



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Varianti dell'espressionismo nella narrativa italiana postmoderna 1980-2000

Author: Joanna Janusz

Citation style: Janusz Joanna. (2018). Varianti dell'espressionismo nella narrativa italiana postmoderna 1980-2000. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

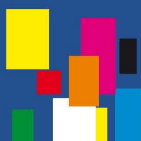


joanna janusz

**VARIANTI DELL'ESPRESSIONISMO
NELLA NARRATIVA ITALIANA
POSTMODERNA 1980-2000**



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO



Varianti dell'espressionismo
nella narrativa italiana
postmoderna 1980-2000

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3704

50 lat
**Uniwersytetu
Śląskiego**
w Katowicach

Joanna Janusz

Varianti dell'espressionismo
nella narrativa italiana
postmoderna 1980–2000

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych
Magdalena Wandzioch

Recenzent
Joanna Ugniewska

Indice

Introduzione / 7

PRIMO CAPITOLO

Definizioni, cronologie, estetiche dell'espressionismo storico / 15

Genesi e definizione dell'espressionismo storico / 16

 Espressionismo storico tedesco: basi del pensiero / 20

 Tipologie dell'espressionismo storico / 28

Espressionismo in Italia: le avanguardie storiche / 33

 Espressionismo vociano / 34

 Futurismo ed espressionismo / 35

 Diffusione dell'espressionismo nella letteratura italiana del Primo
 e del Secondo Novecento: Tozzi, Pirandello, Gadda / 39

Espressionismo nel Terzo Novecento / 49

Teorie italofone sull'espressionismo / 51

Espressionismo ed espressivismo / 58

SECONDO CAPITOLO

Gli stilemi dell'espressionismo / 63

Bisogno di espressione / 64

Estetica dell'espressionismo: principi generali / 67

Costanti dell'espressionismo / 71

 Costanti a livello linguistico-stilistico / 71

 Tipologie testuali / 76

 Topoi espressionisti. Espressionismo tematico / 81

Invarianti dell'espressionismo storico / 86

Attualizzazione postmoderna degli stilemi espressionistici / 88

Espressionismo: definizione operativa / 101

TERZO CAPITOLO

Questione di lingua. Trasgressioni espressionistiche / 103

Rifiuto della letterarietà: linguaggi giovanili / 105

Oralità e dinamismo espressionistico dei linguaggi giovanili / 107

- Primo procedimento dinamizzante: semplificazione della sintassi / 109
- Incongruenze grafiche della scrittura giovanile / 117
- Secondo procedimento dinamizzante: manipolazione del tempo della narrazione / 120
- Esaltazione della letterarietà: ritorno alla tradizione / 123
 - Oralità all'antica: sfruttamento delle proprietà foniche della lingua / 125
 - Aulicismi morfosintattici / 132
- Trasgressioni lessicali. Dialettalità, plurilinguismo e sperimentazione / 136

QUARTO CAPITOLO

- Narrazioni espressionistiche: il momento estatico / 143
- Funzione narratoriale / 149
- Prospettiva autoriale / 151
 - Autore – narratore: gioco metalettico delle istanze narrative / 151
 - Autotelismo narrativo e ibridazione testuale. Inserti metaromanzeschi / 155
- Confusione delle voci narranti. Narrazioni in prima e in terza persona / 166
 - Narrazioni in prima persona. Infrazione del patto fiduciario / 171
 - Narrazione figurale. Narratore testimone: mimetismo apparente / 174
- Schemi narrativi / 182
 - Sospensione del *climax*: schema circolare e schema parentetico / 186
 - Schema episodico. Focalizzazione variabile / 193
 - Narrazioni dilatate. Frequenza moltiplicata / 197

QUINTO CAPITOLO

- Immaginario espressionista: referenzialità infrante / 203
- Fusione dei contrasti. *Coincidentia oppositorum* / 204
- Immagini stranianti / 217
 - Motivo del sogno / 221
 - Motivo lunare / 225
 - Motivo della città / 229
- Straniamento figurale: allegoria e simbolo / 233
- Mimetismo esasperato. Iperbolizzazione / 244

