sebbene in un contesto affatto diverso –, si trova nell'ultima parte de *Le avventure di Pinocchio*, quando il burattino si appresta a completare il suo percorso iniziatico e a trasformarsi in essere umano: i redivivi Gatto e Volpe, nell'ultimo capitolo, vengono irrisi e redarguiti da Pinocchio proprio a colpi di proverbi. Il burattino-bambino, inserito nella società e nei suoi meccanismi, marca l'avvenuta separazione con dei non-integrati un tempo suoi affini pronunciando alcune sentenze popolari. A mettere in collegamento il capolavoro collodiano e quello verghiano, proponendo un'analogia tra Pinocchio e il giovane 'Ntoni, è stato un acuto Alberto Asor Rosa (Cfr. Id., «Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino», cit).

³⁰ A. Arbasino, *Certi romanzi*, cit., p. 218 e pp. 220-221.

È, quella del *Mago della pioggia*, una maniera diversa, ben più meditata, per definire una tipologia che si ritroverà di nuovo in *Specchio*: l'anziano sacerdote del paese è un «mite vegliardo appartenente [...] alla tradizione del bozzetto rurale del Mezzogiorno faticato e del Dolore full time» (p. 21). Ma Edoardo Sanguineti aveva per tempo rilevato che, già in *Sessanta posizioni*,

il Padron 'Ntoni rivisitato come un Bouvard (o come «un Borges che invece di una biblioteca ha avuto a disposizione una Perugina», con il riferimento ai cartigli sentenziosi in velina), stipantesi dentro la «*bétise* archetipica» di specie orale dei proverbi infilzati, prepara fifty il «buon vecchio parroco», e fifty il Michele, qui nello *Specchio*.³¹

Il *mago della pioggia*, infatti, ricalca quasi pedissequamente il saggio su Giovanni Verga apparso appunto in *Sessanta posizioni*, ed è dunque, nel suo nucleo originario, precedente alla pubblicazione di *Specchio delle mie brame*. Nelle *Note* poste in appendice a quel «catalogo personale e indipendente di predilezioni e di pietre d'inciampo abbastanza rilevanti per la cultura dei nostri anni», come lo definì Arbasino stesso, l'autore tornava, dopo la prima pubblicazione di *Certi romanzi* (1964), a dire qualcosa a proposito del proprio modo di pensare e praticare la scrittura: «Mai ho avvertito un confine o una 'differenza' tra la scrittura letteraria e la lettura critica. Mi pareva soprattutto interessante sperimentare nuove pratiche e attività, di volta in volta, secondo strutture "da inventare"». ³²

Alla luce di questa rapida ricognizione, pertanto, si può pensare, a proposito di *Specchio delle mie brame*, anche a un Arbasino intento – tra le altre cose – a praticare uno studio di antropologia letteraria (oltre che di sociologia della cultura) sul corpus della narrativa siciliana moderna, canone risalente a quell'epoca che, sempre in *Certi romanzi*, l'autore aveva definito il «nostro secolo "inservibile" 1850-1950» (e in questa era sembra senz'altro legittimo far rientrare *Il Gattopardo* tomasiano, nella sua nota accezione di «frutto fuori stagione»). I passi nei quali è evidente lo sguardo dell'antropologo letterario, che costruendo e 'aprendo' il proprio romanzo analizza al contempo le categorie etnologiche di quello altrui, sono svariati: le attività di svago dei rampolli della baronessa (pp. 28-9); l'elargizione dei prodotti del feudo agli onorevoli palermitani (p. 32); l'educazione sentimental-sessuale che Michele va impartendo a Fulco (p. 35); il rituale spettacolo della Targa Florio e l'altrettanto 'sacrale' pellegrinaggio al Santuario – mirabilmente e feroce-

³¹ E. Sanguineti, *Il super-kitsch costante*, ora in Id., *Giornalino 1973/75*, Einaudi, Torino 1976, p. 131.

³² A. Arbasino, *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 477.

mente descritti – (p. 89 e sgg.); le varie tappe del giro turistico-mondano a Palermo, al quale Judy è condotta da Don Cecilio (pp. 102-104).

3. Una Parodia postmoderna della 'linea siciliana'

Specchio delle mie brame è dunque un'indagine (oltre che un diletto) su alcuni *topoi* della tradizione siciliana e in questo senso è da considerare uno studio critico su un canone e sui modelli culturali che ne hanno determinato la codificazione e la selezione. Studio assolutamente non oggettivo, certamente, anzi deliberatamente polemico e partigiano, nel quale, più che un misurato vaglio analitico o un ponderato giudizio di valore sulle singole opere, si intende proporre, mediante un comico e smodato accanimento canzonatorio, alcune questioni 'serie' (oltre che, a nostro giudizio, indubbiamente 'postmoderne'). Da questo punto di vista la linea siciliana funziona da corrispettivo negativo della «linea lombarda» tanto cara all'autore di *Fratelli d'Italia* e diventa l'iperbole di una certa componente identitaria nazionale che Arbasino non si è mai stancato di stigmatizzare (dal momento che quel «torpore» e quelle «spossanti dolcezze di una provincia sonnolenta già noiosa in letteratura e figuriamoci dunque nella realtà...» – p. 20 – sembrerebbero riferirsi, con la Sicilia, anche al resto dell'Italia). Per certi aspetti, pertanto, *Specchio delle mie brame* va considerato simmetrico e opposto, speculare e antitetico a *L'Anonimo lombardo*:³³ ad attestare, tra l'altro, questa corrispondenza è l'uso abbondantissimo che in questo testo, come in quello, viene fatto delle citazioni dirette (e indirette), le quali si diramano intorno al nucleo originario del *plot* in un intreccio così fitto da costituire quasi una trama ipotestuale autonoma, dotata di una ipertrofia che tende a soffocare l'esile struttura narrativa sovrastante. A proposito delle radici di tale tradizione (e, se si vuole, dei suoi riscontri nelle note del romanzo epistolare 'padano' per eccellenza) è utile riportare un passo di *Certi romanzi*:

Alcuni anni fa, nel mezzo degli anni Cinquanta, una soluzione possibile di racconto-saggio m'era sembrata (oltre a un caro omaggio ad alcuni maestri della 'tradizione moderna': Proust, Gadda, Eliot, Fitzgerald, perfino Radiguet...) un salto indietro risolutamente al di là del nostro secolo 'inservibile' 1850-1950, fino a ritrovare una certa tradizione lombarda di illuministi enciclopedici 'all'europea' amanti della musica, dei viaggi, degli spettacoli, delle dottrine scientifiche e politiche [...]. Questa era

³³ Ci si riferisce chiaramente allo sviluppo del racconto *Il ragazzo perduto*, (riproposto, con varianti, per la prima volta come testo autonomo intitolato appunto *L'Anonimo lombardo*, nel 1966 – e poi nel 1973 e ancora nel 1996 –) e non all'intera raccolta che lo comprendeva, apparsa con questo titolo nel 1959.

