

## APPUNTI SULLA LETTERATURA CONTEMPORANEA IN ITALIA

Nel dicembre del 1959 Italo Calvino, analizzando la situazione della letteratura italiana nel corso di una conferenza alla Columbia University di New York, distingueva per il romanzo tre correnti principali, nate dalla frantumazione dell'esperienza epica e popolare vissuta durante la Resistenza e, per la letteratura, dalla scuola neorealista.

La prima delle tre vie era quella del «riplegamento dell'epica nell'elegia, ossia nell'approfondimento sentimentale e psicologico in chiave di malinconia». Alfieri di questa linea erano, a suo giudizio, Vasco Pratolini, Carlo Cassola, Giorgio Bassani, Tomasi di Lampedusa e Rocco Scotellaro, con la precisazione che gli ultimi due correggevano l'andamento malinconico con l'immissione di una vena raziocinante più esplicita e di maggior carattere.

La seconda corrente si presentava invece come un tentativo di considerare alcuni motivi esistenziali da un punto di vista prevalentemente linguistico, ovvero dialettale; scrittori come C.E. Gadda o P.P. Pasolini descrivevano la realtà storica cui partecipavano tramite un impiego, ora colto ora miscellaneo, del linguaggio tradizionale o di quello più comune e quotidiano. Si trattava insomma di un uso espressionistico della lingua, così come nel caso di Cassola, ad esempio, si era più vicini ad una linea «impressionista», o rarefatta, di scrittura.

Alla terza via, quella che il relatore definiva della «trasfigurazione fantastica», Calvino annetteva se stesso e, oltre ai predecessori Landolfi e Palazzeschi, la scrittrice Elsa Morante e Dino Buzzati (e, aggiungiamo noi, il Parise dei primi due romanzi).

Come si vede, non tutti gli scrittori di quegli anni vengono nominati, e anche per quelli citati l'inclusione nell'una o nell'altra corrente implica comunque una approssimazione e una forzatura che in linea di massima si giustifica, a nostro avviso, con la necessità di semplificare una realtà complessa e fin troppo variegata; necessità che si palesa ogniqualvolta si tenti una riduzione entro uno schema riassuntivo. Qualche anno più tardi, il fenomeno della neoavanguardia doveva modificare in parte questo assetto, senza però sconvolgerlo nelle sue linee essenziali; cosicché oggi, a venticinque anni di distanza, la traccia calviniana sembra risultare ancora valida, almeno come dato di partenza.

Ad avvalorare questa tesi sta il fatto che nell'Italia di questi ultimi anni non si sono verificati sconvolgimenti tali da staccare una lastra di storia dal corpo del passato, e che, se esiste una cesura, occorre situarla all'altezza della Seconda Guerra mondiale. Il clima dei tardi anni '50 ci sembra insomma strutturalmente affine a quello odierno; la stessa *impasse* politica, la medesima sclerosi nella spartizione in aree d'influenza o in blocchi militari, lo stesso spirito (e la stessa prassi) di commercializzazione e di consumo imposto con tutti i mezzi.

Semmai si potrebbe parlare di estenuazione di alcuni dati in forme sempre più sfibrate, o di un modificarsi delle condizioni generali più apparente che effettivo. Anche nel campo dell'editoria le leggi di mercato si sono imposte al punto da rappresentare spesso la più importante, se non l'unica, motivazione perché un testo venga pubblicato, senza più considerazioni di carattere etico o estetico; allo stesso modo anche le nozioni di tempo e di spazio hanno subito una ulteriore restrizione, una accelerazione o centrifugazione che intacca direttamente anche i concetti più tradizionali, come quelli di lavoro, sacrificio, sofferenza, pazienza, sedimentazione, ecc.

Siamo ben lontani dall'intendimento della massima oraziana, secondo cui una poesia doveva rimanere chiusa nove anni nel cassetto, prima di essere riletta ed eventualmente diffusa; a sua volta Tucidide, quattro secoli prima di Orazio, si era augurato che la sua opera storiografica rappresentasse una «acquisizione per l'eternità», ossia uno scritto che potesse resistere a lungo in

virtù, ci sembra di intendere, del contenuto espresso e dello stesso metodo di lavorazione adottato.