Conclusione / 255

Bibliografia / 259

Opere analizzate / 259

Opere citate e consultate / 261

Indice dei nomi / 273

Streszczenie / 279

Summary / 283

Introduzione

Il postmoderno rifiuta ogni catalogazione teorica. Il desiderio di individuare qualsiasi regola omologatrice di un insieme di testi letterari può ormai sembrare una presunzione. Il mondo che contrappone la differenziazione e la molteplicità all'antico desiderio di unificazione, elimina la continuità a favore della casualità, predilige la diversità e la differenza all'identità e alla similarità, rifiuta l'ordine e la sicurezza dei teoremi. Comprovare quindi l'esistenza e la persistenza di una corrente estetico-letteraria, che a taluni può apparire come fenomeno storico del passato, sembrerà un mero esercizio retorico, senza nessuna speranza di successo. Eppure...

È vero che ogni testo letterario incarna la propria teoria, ma testi letterari che nascono e funzionano in un ambiente culturale e in una tradizione simile avranno pure qualcosa in comune. È proprio quella comune caratteristica ad interessarci in questa sede. Come è stato più volte ribadito da insigni studiosi, la letteratura italiana ha sempre portato segni di un'irriverenza trasgressiva nei confronti dei canoni e delle autorità. Questa tendenza trasgressiva era stata battezzata «espressionismo». A noi sembra una tendenza storica e non ascrivibile a nessuna delle correnti letterarie o culturali individuabili nella storia dell'arte, infatti essa appare sempre viva ed attuale in quanto riflesso di un certo atteggiamento nei confronti della realtà umana ampiamente intesa.

A questo punto sorge il primo dubbio terminologico. L'espressionismo rinvia infatti alla corrente artistica del Primo Novecento, emigrata dagli ambienti germanofoni e diffusasi specialmente nelle tecniche pittoriche come contrapposizione all'impressionismo. Solo in secondo luogo questa nuova tecnica della rappresentazione e la nuova visione del mondo da essa veicolata è stata trapiantata nell'ambito della letteratura.

Un'altra reticenza nei confronti della riflessione in corso è quella che riguarda oggi la vitalità del concetto di espressionismo, quando è talmente difficile parlare di sperimentalismi, avanguardie ed eventuali canoni. Le avanguardie del tempo e gli sperimentalismi storici sono ormai diventati per

noi parte del canone moderno. L'avanguardia ha prodotto una tradizione del nuovo e si è canonizzata, continuando comunque ad indicare una direzione (GUGLIELMI, 2000: 53).

Diventando tuttavia sempre più generali, i procedimenti espressionistici devono aver necessariamente cambiato funzione all'interno di quella vastissima *koiné* che è diventata la letteratura postmoderna. L'espressionismo come stile e funzione testuale è sempre presente, operando anche oggi nel crogiolo della letteratura programmaticamente priva di confini teorici e di teoremi. La sua persistente presenza nella letteratura odierna ha innanzitutto una funzione comunicativa. L'espressionismo costituisce infatti un codice comunicativo dinamico e mutevole, e perciò anche vivo e vivificante, grazie al quale passato e presente interagiscono e si mettono in relazione. La tradizione espressionistica, appartenendo pur sempre al passato, genera nei testi postmoderni effetti imprevedibili e nuovi, diventando quindi l'emblema stesso della letteratura postmoderna. L'espressionismo si rivela un codice aperto ad ogni tipo di pubblico: quello attaccato alla tradizione così come quello aperto alle novità tematiche e stilistiche. Dall'insolita fusione del classico e dello sperimentale si genera, nella letteratura di stampo espressionista, una nuova qualità.¹

Il *corpus* analitico qui scelto come oggetto di indagini può a prima vista sembrare disgregato o per lo meno eterogeneo. Tutti quanti gli autori coinvolti sono accomunati tuttavia dalla tensione di costruire un nuovo sperimentalismo, scaturito dalla consapevolezza di una crisi definitiva dell'istituto linguistico. Ognuno di questi autori tenta di recuperarne il valore, manipolando e rinnovando il valore della lingua. Orbene, le funzioni o gli stilemi già sfruttati dagli autori contrassegnati con il nominativo di espressionisti sembrano ancora oggi particolarmente adatti alla ricerca di nuove modalità espressive. Infatti, in un mondo in cui qualsiasi funzione rappresentativa e descrittiva del linguaggio sembra ormai invalida o inadeguata, il nuovo rapporto tra letteratura e realtà dovrebbe forse consistere nell'indagare nel cuore di questa realtà concepita come processo, o meglio, come una molteplicità di processi simultanei. Lo scrittore si farà quindi registratore di processi, anche quelli più intimi, insoliti, irrazionali, allucinanti e surreali al fine di tentare di cogliere un frammento, o una versione di quella che è caratteristica intrinseca del mondo odierno: la mutevolezza e la labilità. Con sorprendente perspicacia questa funzione