una delle radici: una lucida geologia culturale tutta programmi e progressi, assolutamente neoclassica, partenonica, canoviana; buon governo scientificizzante e cosmopolita, irrigazione regolare, piani a lunga scadenza, investimenti e ammortamenti assestati, archivi e campagne in ordine, laissez faire con giudizio, tutto sempre in asse con tutto il resto, e rischiarato da quella componente di «wit» e d'ironia poi scomparsa dalla nostra cultura, tanto che per i decenni più recenti occorre andarla a riconoscere in Lewis Carrol e Sir W. S. Gilbert, in Beerbohm e Firbank, in Auden e Waugh.³⁴

Ambedue i romanzi, senza dubbio, sono quanto di più vicino al «Libro di Tutte (e Sòle) Citazioni che l'Alberto insegue da sempre»³⁵, per dirla con Edoardo Sanguineti. Si noti, per inciso, che Linda Hutcheon registra il ricorso alla paratestualità da parte di alcuni narratori come un tipico tratto della letteratura postmoderna: pur avendone presenti le radici moderne (il suo riferimento è al *Finnegans Wake*), la studiosa canadese interpreta questa pratica metatestuale come una strategia ermeneutica che, nell'interrompere la lettura e nel dislocare altrove parti del testo (imitando altri generi di discorso), genera forme dialogiche e «prevent any tendency on the part of the reader to universalize and eternalize – that is, to dehistoricize».³⁶ Argomentazione, questa di Hutcheon, che sembra calzare a pennello per l'Arbasino ossessivo glossatore nell'*Anonimo*, frenetico citazionista nello *Specchio*, e più in generale, congeniale a definire le sue tattiche di scrittore-commentatore e di antropologo letterario (strategicamente) postmoderno.

Ma se Sanguineti, in quella sua sornionissima e criptatissima stroncatura, sembrava non apprezzare il «Super-Kitsch» di *Specchio delle mie brame*, quantomeno rispetto al suo antecedente/corrispondente *Anonimo Lombardo*, si potrebbe invece valutare la perfetta efficacia della macchinetta metanarrativa di *Specchio* anche proprio in virtù di una lettura parallela all'*Anonimo*. Ad agevolare questa possibile interpretazione dell'uno come corrispondente speculare dell'altro è anche il ricorso al genere comico in *Specchio*: se la vicenda amorosa epistolare di quello mima il melodramma, gli intrighi erotici di questo parodiano chiassosamente l'«allusivo pecoreccio» e lo «sporaccionesco all'italiana».

L'espedito di genere dell'accanimento comico, con in quale Arbasino manca di riguardo ai Canonizzati e bestemmia i Numi della sicilianità (ma, insistiamo, dietro la Sicilia letteraria di *Specchio* si nascondono i caratteri

³⁴ A. Arbasino, *Certi romanzi*, cit., p. 40. Gli attestati di questa 'lunga fedeltà' lombarda sono vari. A testimoniarla e quasi simboleggiarla, tra l'altro, è quel *Ritratto di giovane* di Vittore Ghislandi detto Fra Galgario che torna in copertina nell'ultima edizione dell'*Anonimo*. Sulla lombarditudine arbasiniana si rimanda quantomeno a G. Agosti, «*La Lombardia, la gioventù*», in M. Belpoliti ed Elio Grazioli (a cura di), *Albero Arbasino*, cit., pp. 340-355.

³⁵ E. Sanguineti, *Il super-kitsch costante*, cit., p. 131.

³⁶ L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London – New York 1989, p. 89.

identitari italiani che l'Arbasino moralista detesta di più), ha anch'esso uno scopo analitico, se è vero che «nella direzione del sense of humour, in quel rustico villaggio, malgrado l'evolversi dei secoli dalla Magna Grecia ai di nostri, mai che si sia fatto un passettino oltre il principio d'Archimede. Pazienza» (p. 21). Il comico, in altre parole, funziona come un reagente versato nel recipiente che contiene i materiali letterari riciclati, come in ogni parodia riuscita, del resto: destruttura le componenti letterarie ipotestuali, ne mostra gli aspetti non immediatamente apparenti, rivela la precarietà dei processi di significazione che le determinano. (A livello tematico, una mansione analoga è affidata al personaggio di Judi Faggotti, rispetto al comportamento sessuale dei siciliani e all'ipocrisia del «che cosa dirà la gente»). Tuttavia occorre riconoscere che l'espedito di demandare al carattere della giovane scozzese il compito di palesare le patologie sessuali dei tipi romanzeschi siciliani non si rivela particolarmente originale – per quanto l'istitutrice corra il rischio di finire «come tante ladies innamorate del sole e del mandolino...»).

Ma la summenzionata parodia, nel meccanismo testuale di *Specchio delle mie brame*, non si limita solamente ad agire da detonatore per il comico. Essa è piuttosto una strategia retorica complessa, un vero e proprio grimaldello che Arbasino adopera per la sua opera di smontaggio. La forma parodica individuabile in *Specchio* è anzi, per alcuni tratti, già riconoscibilmente postmoderna, quantomeno per come l'ha dettagliatamente descritta Linda Hutcheon. Se infatti, vagliandolo sulla base di una prima definizione della studiosa canadese («What I mean by “parody” [...] is not the ridiculing imitation of the standard theories of wit. The collective weight of parodic practice suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity»),³⁷ sembrerebbe azzardato rubricare il modo enunciativo ancora moderno di Arbasino nella categoria della parodia postmoderna, da una più accorta lettura le corrispondenze appaiono molteplici. L'ironia parodica di questo metaromanzo (e non solo di questo, se si pensa ad altri testi arbasiniani), infatti, sembra riconducibile a quanto asserisce Hutcheon, la quale, per la narrativa contemporanea, interpreta la parodia postmoderna come uno stratagemma paradossale per decentrarsi 'dentro' a un dato discorso letterario della modernità:

Parody seems to offer a perspective on the present and the past which allows an artist to speak to a discourse from *within* it, but without being totally recuperated by it. Parody appears to have become, for this reason, the mode of what I have called the “ex-centric”, of those who are marginalized by a dominant ideology.³⁸

³⁷ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 23.

³⁸ *Ivi*, p. 35.