È proprio il concetto di durata, infatti, che subisce le maggiori perdite, prima sotto i colpi delle avanguardie storiche (dadaismo e surrealismo), poi per la contaminazione con il ciclo produzione-consumo proprio dell'economia di questi anni; sono discorsi noti sui quali non è il caso di soffermarsi, ma utili qui a introdurre e spiegare, forse, un panorama letterario non esaltante ma nemmeno troppo deprimente: perché se è vero che molti di questi fenomeni rappresentano uno scacco per la ragione e un indubbio svilimento, è altrettanto vero che esistono sempre forme di reazione, e che le risorse non possono mai dirsi esaurite finché vive anche un solo individuo.

Tornando alla distinzione di Calvino, chiudiamo subito il discorso sulla prosecuzione della linea «espressionista», perché, con l'eccezione significativa di uno scrittore come Andrea Zanzotto, che del resto appartiene all'ambito della poesia, altri autori impegnati in una ricerca eminentemente linguistica, oggi, purtroppo, non ci sono. Restano dunque le altre due vie: quella elegiaco-malinconica e quella fantastica, precisando che si tratta ancora una volta di una riduzione di comodo, dato che le affinità tra questi due generi di espressione sono piuttosto forti, e la differenza sta nel porre l'accento ora sul lato lirico, ora su quello inventivo.

Considerando la corrente elegiaco-malinconica, notiamo che una caratteristica non secondaria degli scrittori elegiaci degli anni '50 era stato il riferimento ad una condizione provinciale di esistenza: la Ferrara di Bassani o la Firenze di Pratolini non erano solo dei paesaggi nei quali ambientare una storia, ma facevano parte di una ideologia letteraria modellata sui particolarismi regionali, su una realtà non ancora omologata dallo sviluppo dei media.

La successiva capillarizzazione delle reti di collegamento, ad esempio della televisione, ha fatto sì che non si possa più parlare di provincia se non in senso geografico, e che gli scrittori abbandonino i motivi più strettamente locali per affinare e rendere più universale il discorso elegiaco; cosicché questo indi-

rizzo sta assumendo ora i caratteri di una prosa quasi filosofica, o esistenziale, senza rinunciare all'aura malinconica, ma facendola slittare verso un sentimento di spossatezza, di colpa, di collasso, di fuga.

Esemplari in questo senso possono essere i romanzi di Marco Lodoli, nato a Roma nel '46. Dopo aver esordito con dei racconti stampati su riviste (su «Braci», «Prato Pagano», «La linea d'ombra»), nel 1986 Lodoli pubblica il suo primo romanzo, *Diario di un millennio che fugge*, Ed. Theoria, che rappresenta senz'altro un buon risultato rispetto alla media (molto bassa) degli altri romanzi in circolazione. La lotta tra salvezza e perdizione, luce e tenebre, etica della resistenza e dissipazione di energia è una delle colonne portanti del libro; altre possono essere il tema dell'educazione alla vita (il *Diario* è un tipico *romanzo di formazione*), la pregnanza dei rapporti familiari e dei sentimenti, l'isolamento, lo stato di convalescenza come condizione essenziale e necessaria per una generazione che, come direbbe Jakobson, «ha dissipato i suoi poeti». È inoltre sempre presente, in Lodoli, un'ansia di spiegazione, di collimazione, il tentativo di raggrumare un senso con paziente, attenta ostinazione: «Se ogni creatura altro non svela nel suo povero trascorrere che la morte stretta in sé, celatissima nell'avvio e poi sempre più ingombrante e più vistosa, se nella luna piena sono già comprese la luna guasta e la luna vuota, se tutto contemporaneamente esiste e soltanto nelle proporzioni patisce il mutamento, anche di ciò deve esserci il senso, qui, tra le cose stesse, nel loro mesto scolorare».

«Si dice che il senso lo si intende vivendo, avvicinandosi giorno dopo giorno alla resa già prestabilita fin dall'iniziale disporsi delle forze sul campo, resistendo forsennatamente e invano e infine cedendo. Ma di questo non mi sono mai potuto accontentare. Se il senso c'è, e di questo fin da bambino ho avuto la netta impressione, va accolto e inteso. La resa va anticipata, non la si può portare dentro come un feto che cresce nutrendosi della nostra carne e del nostro sangue fino ad arrivare, nell'estremo commiato, a sostituirci del tutto» (*Diario di un millennio che fugge*, p. 136). E d'altra parte vediamo come Lodoli sappia mantenere un registro di lirismo mai banale: «Quando

mi voltai vidi che dietro di me c'era un bacio, due labbra di vetro umido posate al centro di un fiato leggero, in mezzo a un'isola di vapore che lentamente richiamava le sue terre per dissolverle. E poi il bacio è svanito, confondendosi con la trasparenza del vetro, come se mai fosse stato altro che un'idea» (p. 144).