¹ La capacità di un'opera d'arte postmoderna di rivolgersi a un pubblico medio così bene come a quello dai gusti sublimati grazie alla fusione dei registri alti e bassi è stata definita da Charles JENCKS (1986: 14-15) come il *double coding*. Il concetto è interpretabile anche come la capacità della letteratura contemporanea a far convivere la tradizione e dell'innovazione.

della letteratura, questo suo unico compito era già stato presagito dallo scrittore ritenuto generalmente padre di avanguardie novecentesche italiane: Carlo Emilio Gadda.

Rendere il significato intrinseco della realtà e non la sua apparenza era lo scopo principale dell'avanguardia espressionistica nei primi decenni del Novecento. La seconda prerogativa del movimento, propria anche di quello che si è soliti chiamare espressionismo storico, era il suo porsi all'opposto di qualsiasi tradizione letteraria e culturale. Sul suolo italiano è abitudine, sulla scia continiana, definire l'espressionismo come un fenomeno linguistico, volto a valorizzare l'apporto delle letterature dialettali in quella nazionale; tuttavia è vero anche che il valore dell'espressionismo non si riduce al solo livello linguistico, ma trasgredisce anche gli intenti meramente sperimentali concepiti come fini a loro stessi. In effetti, gli autori espressionisti del passato e del presente non si chiudono mai in ardimenti formali e il loro intento primo sembra quello di far coincidere lo sperimentalismo linguistico con uno specifico rapporto con la realtà,² quella realtà che rimane, nonostante tutto, base e punto di riferimento della loro interpretazione artistica.

Gli esempi migliori di questo atteggiamento si ritroveranno negli scrittori attenti al valore estetico della lingua e dei suoi molteplici registri e sfumature, compresi quelli dialettali come Consolo, Volponi, Bufalino, Mari, ma anche negli autori delle generazioni più giovani, a cominciare dalla svolta operata da Pier Vittorio Tondelli e dai suoi seguaci, e dai cannibali degli anni Novanta.

Nella scelta del corpus analitico si è optato per il criterio più semplice e naturale, quello cronologico, chiudendo il campo di ricerca tra il 1980 e il 2000. Gli anni Ottanta sembrano infatti lo spartiacque che segna il punto di svolta nella cultura e nella letteratura italiana del Novecento. Da una parte è un momento in cui compaiono in Italia le prime manifestazioni del pensiero postmoderno grazie al concetto di pensiero debole di Gianni Vattimo, e alle opere di Italo Calvino e di Umberto Eco (SERKOWSKA, 2003: 182). D'altra parte su un piano più concreto della produzione letteraria, sono gli anni Ottanta il momento di superamento della crisi della narrativa dovuta alle ricerche sperimentali della neoavanguardia degli anni Sessanta, superamento operato dall'intrusione sulla scena letteraria italiana di Tondelli, che di lì a poco, avrebbe fatto scuola insieme ai suoi seguaci e ammiratori.

A questo punto sorge inevitabilmente un altro dubbio terminologico relativo alla definizione del rapporto fra il moderno, il postmoderno e le

² Disse Nicola Chiaromonte: «[...] l'avanguardia non è mai stata un fenomeno puramente letterario, ma una sfida al linguaggio della tribù e ai suoi costumi e idoli insieme. L'elemento della profanazione (in genere sarcastica) è essenziale dell'avanguardia» (GUGLIELMI, 2010: 97).