Artificio retorico tutt'altro che innocente, com'è ben comprensibile; anzi per di più dotato di una sua precisa valenza critica e 'politica':

I would want to argue that postmodernist parody is a value-problematizing, de-naturalizing form of acknowledging in the history (and through irony, the politics) of representation.³⁹

Così come pare ben attagliarsi alle pratiche intertestuali di *Specchio* anche l'esito sul destinatario che, secondo Hutcheon, una tale strategia retorica produce:

Irony makes these intertextual references into something more than simply academic play or some infinite regress into textuality: what is called to our attention is the entire representational process – in a wide range of forms and modes of production – and the impossibility of finding any totalizing model to resolve the resulting postmodern contradictions.⁴⁰

Una parodia postmoderna, quella posta in essere nel metaromanzo arbasiniano, che, convenendo ancora con la critica, «it is not essentially depthless, trivial kitsch but rather that it can and does lead to a vision of interconnectedness»⁴¹ (o è, tutt'al più «super-kitsch», per riprendere, ma in un senso diverso, la formula di Sanguineti.

L'esperimento di Arbasino è indubbiamente tendenzioso e 'pilotato', dunque. Ma se si deve dar retta all'epistemologia attuale, quello di condizionare a priori gli esiti della ricerca è il rischio nel quale incorre ogni sperimentazione scientifica nel suo stesso attuarsi, già con il solo atto dell'osservazione. Fuor di metafora, l'autore agisce (anche) come un critico decostruzionista che intenda restituire alla luce i «residui» del testo, palesare l'ambiguità dei significanti, la non funzionalità dei traslati e che agisca con l'intenzione non celata di pervenire a un esito prestabilito. Il problema può insidiarsi semmai nel fatto che, invece che su un testo, nel caso di *Specchio* si intervenga su una intera tradizione letteraria canonica. Maria Luisa Vecchi ha scritto pagine di pregevole intelligenza critica su Arbasino: la sua monografia sul vogherese, seppur datata 1980, rimane assai stimolante, anche proprio nel capitolo dedicato alle riscritture arbasiniane. Tuttavia la studiosa non è del tutto persuasa dalla drastica opzione adottata da Arbasino di fare, «di tutta l'erba un fascio». Sostiene Vecchi che

³⁹ L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, cit., p. 94.

⁴⁰ *Ivi*, p. 95.

⁴¹ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 24.

non fare alcuna distinzione qualitativa tra Verga, Lampedusa, De Roberto, Capuana e Pirandello ci sembra rispondere più che altro alla convenzione manualistico editoriale che riunisce questi autori a causa della loro comune matrice siciliana. In particolare, mettere sullo stesso piano critico *I Malavoglia*, *Il Gattopardo* e *Così è (se vi pare)* ci sembra una scelta di comodo alquanto superficiale.⁴²

Sembra ammissibile obiettare a questa osservazione, rilevando che proprio la «comune matrice siciliana» e le «convenzioni manualistiche» che costringono questi autori a stare «sullo stesso piano» – in altre parole il canone stesso, insomma, per come viene trasmesso da alcune vulgate più grossolane – siano gli aspetti sui quali Arbasino intende intervenire, rinunciando, nella selezione operata e nell'assemblaggio di questo repertorio, a ogni intento critico o valutativo, sulla base del quale distinguere in ordine di importanza le opere selezionate. E del resto Vecchi sembrerebbe in parte consentire con questa considerazione: «L'impiego indifferente di materiali letterari dissimili tende forse a dimostrare quanto sia breve il salto qualitativo dagli uni agli altri una volta che tutti sono raccolti sotto la mano incombente del kitsch che, nel romanzo, trionfa».⁴³

Presumibilmente, e in ciò si potrebbe in parte trovare un'altra risposta alla questione posta da Vecchi, «fare di tuttata l'erba un fascio» fa al caso dell'autore, dal momento che si avverte, nel «super Kitsch» di Arbasino, anche il gusto di sferrare un'altro colpo al già malandato romanzo mimetico tardo-realista italiano e alla letteratura 'impegnata', visto che egli, con *Specchio*, sembrerebbe volere estendere all'intero canone siciliano quanto un suo affine e sodale, Giorgio Manganelli, ancora nel 1980 scriveva a proposito del «detestabile» Luigi Capuana: «Capuana ci dà l'idea di quel che fosse la letteratura italiana del tardo Ottocento; e mi viene il sospetto che continui a essere, il signor Capuana, il maestro degli uomini di lettere. Che ci sia sotto la mafia?». ⁴⁴ In questa prospettiva, ci viene ancora in soccorso quanto ha scritto Hutcheon a proposito della rivisitazione parodica del passato nella scrittura postmoderna:

The past as referent is not bracketed or effaced, ad Jameson would like to believe: it is incorporated and modified, given new and different life and meaning. This is the lesson taught by postmodernist art today. In other words, even the most self-conscious and parodic of contemporary works do not try to escape, but indeed foreground, the historical, social, ideological context in which they have existed and

⁴² M. L. Vecchi, *Arbasino*, cit., p. 116.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ G. Manganelli, *Luigi Capuana: Giacinta*, ora in *Laboriose inezie*, cit., p. 246.

continue to exist. This is as true of music as of painting; it is as valid for literature as it for architecture.⁴⁵

Ma innegabilmente *Specchio delle mie brame* è altresì una discorso (finalmente) aperto sulla trasmissione e ricezione di questo stesso canone, su quella sua «rovinosa frana» in «esiti feuilletonistici» di cui ha parlato Angelo Guglielmi recensendo la seconda edizione del romanzo. Nel suo intervento, che finiva con l'essere anche l'attestato di un tardivo ravvedimento sul valore 'critico-culturale' di questo antiromanzo antisiciliano, l'autore di *Avanguardia e sperimentalismo* riconosceva che alla sua prima comparsa il libro non fu accolto da particolari consensi (e quel «da noi» che Guglielmi usa suonerebbe proprio come un chiaro riferimento all'area degli sperimentalisti), ma il tempo intercorso tra una stesura e l'altra consente finalmente di apprezzare l'importanza di quella operazione in termini di critica – postmoderna – della cultura:

Come si poteva allora, in tempi di devozione strutturalista, riconoscere (e apprezzare) la corrosiva risata e il divertimento sfrenato con cui Arbasino scoprirebbe che le straordinarie invenzioni di Šklovskij, di Barthes e di Calvino (tra climax, anticlimax, straniamento e varie) erano ormai preda delle sedute di sceneggiatura dei film più pecorecci? Che i costumi italiani, immobili e polverosi, si rimirano nei modelli di una cultura già rovinosamente franata in esiti feuilletonistici, dove D'Annunzio vince su Leopardi e Michetti su Raffaello? Che gli italiani si impossessano di tutto e tutto divorano e poi defecano, trasformando la dolorosa invocazione alle *Vaghe stelle dell'Orsa* nelle parole di una canzone di Fiorello? Con e su tutto questo Arbasino monta una farsa irresistibile, a gloria e pena del Kitsch Italia. E nasce *Specchio delle mie brame*.⁴⁶

Volendo dirla in maniera diversa (magari correndo l'alea di attribuire a Guglielmi opinioni da lui mai espresse): si potrebbe affermare che Arbasino, avendo per tempo colto la 'condizione postmoderna' (come si sarebbe chiamata di lì a poco) nella quale versava già la Tradizione (o meglio ogni possibile approccio ad essa), abbia inteso tradurre questa intuizione in un postmodernismo letterario già consapevole dei propri requisiti («ironia, gioco metalinguistico, enunciazione al quadrato», per riprendere una celebre formula definitoria),⁴⁷ unica strategia testuale praticabile con la quale manipolare il repertorio della modernità. E che, pur utilizzando ancora gli strumenti moderni del kitsch e della parodia, si sia proposto di aggiornarne gli statuti, proprio

⁴⁵ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., pp. 24-25.