Accanto a Lodoli, un altro scrittore dotato di capacità riflessive autonome è Gianni Celati (nato nel 1937), emiliano di adozione, docente presso l'Università di Bologna; ai suoi primi libri editi da Einaudi (*Comiche*, 1971; *Le avventure di Guizzardi*, 1973, Premio Bagutta; *La banda dei sospiri*, 1976; *Lunario del paradoso*, 1978; e una raccolta di saggi, *Finzioni Occidentali*, 1975) ha fatto seguire due sillogi di racconti pubblicate presso Feltrinelli, *Narratori delle pianure*, 1985, e *Quattro novelle sulle apparenze*, 1987; intensa è anche la sua attività di traduttore, da Swift, Céline, Twain, Barthes, Melville, ecc.

Lo stile e la materia di Celati sono di una quotidianità quasi insignificante, spesso ridotta all'osso, ai movimenti essenziali; ma questa essenzialità è fatta di aspetti minimi, di un gesto ripetuto, o una passione astratta, come nel caso del pittore di insegne Emanuele Menini, che dedica tutta la vita all'analisi e alle valenze delle condizioni di luce sulla Via Emilia. Nel suo ultimo libro, da cui è tratto l'esempio appena citato, Celati opera da un lato sul piano della struttura narrativa, chiudendo le novelle in una progressione tale da «rendersi perplessi», ossia da evitare qualsiasi soluzione sbrigativa o una qualche caduta di tono; dall'altro si interroga sul senso della realtà e dei meccanismi di mascheramento, giungendo ad una *fenomenologia delle apparenze* che non ci sembra debba riuscire sterile, ma possibile di ulteriori approfondimenti.

In particolare, poi, il personaggio di Baratto riesce godibile e significativo: «Racconterò la storia di come Baratto, tornando a casa una sera, sia rimasto senza pensieri, e poi le conseguenze del suo vivere da muto per un lungo periodo» (*Quattro novelle sulle apparenze*, p. 9). Grazie al silenzio del protagonista, gli altri personaggi recuperano la parola, e riconnettono la loro esperienza a quella degli uomini e delle cose; ma occorre precisare

che per Baratto non si tratta di sacrificio, ma di un fenomeno spontaneo e taumaturgico in virtù della propria positività: come dire che quando un individuo comunissimo si opponesse alla alienazione di sé, e ritornasse autentico, il suo gesto potrebbe suscitare echi che da esso erano sottesi, ma non esplicitati.

Entrambi gli scrittori fin qui considerati, Lodoli con una predilezione per gli accenti lirici, Celati coltivando una personale vena di indagine ironico-filosofica più scarna, sembrano ristabilire un nesso tra esperienza e storia; è una *liaison* che non ci dispiace, e che crediamo di rintracciare anche in altri due autori, Antonio Tabucchi e Daniele Del Giudice, dei quali ci occuperemo ora trattando la seconda corrente narrativa.

Venendo alla seconda corrente, vediamo che pochi scrittori si sono allineati in quella che Calvino chiamava la via della «trasfigurazione fantastica»: lo stesso Calvino doveva abbandonarne l'ipotesi, dopo la stesura della «trilogia», per privilegiare un genere di prosa decisamente più razionale, a volte quasi tecnologica (si veda *Ti con zero*, 1967), altre volte più attenta ai processi interni di costruzione del romanzo: è il caso, ad esempio, di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979, dove il fulcro del libro gravita sul rapporto tra scrittura e lettura, in una sorta di gioco ad incastri (la *mise en abîme* di Lucien Dällenbach, che rimanda al concetto di metaletteratura) destinato a sprofondare sempre più al suo interno, creando campi di tensione tra vuoto e vuoto, e differendo di pagina in pagina la cristallizzazione del significato. Perciò, se consideriamo l'esperienza di Calvino come sintomatica di un processo più generale, ossia della metamorfosi del fantastico in forme alternative, crediamo non sia fuori luogo indicare in Tabucchi e Del Giudice due continuatori di questa linea. Per il primo si tratterà di modellare i racconti secondo l'esempio di scrittori ormai tradizionali, come Proust o James o Kipling; per Del Giudice, di riprendere la meditazione sulla corrispondenza di letteratura e vita, e sul ruolo dello scrittore nella civiltà tecnologica.