avanguardie. In maniera più generale, questi concetti vengono affibbiati all'insieme delle esperienze umane sul piano filosofico, estetico e sociale in corso dalla metà dell'Ottocento. I concetti di moderno e postmoderno si collocano nell'ampio e variegato dibattito sulla contemporaneità. Al solito il qualificativo di moderno viene assegnato a ciò che si contrappone al passato, nel senso positivo di avanguardia e novità. Il modernismo cominciato con i cambiamenti sociali e culturali dovuti all'industrializzazione, sul piano del pensiero si configurava come fede incondizionata nel razionalismo e nel naturalismo come metodo di ricerca, come convinzione dell'inevitabilità del progresso tecnico e scientifico e come fede nell'emancipazione dell'uomo, come convinzione dell'universalismo delle leggi che determinano il mondo. Il momento del passaggio dalla società industriale e a quella postindustriale gestita dalle nuove tecnologie segna inecce l'avvento del postmodernismo, sorto in base al principio del dubbio programmatico. Si abbandonano infatti i principi del razionalismo e dello scientismo a favore della labilità e dell'eclettismo filosofico, dell'individualismo e dell'antinaturalismo.

Modernismo e postmodernismo possono essere considerati sia come fenomeni distinti sia come due fasi evolutive nello sviluppo della civiltà occidentale. Considerati come fenomeni distinti si presentano ognuno a sua volta come negazione dell'epoca precedente. In questa luce il modernismo sarebbe l'antitesi del romanticismo, del positivismo e della cultura borghese mentre il postmodernismo si presenterebbe come negazione del modernismo. Al presente, nonostante le evidenti differenze, fra modernismo e postmodernismo, nei modi di concepire la realtà e nei modi di presentarla artisticamente, nelle articolazioni teoriche del problema si palesa la tendenza a livellare le differenze fra le due epoche, sottolineando piuttosto i punti comuni e le affinità reciproche.

Il concetto di avanguardia è inscindibilmente legato con il modernismo in quanto l'intimo desiderio di pensatori e artisti di opporsi ai modi condivisi di funzionamento sociale e ai canoni estetici consueti. Sfida, provocazione, polemica, rifiuto sia della mercificazione sia della museificazione dell'arte sono peculiarità intrinseche di quei movimenti artistici che si manifestarono con forza particolare agli albori del Novecento. Anche l'espressionismo, insieme agli altri *-ismi* dell'epoca era destinato ad aprire il via a nuove forme espressive, incentrate non più sull'osservanza delle regole, ma sulla libera e incondizionata espressione delle soggettive visioni e dell'inconscio.

La ripresa della narratività degli anni Ottanta si rivela come una reazione alla crisi delle neoavanguardie, e il momento d'esordio di molti scrittori destinati a diventare emblemi della narrativa italiana di fine secolo come, tra gli altri, Tondelli e Veronesi. La loro scrittura è ormai considerata come generazionale in quanto più importante ed influente per le esperienze narrative del decennio successivo. Lo stile tondelliano ha molto in comune con

quello adottato dagli autori degli anni Novanta, per non parlare del livello tematico del giovanilismo, degli ambienti metropolitani, del consumismo, e, a livello stilistico, del ricorso alla transcodifica cioè all'interazione tra il codice letterario vero e proprio e il linguaggio dei media (MONDELLO, 2004: 25).

Il ruolo di Tondelli per la storia della cosiddetta giovane narrativa è infatti indiscutibile. Agli inizi degli anni Ottanta lo scrittore dimostrò che era ancora possibile credere nella forza della narratività letteraria. L'opera tondelliana segna un importante passaggio da una prosa antinarrativa che si palesava nelle ipertrofiche ricerche formali e negli sradicamenti della parola verso una letteratura segnata da un semplice piacere della narrazione. L'interesse che si è cercato di mantenere in questa sede è appunto concentrato non sugli sperimentalismi (linguistici o narrativi) finiti a loro stessi, ma sulle modalità atte ad aumentare gli effetti espressivi del testo tramite l'uso di specifiche tecniche di scrittura che sono proprie del filone espressionista.