⁴⁶ A. Guglielmi, *Questo Arbasino fa come Stendhal*, in «L'Espresso», 7 luglio 1995, ora in *Alberto Arbasino*, a c. di M. Belpoliti, E. Grazioli, cit., p. 220.

⁴⁷ Cfr. U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, in «Alfabeta», VI, 1983, 49, pp. 19-22.

alla luce di quella percezione summenzionata. Se allora schernire e degradare i materiali della letteratura siciliana mediante una parodia attiene alla funzione polemica del testo arbasiniano, il loro recupero e riciclaggio in un *pastiche* scoppiettante è l'esito postmoderno dell'unico uso possibile (e certo meno che mai inconsapevole, è il caso di ribadirlo) che se ne può fare. Quantomeno così pare nell'epoca che si è convenuto definire postmoderna. La «modernità infelice»⁴⁸ dei grandi scrittori siciliani ci perviene appunto degradata in feuilleton: dal nostro sospensivo essere 'post' la modernità appare lontana e l'infelicità che abitiamo è schizofrenica. E tutta la nostalgia e tutta la malinconia, semmai, sono da consegnare all'ultimo quadro, all'ultima pagina, e alla sfilza di punti di aposiopesi che la chiudono:

E chi si fosse per avventura trovato a transitare da quelle parti in quell'afoso mezzogiorno di fine estate, avrebbe forse potuto scorgere per un attimo – prima che due robusti avambracci tatuati non fossero intervenuti a far scorrere con brusca decisione le pesanti cortine imbottite sulle guide d'acciaio – un paio d'occhi di *jais* terrorizzati fin troppo somiglianti alle allucinate paia di occhi di *jais* di tutti i ritratti maschili di famiglia che pendono in ogni sala e salone e galleria della villa corrosi dall'umidità e offuscati dall'inarrestabile trascorrere del Tempo. (p. 137).

⁴⁸ Per citare il titolo di una raccolta di saggi siciliani di Massimo Onofri: *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Avagliano, Cava dei Tirreni 2003.

Bibliografia*

- AA. VV., «*C'era una volta un pezzo di legno*». *la simbologia di Pinocchio*, Emme edizioni, Milano 1981.
- Agamben, Giorgio, *Archeologia di un'archeologia*, in Melandri 2004, pp. IX-XXXV.
- Agosti, Giovanni, «*La Lombardia, la gioventù*», in Belpoliti e Grazioli 2001, pp. 340-355.
- Almansi, Guido, *Amica ironia*, Garzanti, Milano 1984.
- Ambrosi, Lilia, Lorenzo Mattotti, *L'uomo alla finestra*, Feltrinelli, Milano 1992.
- Arbasino, Alberto, *Certi romanzi*, Feltrinelli, Milano 1964 [Einaudi, Torino 1977*].
- , *L'Anonimo lombardo*, Feltrinelli, Milano 1966.
- , *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano 1971.
- , *L'Anonimo lombardo*, Einaudi, Torino 1973 (riscrittura).
- , *Specchio delle mie brame*, Einaudi, Torino 1974 [1975*].
- , *Specchio delle mie brame*, Adelphi, Milano 1995 (riscrittura).
- , *L'Anonimo lombardo* Adelphi, Milano 1996 (riscrittura).
- , *Conversazione con Gabriele Pedullà*, in Belpoliti e Grazioli 2001, pp. 130-141.
- Asor Rosa, Alberto, *Il canone delle opere in Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, 1992, pp. XXIII-LV.
- , «*Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*» di Carlo Collodi, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, 1995, pp. 879-950.
- , *Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Einaudi, Torino 1997.
- , (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Einaudi, Torino, 2000.

* Indica l'edizione consultata e dalla quale si cita.

- , *La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente una storia «anomala»*, in Moretti 2002, pp. 255-306.
- Bagni, Paolo, *Genere*, La nuova Italia, Firenze 1997.
- Balestrini, Nanni (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, Feltrinelli, Milano 1966.
- Barengi, Mario, Marco Belpoliti (a cura di), «*Alì Babà*». *Progetto per una rivista*, «Riga», 1998, 14.
- Bartezzaghi, Stefano *Il paese senza balocchi*, in Collodi 2002, pp. V-XXI.
- Battistini, Andrea, *Il canone in Italia e fuori d'Italia*, in *Sul canone* 1998, pp. 42-57.
- Belpoliti, Marco, *Settanta*, Einaudi, Torino 2001.
- , *Camp con la Sandrelli lungo l'autostrada*, in «Alias», suppl. de «Il Manifesto», 18 gennaio 2003.
- , *Pinocchio* (Le avventure di pinocchio, Carlo Collodi, 1883) in Moretti 2003, pp. 773-785.
- Belpoliti, Marco, Elio Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, «Riga», 2001, 18.
- Benedetti, Carla, *I generi nella modernità*, in Lugnani 1996, pp. 51-75.
- , *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- , *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999.
- , *Il tradimento dei critici*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Berardinelli, Alfonso, *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Einaudi, Torino 1997.
- , *Autoritratto Italiano. Un dossier letterario 1945-1998*, Donzelli, Roma 1998, p. 15.
- , *Saggistica, stili di pensiero e tendenze culturali*, in *Storia della Letteratura Italiana* 2001, pp. 5-35.
- , *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002.
- Berman, Marshall, *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, New York 1982; trad. it.: *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 1995.
- Blanchot, Michel, *L'espace Littéraire*, Gallimard, Paris 1955; trad. it.: *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967.
- Bloom, Harold *The Western Canon. The Books of the Ages*, Harcourt Brace, New York 1994; trad. it.: *Il canone occidentale. I Libri e le Scuole delle Età*, Bompiani, Milano 1996.
- Bloom, Harold, *Genius. A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, Warner Books, New York, 2002; Trad. it.: *Il genio. Il senso*