Antonio Tabucchi (n. 1943) è un autore capace di creare strutture narrative lucide, in cui lo stile domina la materia, con

un'eleganza a tratti fredda, a tratti perfettamente funzionale all'argomento. I suoi libri (*Piazza d'Italia*, 1975; *Il piccolo naviglio*, 1978; *Il gioco del rovescio*, 1981; *Donna di Porto Pim*, 1983; *Notturno indiano*, 1984; *Piccoli equivoci senza importanza*, 1985; *Il filo dell'orizzonte*, 1986) rappresentano una scommessa sulla possibilità di resuscitare un repertorio letterario vasto e affascinante, calato in un ambiente retrò ma ancora carico di inquietudini.

In *Piccoli equivoci senza importanza*, ad esempio, la vocazione a reperire gli scarti minimi del reale, i malintesi, le incertezze, gli errori rimpianti e i ricordi ingannevoli porta con sé il gusto dell'enigma, del rebus, e la relativa difficoltà a risolverlo: «E allora uno pensa: se avessi detto questo invece di quello, o quello invece di questo, se mi fossi alzato tardi invece che presto, o presto invece che tardi, oggi sarei impercettibilmente differente, o forse tutto il mondo sarebbe impercettibilmente differente. O sarebbe lo stesso, e io non potrei saperlo. Ma per esempio non starei qui a raccontare una storia, a proporre un rebus che non ha soluzione, o ha una soluzione che è inevitabilmente quella che ebbe e che io ignoro, e così la racconto a qualche amico, ogni tanto, raramente, bevendo un bicchiere, e dico: ti propongo un rebus, vediamo come lo risolvi. Ma poi perché a lei interessano i rebus, ha la passione dell'enigmistica o forse è solo la curiosità sterile di chi osserva la vita altrui?» (*Rebus*, p. 30).

L'impossibilità di una definizione, di una spiegazione spinge Tabucchi a rispolverare il *deus ex machina* del Fato, provocando così il lettore e insieme ottenendo una efficace (e classica) soluzione ai problemi dell'intreccio. E il tema della scrittura e degli incantesimi che le sono propri affiora in più di una pagina: «Pensa come è falsa la scrittura, con quella sua prepotenza implacabile fatta di parole definite, di verbi, di aggettivi che imprigionano le cose, che le candiscono in una fissità vitrea, come una libellula restata in sasso da secoli che mantiene ancora la parvenza di libellula ma che non è più una libellula. Così è la scrittura, che ha la capacità di allontanare di secoli il presente e il passato prossimo: fissandoli. Ma le cose sono diffuse, pensa Amelia, e per questo sono vive, perché sono diffuse e senza

contorni e non si lasciano imprigionare dalle parole» (*Stanze*, p. 64).

Analogamente, Daniele Del Giudice (n. 1949) situa il suo primo romanzo, *Lo stadio di Wimbledon*, 1983, nella zona franca posta tra scrittura e vita, attraverso l'inchiesta su un personaggio del nostro '900 letterario, Bobi Bazlen, che ebbe una influenza notevolissima sulle scelte e le letture di alcuni grandi scrittori (per es. Montale), senza tuttavia scrivere nulla (o quasi) in proprio. Quella che Del Giudice opera è una riflessione sulla letteratura, sull'incidenza della scrittura nella vita e sulle possibilità di azione ad essa connesse: «Forse è questione di distanza, non so».

«Nei libri ci sono gesti, modi di muoversi, relazioni con gli oggetti, immagini di comportamento, e si aggiungono alle migliaia di comportamenti o di ragionamenti che uno ha già, e che poi inconsapevolmente riutilizza nella vita, come tutto. Forse non sono nemmeno questi che contano. Il vero comportamento che c'è nei libri è il comportamento di fronte alla forma. Il comportamento stesso di qualcuno *che scrive*. Può darsi che anche questo aiuti a cambiare, o a decidere, o aiuti ad essere...» (p. 117): una interrogazione per nulla oziosa, ma importante in un momento in cui l'apatia e l'indifferenza diffusa per questi temi, anche in scrittori presunti tali, rischia di trasformare il mondo letterario in una camera di specchi di fruizione anche troppo immediata.

È proprio questo tenore, questo spessore culturale che si mantiene purtroppo assente dalle opere di molti altri narratori, dei quali non ci occuperemo proprio per questo motivo. Basterà ricordare i nomi di Andrea De Carlo, Aldo Busi, Massimo Romano tra gli autori che, pur non costituendo una reale eccezione al clima dominante, riescono tuttavia a staccarsi dalla massa per alcuni pregi indiscussi; De Carlo, ad esempio, ha pubblicato due buoni romanzi, *Treno di panna*, 1981, e *Uccelli da gabbia e da voliera*, 1982, che si distinguono per una strutturazione agile e calibrata, prima di cedere al compromesso con una certa *fiction* trita e commerciale. Altri scrittori, tra i quali ricordiamo Roberto Pazzi, Enrico Palandri, Gianfranco Manfredi e Pier

Vittorio Tondelli, non ci sembrano particolarmente interessanti, almeno per le prove fornite a tutt'oggi.