Lo scrittore è diventato maestro e modello per molti autori esordienti. L'importanza di Tondelli per gli autori degli anni Ottanta e Novanta non si limita unicamente alla sfera puramente letteraria e stilistica. Vissuto «al tramonto di forti identità etiche collettive» lo scrittore seppe tuttavia generare e far emergere alcune idee che accomunavano gli intellettuali del suo tempo, idee che malgrado la reticenza della generazione nei confronti della politica, hanno anche carattere civile, e cioè il diritto alla libertà e il rifiuto della tradizione (PALANDRI, 2005: 89–90). Nell'analisi, uno speciale interesse è stato portato alla raccolta d'esordio dell'autore, intitolata *Altri libertini* (1980) e al suo romanzo successivo *Pao Pao* (1982). Nella scrittura tondelliana si ritrovano quindi due fra le più importanti peculiarità dell'espressionismo: tensione all'individualismo e rifiuto dei canoni culturali e sociali.

Il merito di Tondelli consiste tuttavia non solo nell'aver proposto, attraverso la propria scrittura, nuove scelte stilistiche e tematiche ma anche di aver generato, alimentato e promosso un'iniziativa rivolta alla promozione degli autori esordienti, il Progetto Under 25. L'iniziativa tondelliana oltre che a promuovere i nuovi scrittori promettenti contribuisce anche a delineare le tendenze generali della narrativa italiana a cavallo fra il Novecento e il nuovo millennio. Gli atteggiamenti linguistici e stilistici e le tematiche affrontate dagli autori presenti nei volumi dell'*Under 25* si presentano come sorprendentemente affini con la sensibilità degli espressionisti. In alcuni momenti si è leciti parlare della ripresa di veri e propri archetipi espressionisti, rinnovati e rinvigoriti, ma sempre convincenti. Le tre raccolte³ curate dallo scrittore entrano come materia di analisi nel presente studio. Nel qua-

³ L'iniziativa venne continuata con la pubblicazione di un ulteriore volume a cura di Giuseppe Langella, intitolato *Under 25. Terzo Millennio*, del 2006, data che trasgredisce i limiti cronologici del corpus qui scelto per l'analisi.

dro del progetto tondelliano rientrano i seguenti volumi: *Giovani blues* del 1986, *Belli & perversi* del 1987 e *Papergang* del 1990. Fra gli autori promossi dall'iniziativa tondelliana alcuni si sono rivelati fautori e continuatori del filone espressionista; per una più dettagliata analisi sono stati scelti i racconti di autori come Giuliana Caso, Claudio Camarca, Renato Menegat, Tonino Sennis, Silvia Ballestra, Andrea Demarchi.

Gli esordienti a cavallo degli anni Settanta e Ottanta allargarono e trasgredirono la letterarietà a tutti i livelli: tematico – facendo entrare nel centro di interessi tematiche e ambienti che ne erano fin allora banditi; stilistico e linguistico – attingendo a stili, registri, linguaggi e codici culturali nuovi; ricettivo – rivolgendosi ad una nuova cerchia di lettori giovani e facendo del culto della giovinezza e del protagonismo giovanile uno dei centri del proprio interesse. Nei brani narrativi dei tre volumi *Under 25* spicca la propensione all'interiorità, alimentata da un profondo bisogno di riflettere sulle complicazioni e sulle conseguenze di una società dominata dai nuovi media e dalle esigenze della comunicazione. Le narrazioni testimoniano un profondo smarrimento esistenziale di chi è privo di saldi punti di riferimento. Il rimedio è spesso da cercare nello straniamento e nell'evasione dal reale. Spesso si tratta di narrazioni costruite sul contrasto e sulla lacerazione.

Gli anni Novanta, a differenza del decennio precedente, sono caratterizzati da una maggiore compattezza e dalla presenza di gruppi e tendenze abbastanza omogenee. Tuttavia agli inizi degli anni Novanta c'è chi parla già della scomparsa della letteratura giovanile (SINIBALDI, 1991: 9). A metà del decennio nasce infatti un movimento di breve durata, ma pregno di scelte tematiche e stilistiche espressionisticamente rilevanti, ma diverse da quelle proposte dai tondelliani: quello della gioventù cannibale con Ammaniti, Scarpa, Nove, Governi ed altri. A scapito delle solite affermazioni che accusano la recente narrativa della mancanza di valori, della rinuncia a qualsiasi impegno, sociale o politico che sia, si osa affermare in questa sede che le effervescenze stilistiche sotto l'insegna dell'espressionismo adottate dagli autori sono sempre manifestazione di una più profonda partecipazione alla vita sociale.