- dell'eccellenza attraverso le vite di cento individui non comuni*, Rizzoli, Milano 2002.
- Booth, Wayne, *The Rethoric of Fiction*, University of Chicago press, Chicago 1961; trad. it.: *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996.
- Bricchi, Mariarosa, *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragoedia con testi inediti*, Interlinea, Novara 2002.
- Brioschi Franco, Costanzo Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana* IV voll., Bollati Boringhieri, Torino 1993-1996.
- Busi, Aldo, *Seminario sulla gioventù*, Adelphi, Milano 1984.
- Calabrese, Stefano, *Il romanzo*, in Olivieri 2003, pp. 121-134.
- Calvino, Italo, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, Mondadori, Milano 1995.
- Capozzi, Rocco, *Il dibattito critico in Nord-America: Il romanzo postmoderno: né nostalgico né meccanico*, in Luperini 1991, pp. 87-110.
- Carravetta, Peter, *Postmodern Chronicles*, in Cervigni 1991, pp. 32-55.
- Cavadini, Mattia, *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Bompiani, Milano 1997.
- Celati, Gianni, *Finzioni occidentali. Fabulazioni, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 1975, [1986, 2001*].
- Centovalli, Benedetta (a cura di), *Patrie impure. Italia, autoritratto a più voci*, Rizzoli, Milano 2003.
- Centovalli, Benedetta, *Raccontare l'Italia*, in Centovalli 2003, pp. IX-XIII.
- Cervigni, Dino S. (editor), *Italy 1991: the Modern an the postmodern*, «Annali d'Italianistica», 1991, 9.
- , (editor), *Anthropological Approaches to Italian Literature*, «Annali d'Italianistica», 1997, 15.
- , (editor), *Literature, Criticism, Ethics*, «Annali d'Italianistica», 2001, 19.
- Ceserani, Remo, Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario*, IX, *La ricerca letteraria e la contemporaneità*, Torino, Loesher 1989, p. XXXI.
- , *Su periodizzazioni e canoni nella letteratura contemporanea*, in «L'asino d'oro», 1991, 4, pp. 145-154.
- , *Cannonate*, in Lavagetto 1995, pp. 67-74.
- , *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 146.
- , *Appunti sul problema dei canoni*, in *Sul canone* 1998, pp. 58-74.
- , *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma - Bari 1999.
- , Giancarlo Mazzacurati, Carlo Ossola, Giulio Ferroni, *Il canone del moderno: il Novecento letterario*, in Olivieri 2001, pp. 194-242;
- Citati, Pietro, *Una fiaba esoterica*, in Collodi 1995, pp. I-IV.
- , *Manganelli e il mistero di Pinocchio*, in «La Repubblica», 5 marzo 2002.
- Collodi Carlo, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, ed. critica a cura di Amerindo Camilli, Sansoni, Firenze 1946.

- , *Le avventure di Pinocchio*, Einaudi, Torino 1968.
- , *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, ed. critica a cura di Ornella Castellani Pollidori, Fondazione nazionale Carlo Collodi, Pescia 1983.
- , *Le Avventure di Pinocchio*, Rizzoli, Milano 1995.
- , *Le avventure di Pinocchio*, Einaudi, Torino 2002.
- Colombo, Furio, *Specchio delle mie trame, intervista a A. Arbasino*, in «Tuttolibri», 17 gennaio 1976.
- Cometa, Michele, *Dizionario di Studi Culturali*, a cura di R. Coglitore e F. Mazzara, Meltemi, Roma 2004.
- , *Il ritorno dei Cultural Studies*, in Lutter – Reisenleitner 2004, pp. IX-XXXIV.
- Conti, Paolo, *Arbasino: Nel paese dei conformisti*, in «Corriere della sera», 30 ottobre 1998.
- Cordelli, Franco, *Lontano dal romanzo*, a cura di Massimo Raffaelli, Le lettere, Firenze 2002.
- Cortellessa, Andrea *L'inferno del nostro affanno. Manganelli "parallelo"*, di prossima pubblicazione.
- Corti, Maria, *Generi letterari e codificazione*, in Ead, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976.
- Crispino, Anna Maria (a cura di), *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, Manifestolibri, Roma 2003.
- Curi, Fausto, *Canone e anticano. Studi di letteratura*, Pendragon, Bologna 1997.
- Curreri, Luciano, *Play it again, Pinocchio*, in Collodi 2002, pp. 181-202.
- D'Antuono, Nicola, *Forme e significati in Alberto Arbasino*, Campus, Pescara 2000.
- De Meijer, Pieter, *La questione dei generi*, in *Letteratura italiana* 1985, pp. 245-82.
- De Meijer, Pieter, Achille Tartaro, Alberto Asor Rosa, *La narrativa italiana dalle Origini ai giorni nostri*, Einaudi, Torino 1997.
- Deidier, Roberto, *Per un discorso su Manganelli e l'utopia*, in Papetti 2000, pp. 72-82.
- Delfini, Antonio, *Diari (1927-1961)*, Einaudi, Torino 1982.
- Di Gesù, Matteo, *Le costellazioni della nuova critica. Intervista a Massimo Onofri*, in «Segno», XXVI, 2000, 211, pp. 80-85.
- , *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*, FrancoAngeli, Milano 2003.
- Dombroski, Robert (editor), *Italian Cultural Studies*, «Annali d'Italianistica», 1998, 16.
- , *Antonio Gramsci*, Twayne Publisher, Boston 1959.

- Donati, Alba (a cura di), *Costellazioni italiane 1945-1999. Libri e autori del secondo Novecento*, Le Lettere, Firenze 1999.
- Donnarumma, Raffaele, *Calvino verso il postmoderno: dalla «Sfida al labirinto» alla «Memoria del mondo»*, in «Allegoria», XIV, 2002, 40-41, pp. 80-109.
- , *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, in «Allegoria», XV, 2003, 43, pp. 56-85.
- Eagleton, Terry, *Literary Theory: an Introduction*, 1996 [1983]; trad. it.: *Introduzione alla teoria letteraria*, Editori Riuniti, Roma 1998.
- , *Quattro domande sui destini degli studi letterari. Intervista a Terry Eagleton*, a cura di M. Ganeri, in «Allegoria», XV, 2003, 43, pp. 135-140.
- , *Esiste un canone del postmoderno?* in Olivieri 2003, pp. 163-169.
- Eco, Umberto, *Postille a "Il nome della rosa"*, in «Alfabeta», VI, 1983, 49, pp. 19-22, poi in appendice a Eco 1984, pp. 507-533.
- , *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1984 [1ª ed. 1980].
- Faldi, Cristina, *Le matite di Manganelli*, in Lavagetto 1995, pp. 18-21.
- Felici, Lucio, *Mitologie del Novecento e storia della letteratura*, in *Storia della Letteratura Italiana* 2001, p. XX-XXXII.
- Ferroni, Giulio, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino, 1997.
- , *Al di là del canone*, in *Sul canone* 1998, pp. 75-82.
- , *Passioni del Novecento*, Donzelli, Roma 1999.
- Fofi, Goffredo, *Strade maestre*, Donzelli, Roma 1996.
- Forgacs, David, Robert Lumley (editors), *Italian Cultural Studies: An Introduction*, Oxford U.P., Oxford 1996.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966; trad. it.: *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967 [1998*].
- , *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969; trad. it.: *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971 [1999*].
- , *Qu'est-ce qu'un Auteur?*, in «Bulletin de la Société française de Philosophie», 1969; trad. it.: *Che cos'è un autore*, in *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese, Feltrinelli, Milano 1971 [1996*].
- Ganeri, Margherita, *La teoria dei generi letterari dopo gli anni Settanta: il superamento dell'approccio normativo*, in «Allegoria», VII, 1996, 23, pp. 25-35.
- Genovese, Rino, *La tribù occidentale. Per una nuova teoria critica*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.
- Geyh, Paula, Fred G. Leebron, Andrew Levy (editors), *Postmodern American Fiction. A Norton Anthology*, Norton & Company, New York-London 1998.