Abbiamo voluto escludere da questa rassegna, intenzionalmente, personalità come Moravia o Soldati, non certo per questioni di merito, ma perché la nostra intenzione è quella di considerare la narrativa più nuova, quella di scrittori nati, per intenderci, intorno agli anni '40; per ragioni diverse abbiamo invece escluso da questi appunti l'analisi di altri fenomeni, come i premi e i concorsi letterari, perché difficilmente la produzione che approda a queste bancarelle è tale da essere presa in seria considerazione, anche se occorrerebbero doverosi *distinguo* per qualche nome.

Nel complesso, dunque, il panorama della nostra letteratura (di quella in prosa, nel nostro caso) appare vario e interessante, ma privo di quel fervore che aveva contraddistinto la storia di altre epoche; è evidente che ad ogni civiltà corrisponde una letteratura, e che le cause di questo progressivo impoverimento dovrebbero essere ricercate prima di tutto nella compagine sociale; la diffusione della competenza linguistica (della *langue*, per usare la terminologia di De Saussure) per merito dell'istruzione obbligatoria e della vivacità degli scambi tra luogo e luogo, comporta un abbassamento qualitativo del livello medio nella produzione di scritti destinati alla funzione letteraria; ma non è detto che l'autorità e la genialità di alcuni grandi scrittori, Gadda e Zanzotto per esempio, maestri nell'uso stilistico della lingua, nelle *paroles*, debbano continuare ad essere lettera morta per le generazioni future (a patto di non confondere il riferirsi ad un modello con lo scimmiottarne acriticamente le mosse).

Allo stesso modo una civiltà che si fonda sull'irradiamento di informazioni spiccole in rapida successione tende a comprimere l'alone di mistero che circonda le cose, il *vago* di leopardiana memoria, sì da rendere semi-incomprensibili gli elementi mitici che hanno spesso costituito l'ossatura di molte operazioni letterarie; di conseguenza è più facile che si sviluppino, in condizioni normali, opere che rinunciano ad una durata più che momentanea, o che denunciano consapevolmente la letterarietà, il gioco, la finzione tipici dello svolgimento narrativo (la metaletteratura di Calvino, Borges, Queneau, Fowles, ecc.); oppure che nascano

altre scritture sofferenti della scarna autonomia etica loro concessa, ripiegando in un tono dimesso e collassato (Tabucchi, Lodoli), vissuto come una specie di colpa.

La narratività comporta in effetti un rapporto di somiglianza, un adeguamento dei pensieri alle cose, un ordine del reale che si riflette nello stile e nella struttura di un'opera; dove questa specularità non sussiste, fioriscono le forme di stilizzazione, deformazione, decostruzione, ossia gli aspetti che rientrano nella categoria di manierismo; e trovano spazio i generi letterari minori, come il racconto (Tabucchi), la novella (Celati), il diario (Lodoli), l'epistola, e così via.

Certo è che anche in queste forme la letteratura può continuare ad avere un senso; scrivere è in definitiva porre una relazione, e il compito dello scrittore, soprattutto oggi, è di eccezionale responsabilità: egli è il guardiano della lingua, la sua vestale, il suo artefice.

Non occorre essere addentro a questi temi per sapere che la relazione tra linguaggio e pensiero è strettissima; vale a dire che un uso corretto, elettivo moralmente responsabile della lingua corrisponde ad un uso altrettanto etico del pensiero: non ci sembra una considerazione secondaria. Il lavoro dello scrittore, insomma, si qualifica come una scelta precisa in direzione positiva o negativa: positiva se gli riesce di mantenere un tono che possa cooperare all'accrescimento della consapevolezza collettiva, negativa qualora si allentino i legami che lo uniscono ai principi fondamentali dell'operare e dello speculare umano.

Occorre naturalmente che nel frattempo si generi anche un nuovo ordine del reale, un equilibrio costruito con tessere diverse da quelle impiegate fino ad oggi; e che la letteratura non dimentichi la sua funzione di custodia e di stimolo alla conservazione e discussione delle verità, dalle più elementari e innocue, alle più alte ed esplosive.

STEFANO STRAZZABOSCO