Accanto alla giovane narrativa, una delle reazioni alla crisi del romanzo sperimentale è il ritorno del romanzo di stampo classicheggiante, spesso ispirato alla materia storica⁴ o a quella politico-sociale. La rivalutazione

⁴ Infatti, il recupero della materia più romanzesca che sia, quella del racconto storico intrecciato a pura invenzione, conferisce al lettore il piacere della lettura e all'autore il sentimento di entrare in relazione con il suo narratario. Il ritorno alla materia storica si è operato lungo gli anni Settanta (*La storia* di Elsa Morante, *Il Nome della Rosa* di Umberto Eco), opere che intendevano rivolgersi ad un pubblico nuovo, soprattutto giovanile, intrecciando un rinnovato rapporto con il lettore. Negli anni Novanta la nascita del romanzo neostorico è mossa appunto da quel desiderio di rimettersi a contatto con il

dei moduli e sistemi consolidati può nel caso degli autori espressionisti dare una falsa impressione della classicità del testo, del tutto incompatibile con l'espressionismo rispetto ai canoni stilistici e strutturali. Comunque gli autori considerati in questa sede, pur rifacendosi alla tradizione letteraria, non sono meno trasgressivi né eterodossi dei giovani esordienti, anche se il loro desiderio di rinnovamento e di espressività viene spesso spostato dal livello della diegesi (che conserva la forma consueta) al livello stilistico e quello dell'immaginario letterario veicolato dalla lingua. Le narrazioni dall'ambientazione storica spesso rivelano una maschera che cela con forza di stile lo smarrimento di valori e il disagio esistenziale che dominano la nostra civiltà e che sono così affini alle inquietudini degli espressionisti di tutti i tempi. Mentre nel decennio precedente la rappresentazione del reale si sostituiva al reale, annullando spesso ogni legame referenziale con il mondo (si veda l'esempio dei cannibali), gli anni Novanta superano l'autoreferenzialità e la riscrittura e si presentano come il tempo del ritorno al reale. Il reale non è tuttavia limitato agli aspetti storicamente accertati e generalmente condivisi; inoltre non è unitario né onnicomprensivo, ma diventa un punto di riferimento o un quadro in cui collocare eventi o personaggi spesso molto lontani dallo storicismo testimoniale. Si tratta quindi di un realismo trasfigurato, «allargato», di un «ibrido allegorico» (SERKOWSKA, 2011: XIV). La forza espressiva di tale scrittura si mantiene. Le opere degli autori «classici» (Bufalino, Consolo, Mari, Volponi), qui considerate come parte del corpus soggetto all'analisi sono stati pubblicati negli anni Ottanta e Novanta. Il tratto che accomuna invece i due decenni, gli anni Ottanta e gli anni Novanta, è a volte l'esagerato espressionismo stilistico e una visione del mondo postmoderno abbastanza compatta che è la base delle interpretazioni e rifacimenti artistici di tutti gli scrittori.

Lo scopo dell'analisi dei testi letterari pubblicati nel ventennio tra il 1980 e il Duemila era quello di definire le coordinate di un rapporto con il passato da una parte, e dall'altra di collocare la produzione letteraria di stampo espressionista nel panorama odierno. L'espressionismo quindi viene qui concepito non come fenomeno storicamente definibile, anche se non vengono ignorate le sue radici storiche, ma come categoria a carattere transtorico e transnazionale che si rinnova anche oggi, rivivendo con successo nell'ultima narrativa. In effetti, il sostrato ideologico e culturale dell'espressionismo sembra alimentare gli atteggiamenti di alcuni prosatori contemporanei che attraverso la deformazione del mondo negano il reale fenomenico per espri-

lettore: «[...] a riadottare il genere tradizionale del romanzo storico sono spesso autori iperletterari, magari di origine sperimentale e avanguardistica, che vogliono guadagnarsi il consenso di un pubblico ampio ricorrendo a tecniche e moduli autorevolmente colaudati» (ROSA, 1991: 24).

mere con violenza un travaglio interiore. L'uomo espressionista della fine del Novecento è del tutto simile ai suoi avi: colto com'è in un momento di profonde trasformazioni, al crocevia di epoche conflittuali e confrontato alle diverse forme della crisi d'identità umana.