- Ginzburg, Carlo, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino 1976 [1999*].
- Giovanardi, Stefano, *Cento brevi romanzi fiume. Intervista a Giorgio Manganelli*, «Avanti», 8 aprile 1979.
- Guglielmi, Angelo (a cura di), *Il piacere della letteratura. Prosa italiana dagli anni '70 a oggi*, Feltrinelli, Milano 1981.
- Guglielmi, Angelo, *Questo Arbasino fa come Stendhal*, in Belpoliti e Grazioli 2001, p. 220.
- Guglielmi, Guido, *Letteratura, storia, canoni*, in *Sul canone* 1998, pp. 83-90.
- Habermas, Jürgen, *Die Moderne – Ein unvollendetes Projekt*, 1980; trad. it.: *Il moderno, un progetto non finito*, in «Alfabeta», IV, 1981, 22, pp. 15-16.
- , *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a. M., 1985; trad. it.: *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Laterza, Roma – Bari 1987.
- Hernadi, Paul, *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*, Cornell U. P., Ithaca and London 1972.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfred Laurier University Press, Waterloo Ontario 1980.
- , *A Theory of Parody*, Methuen, New York-London 1985.
- , *A Poetics of Postmodernism. History, Theory Fiction*, Routledge, London-New York 1988.
- , *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London – New York 1989.
- Innocenti, Lucia (a cura di), *Il giudizio di valore e il canone letterario*, Bulzoni, Roma 2000.
- Isotti Rosowski, Giuditta, «As I have heard from the hell». *Manganelli, la scrittura dell'eccesso*, in «Allegoria», XIV, 2002, 40-41, pp. 110-131.
- Iuli, Maria Cristina, I «Cultural Studies» in Izzo 1996, pp. 159-184.
- Izzo, Donatella (a cura di), *Teoria della letteratura. Prospettive dagli Stati Uniti*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1996.
- Jameson, Fredric *A Singular Modernity*, Verso, Chicago 2002; trad. it.: *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, Sansoni, Firenze 2003.
- Jansen, Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Cesati, Firenze 2002.
- Jervis, Giovanni, *Prefazione* in Collodi 1968, pp. VII-XXII.
- La Porta, Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1995 [1999*].
- Lavagetto, Mario (a cura di), *I classici nella cultura e nell'editoria italiana contemporanea*, «Inchiesta», 1995, 110.
- , *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Laterza, Bari 1996.
- , *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino 2003

- Lazzarin, Stefano, *Centuria. Le sorti del fantastico nel novecento*, in «Studi novecenteschi», 53, 1997, pp. 99-145.
- Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, IV. *L'interpretazione*, Einaudi, Torino 1985.
- Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa *Le Opere*, vol. I, *Dalle Origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino 1992.
- Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Le Opere*, vol. III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Einaudi, Torino 1995.
- Leucadi, Giancarlo, *La terra incognita della romanzeria*, Printer, Bologna 1994.
- Levato, Vincenzina, *Giorgio Manganelli: una teoria della letteratura*, in «Filologia antica e moderna», 1997, 13, pp. 115-136.
- Lugnani, Lucio, M. Santagata, A. Stussi (a cura di), *Studi offerti in onore di Luigi Blasucci*, Lucca, Maria Pacini Farri 1996.
- Luperini, Romano (a cura di), *Teoria e critica letteraria oggi*, FrancoAngeli, Milano 1991.
- , *Appunti per una risposta a Ceserani*, in «L'asino d'oro», 1992, 5, pp. 160-165.
- , *La questione del canone e la storia della letteratura come ricostruzione*, in «Allegoria», IX, 1997, 26, pp. 5-13.
- , *Introduzione. Due nozioni di canone*, in *Sul canone* 1998, pp. 5-7.
- , *Il professore come intellettuale. La riforma della scuola e l'insegnamento della letteratura*, Lupetti/Manni, Milano-Lecce, 1998.
- , *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma – Bari 1999.
- , *La questione del canone, la scuola e lo studio del Novecento*, in Olivieri 2001, pp. 154-173.
- Luperini, Romano, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani, *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, vol. 5, Palumbo, Palermo 1997; vol. 6, Palumbo, Palermo 1998.
- Lutter, Christina, Markus Reisenleitner, *Cultural Studies. Eine Einführung*, Wien 2002; trad. It.: *Cultural Studies. Un'introduzione*, a cura di M. Cometa, Bruno Mondadori, Milano 2004.
- Magris, Claudio, *È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, in Moretti 2001, pp. 869-880.
- Maiello, Andrea, *Geometria del testo: il Pinocchio parallelo di Manganelli*, in «Poetiche», 2003, 3, pp. 449-469.
- Manganelli, Giorgio, *La letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano 1967* [Adelphi, 1985; 2004].
- , *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino 1977 [1982*, Adelphi 2002].

- , *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Rizzoli, Milano 1979.
- , *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Rizzoli, Milano 1982.
- , *Laboriose inezie*, Rizzoli, Milano 1986.
- , *Tutti gli errori*, Rizzoli, Milano 1986.
- , *Encomio del tiranno*, Adelphi, Milano 1990.
- , *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano 1994.
- , *De America*, Marcos y Marcos, Milano 1999.
- Marenco, Franco, *La questione del canone in due paradigmi*, in Olivieri 2001, pp. 48-62.
- , *Come il gatto di Alice: esiste il canone del postmoderno?* in Olivieri 2003, pp. 170-177.
- Mari, Michele, *Pietas e precisione per le parole lasciate morire*, in «Alias», suppl. de «Il Manifesto», 27 maggio 2000.
- Marrone, Gianfranco, *Parallelismi e traduzione: il caso Manganelli*, in Pezzini e Fabbri 2002, pp. 257-275.
- Martignoni, Clelia «Fratelli d'Italia» in Belpoliti e Grazioli 2002, pp. 293-299.
- Martignoni, Clelia, Elisabetta Cammarata, Cinzia Lucchelli, *La scrittura infinita di Alberto Arbasino*, Interlinea, Novara 1999.
- McHale, Brian, *Constructing postmodernism*, Routledge, London 1992.
- Melandri, Enzo, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata 2004.
- Menechella, Grazia, *Il Felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Longo, Ravenna 2002.
- Mengaldó, Pier Vincenzo, *Antologia personale*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.
- , *Giudizi di valore*, Einaudi, Torino 1999.
- Merola, Nicola (a cura di), *Il canone letterario del Novecento italiano*, Rubettino, Soveria Mannelli 2000.
- Montani, Alessandro, *Manganelli, ovvero l'etica dell'intelligenza*, in Cervigni 2001, pp. 255-268.
- Moravia, Alberto, *Illeggibilità e potere* in «Nuovi argomenti», 1967, 7-8, pp. 3-12.
- Moretti, Franco, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Einaudi, Torino 1997.
- , (a cura di), *Il Romanzo*, vol I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001.
- , (a cura di), *Il romanzo*, vol. III, *Storia e geografia*, Einaudi, Torino 2002.
- , (a cura di), *Il Romanzo*, vol. IV, *Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino 2003.
- Musarra-Schroeder, Ulla, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Bulzoni, Roma 1996.

- Muzzioli, Francesco, *L'alternativa letteraria*, Meltemi, Roma 2001.
- Nigro, Salvatore Silvano, *Scoperta di una vocazione*, in Papetti 2000, pp. 83-86.
- Olivieri, Ugo M. (a cura di), *Un canone per il terzo millennio: testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, Bruno Mondadori, Milano 2001.
- , (a cura di), *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- Onofri, Massimo, *Tra saggisti e no: per una controscoria d'Italia letteraria e civile*, in Donati 1999, pp. 21-39.
- , *Il canone letterario*, Laterza, Roma - Bari 2000.
- , *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Avagliano, Cava dei Tirreni 2003.
- Paccagnini, Ermanno, *Letteratura e giornalismo*, in *Storia della Letteratura Italiana* 2001, pp. 497-558.
- Palumbo, Matteo, *Questioni del romanzo*, in Olivieri 2001, pp. 91-115.
- Panzeri, Fulvio, *Appunti per un romanzo critico*, in Tondelli 1990, pp. 597-602.
- Papetti, Viola (a cura di), *Le Foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Editori riuniti, Roma 2000.
- Papuzzi, Alberto, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- Pasolini, Pier Paolo, *Romanzi e racconti*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1998.
- , *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999.
- Pedullà, Gabriele, *Cinema*, in *Alberto Arbasino*, in Belpoliti e Grazioli 2001, 18, pp. 262-276.
- , *Sandro Veronesi, un dadaista civile da Aiazzone*, in «Alias», suppl. de «Il manifesto», 21/09/2002.
- Perloff, Marjorie (editor), *Postmodern Genres*, Norman University of Oklahoma Press, 1989.
- Perrella, Silvio, *Lecture negli anni. Come nasce una costellazione nella mente di un lettore*, in Donati 1999, pp. 93-107.
- Petronio, Giuseppe, *Il piacere di leggere. La letteratura italiana in 101 libri*, Mondadori, Milano 1997.
- Pezzini, Isabella, P. Fabbri (a cura di), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Meltemi, Roma 2002.
- Piccolo, Francesco *Allegra occidentale*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Pischedda, Bruno, *Modernità del postmoderno*, in «Belfagor», LII, 1997, 5, pp. 579-588.

Poltronieri, Morena, Ernesto Fazioli, *Pinocchio in arte Mago*, Hermatena, Bologna 2003

Pulce, Graziella *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Titivillus, Firenze 1996, p. 14.

Quondam, Amedeo (a cura di), *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, Bulzoni, Roma 2002.

Raimondi, Ezio, *Le poetiche della modernità in Italia*, Garzanti, Milano 1990.

-, *Letteratura e identità nazionale*, Bruno Mondadori, Milano 2000.

Rella, Franico (a cura di), *Forme e pensiero del moderno*, Milano, Feltrinelli 1989.

Riccio, Alessandra, *Contro il canone*, in Crispino 2003, pp. 113-138.

Sacco Messineo, Michela, *La forma del saggio critico: modalità e parabola nel novecento*, in Zappulla Muscarà 2002 pp. 471-481.

Sanguineti, Edoardo, *Giornalino 1973/75*, Einaudi, Torino 1976.

-, *Atlante del Novecento Italiano. La cultura letteraria*, Manni, Lecce 2001.

Savinio, Alberto, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Bompiani, Milano, 1942 [Adelphi, 1984, 1998*].

Scarpa, Tiziano, *Cos'è questo fracasso. Alfabeto e intemperanze*, Einaudi, Torino 2000.

Scarpetta, Guy, *L'Impureté*, Grasset & Fasquelle, Paris 1985; trad. it.: *L'impuro. Letteratura, musica e pittura: analisi della creatività contemporanea*, Milano, Sugarco 1990.

Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, Paris 1989; trad. it.: *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche, Parma 1992.

Schulz – Buschhaus, Ulrich, *Critica e recupero dei generi – Considerazioni sul "Moderno" e sul "Postmoderno"*, in «Problemi», 1995, 101, pp. 4-15.

Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985 [1999*].

-, *Il canone e la culturologia*, in *Sul canone* 1998, pp. 95-102.

-, *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino 2001.

Spinazzola, Vittorio, *La letteratura nel Novecento. Industria editoriale, sistema formativo, canone*, intervista a cura di M. Ganeri, in «Allegoria», IX, 1997, 27, pp. 95-104.

-, (a cura di), *Tirature 04. Che fine ha fatto il postmoderno?*, Il Saggiatore, Milano 2004.

Stonehill, Brian, *The Self-Conscious Novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1988.

Storia della Letteratura Italiana, fondata da E. Cecchi e N. Sapegno, vol XI, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, a cura di Nino Borsellino e Lucio Felici, Garzanti, Milano 2001.

Sul canone, «Allegoria», X, 1998, 29-30.

Todorov, Tzvetan, *Le genres du discours*, Edition du Seuil, Paris 1978; trad. it.: *I generi del discorso*, a cura di M. Botto, La Nuova Italia, Firenze 1993.

Tondelli, Pier Vittorio, *Un weekend postmoderno*, Bompiani, Milano 1990.

Touraine, Alain, *Critique de la modernité*, Paris, 1992; trad. it.: *Critica della modernità*, Il Saggiatore, Milano 1993.

Trevi, Emanuele, «*Modelli del mondo*». *Strategie di rappresentazione del reale nella letteratura italiana*, in Donati 1999, pp. 161-187.

Tricomi, Antonio, *Crisi della testualità, esplosione della biblioteca. La nascita del postmoderno in Italia*, in «Allegoria», XV, 2003, 44, pp. 35-60.

Vanvolsem, Serge, F. Musarra e B. Van Den Bossche (a cura di) *I tempi del rinnovamento. Gli spazi della modernità*, Bulzoni, Roma 1995.

Vattimo, Gianni, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 1987.

Vecchi, Maria Luisa, *Arbasino*, La Nuova Italia, Firenze 1980.

Veronesi, Sandro, *La letteratura a piedi*, in «Linea d'ombra», XI, 1993, 88.

-, *Venite venite B 52*, Feltrinelli, Milano 1995.

-, *Superalbo. Le storie complete*, Bompiani, Milano 2002.

Wallace, David Foster, *A Supposed Fun Thing I'll Never Do Again*, Little Brown & Co., 1998; trad. it. parziale: *Una cosa divertente che non farò mai più e Tennis, trigonometria, tv e altre cose divertenti che non farò mai più*, Minimum fax, Roma 1998-1999.

Weber, Luigi, *Malattia mentale e metaromanzo in Settembre di Enrico Filippini e in altri esperimenti narrativi della neoavanguardia*, in Simona Costa, Marco Dondero, Laura Melosi (a cura di), *Le forme del narrare*, Atti del VII Congresso Nazionale dell'ADI (Macerata 24/27 settembre 2003) 2 voll., Polistampa, Firenze 2004, vol.II, pp. 975-984.

Zappulla Muscarà, Sara (a cura di), *Studi di italianistica per P. M. Sipala*, Sicularum gymnasium, Facoltà Di Lettere e filosofia, Università di Catania, 2002.

Zatti, Sergio, *Epos, Romance, novel: conflitto di codici e trasformazioni di «genere»*, in Olivieri 2003, pp. 135-159.

Sitografia

<http://www.arcojournal.it>
<http://www.culturalstudies.it>
<http://www.girodivite.it>

291. Collana di Critica letteraria e linguistica

1. Edoardo Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*
2. Rossana Dedola, *La via dei simboli. Psicologia analitica e letteratura italiana*
3. Carlo Caruso (a cura di), *Paolo Rolli. Libretti per musica*. Edizione critica
4. Giusi Baldissonne (a cura di), *Biblioteca. Metafore e progetti*. Scritti di G. Accornero, K.F. Alam, G. Baldissonne, G. Berta, L. Bosio, A. Cardin, R. Chartier, M. David, A. Gilardino, M. Melotti, R. Molinari, G. Morghen, F. Portinari, T. Repetto, F.M. Ricci, M. Ricciardi, P. Verri
5. Lorenzo Polato, *L'aureo anello. Saggi sull'opera poetica di Umberto Saba*
6. Patrizia Calefato, *Europa fenicia. Identità linguistica, comunità, linguaggio come pratica*
7. Gruppo Laboratorio, *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*
8. Paola Zaccaria, *A lettere scarlatte: poesia come stregoneria*
9. Alberto Casadei, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*
10. Bruno Porcelli, *Il nome nel racconto. Dal «Novellino» alla «Commedia» ai novellieri del Trecento*
11. Eleonora Sparvoli, *Contro il corpo. Proust e il romanzo immateriale*
12. Giulio Savelli, *L'ambiguità necessaria. Zeno e il suo lettore*
13. Angela Dioletta Siclari, *L'estetico e il religioso in L.P. Karsavin*
14. Salvatore Lo Bue, *La Musa drogata. Saggio sulle origini della poetica*
15. Alessandro Piperno, *Proust antiebreo*
16. Salvatore Lo Bue, *La storia della poesia I. I fiumi delle origini. Storia della poesia egiziana e mesopotamica*
17. Immacolata Tempesta, *Varietà della lingua e rete sociale*
18. Salvatore Lo Bue, *Il fiore azzurro. Infinito e anima romantica*
19. Ugo M. Olivieri, *L'idillio interrotto. Saggio su Nievo e altro Ottocento*
20. Martino Marazzi, *Misteri di Little Italy. Storie e testi della letteratura italoamericana*
21. Andrea Borruso, *Dall'India a Parigi. Motivi orientali e arabo-islamici nelle letterature europee*
22. Paolo Tamassia, *Politiche della scrittura. Sartre nel dibattito francese del Novecento su Letteratura e Politica*
23. Salvatore Lo Bue, *La storia della poesia II. Il seme del fuoco. Interrogazione su Omero*
24. Tawfiq Al-Hakim, *Il fiore della vita*, a cura di Andrea Borruso e Maria Teresa Mascari
25. Grazia Basile, *Le parole nella mente. Relazioni semantiche e struttura del lessico*
26. Luciano Bottoni, *Leonardo e l'Androgino. L'eros transessuale nella pittura, nella letteratura, nel teatro*
27. Andrea Borruso, *Arabeschi. Saggi di letteratura araba*
28. Alessandra Ottieri, *I numeri, le parole. Sul Furor mathematicus di Leonardo Sinisgalli*
29. Salvatore Lo Bue, *La storia della poesia III. L'altra metà del Logos. Da Esiodo a Euripide*
30. Sandro Bajini, *Teatro e poetiche. Il Settecento in Inghilterra e in Francia*
31. Maria Cristina Uccellatore, *Il canto imperfetto. Percorsi semantici nell'ultimo carducci*
32. Matteo Di Gesù, *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*
33. Salvatore Lo Bue, *La storia della poesia IV. Gli altari della parola. Poesia orientale vedica. Inni e Mahabharata*
34. Angela Dioletta Siclari, *I sonetti di L.P. Karsavin. Storia e metastoria*
35. Maria Catricalà, *Forme, Parole e Norme. Lineamenti sociolinguistici dell'italiano contemporaneo*
36. Maria Cristina Assumma, Gianni Spallone (a cura di), *Interartes. Dialoghi tra le arti*
37. Emanuela Gutkowski, *I primi passi di Gertrude Stein. Three Lives: uno studio di letteratura comparata*
38. Rita Fantasia, Gennaro Tallini, *Poesia e rivoluzione. Simbolismo, crepuscolarismo, futurismo*
39. Enrico Guaraldo, *In cerca del mattino. Il senso della nascita in letteratura*
40. Francesco Gabrieli, *Dal Nilo alle fontane di Roma. Saggi di letteratura araba moderna*, Introduzione di Andrea Borruso
41. Giusi Baldissonne, *Il nome delle donne. Modelli letterari e metamorfosi storiche tra Lucrezia, Beatrice e le muse di Montale*
42. Matteo di Gesù, *Palinsesti del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*
43. Luciano Bottoni, *La messinscena del Rinascimento. I. "Calandra" una commedia per il Papato*