Il primo capitolo presenta, in una prospettiva diacronica, un quadro aggiornato delle riflessioni sull'espressionismo storico, nato come fenomeno di origine tedesca-germanofona, ma trasmessosi in altre culture europee. Quella italiana, pur sensibile alle influenze esterne, ha saputo manifestare la propria originalità in forma di movimenti coevi quali futurismo e vocianesimo. Oltre a questi movimenti culturali e letterari, nel primo capitolo vengono menzionati sia prosatori del Primo Novecento generalmente riconosciuti dalla critica come emblemi dell'espressionismo italiano (Pirandello, Gadda e Tozzi) sia gli studiosi (Contini, Segre, Isella, Paccagnella ed altri) il cui pensiero costituisce le fondamenta di ogni riflessione sull'espressionismo.

Il secondo capitolo cerca di mettere a fuoco le caratteristiche precipue dell'espressionismo inteso come tendenza storica di scrittura letteraria. Il capitolo si conclude con la proposta di una definizione operativa del movimento espressionista, il cui nucleo è costituito dai concetti di dominante espressionistica e di trasfigurazione creativa.

I tre capitoli successivi, di carattere essenzialmente analitico, contengono i risultati dello studio svolto sul *corpus* dei testi narrativi nati in Italia nell'ultimo ventennio del Novecento e studiati conformemente alle tre linee di ricerca: manifestazioni dell'espressionismo linguistico (terzo capitolo), manifestazioni dell'espressionismo a livello della diegesi e delle istanze narrative (quarto capitolo), manifestazioni dell'espressionismo tematico (quinto capitolo).

Definizioni, cronologie, estetiche dell'espressionismo storico

L'espressionismo è quella cosa di cui tutti parlano, perché nessuno sa dire che cosa essa sia, perché essa piace per la propria suggestiva, inesauribile polivalenza.

Ladislao Mittner

La questione essenziale da porsi, trattando della tendenza espressionistica, è la sua definizione. La difficoltà di cogliere il nucleo del problema deriva dai tratti caratteristici maggiori dell'espressionismo: la sua multi-aspettualità nella rappresentazione del reale e, quindi, la sua incontenibile polivalenza sul piano del contenuto artistico. Ragion per cui sorge il pericolo di battezzare con il nome di espressionismo qualsiasi tipo di espressione artistica irriverente e ribelle.

Sul piano cronologico, poi, l'espressionismo è tutt'altro che movimento storicamente definibile. Abituamente aggregato all'insieme dei nuovi modi di agire artistico sorti alle soglie del Primo Novecento e conosciuti come avanguardie storiche, l'espressionismo affiora anche nelle epoche e culture molto più remote: quella tardoromana, barocca o romantica.

L'espressionismo dei primi del Novecento era anche un modo di percepire il mondo e l'uomo e sarebbe perciò diventato anche una filosofia di vita. Fin dall'inizio aveva un significato incerto, confuso spesso con altri orientamenti d'avanguardia coevi. Il suo tratto più rilevante era quello di contrapporsi al passato e di assumere quindi sfumature di ribellione e di contestazione, concentrandosi sull'autore dell'opera artistica.

In quanto ribelle e antitradizionalista, avrebbe proposto nuove forme di espressione artistica, atte a distruggere i consueti modi di percezione. Con ciò influiva potentemente sul destinatario dell'opera. In quanto concentrato sul soggetto dell'espressione artistica, mirava a enucleare tutti i moventi interni, nascosti, scabrosi, inconsci della realtà interiore, che diventava or-

mai più importante di ogni altra. Questa è forse la fonte delle ambiguità definitorie del movimento che conserva sempre una dose considerevole di soggettivismo.

Genesi e definizione dell'espressionismo storico

A dire dell'uno dei più insigni studiosi del movimento, l'espressionismo, a furia di avere tanti significati, finisce per non averne nessuno (MITTNER, 1965: 19). Le difficoltà nel dare all'espressionismo un quadro teorico e definitorio coerente sono ribadite infatti da tutti coloro che si sono occupati del problema. Tali difficoltà sono attribuibili al carattere del fenomeno stesso che prima si era materializzato nella sua concretezza attraverso opere (quelle pittoriche *in primis*), per poi sottoporsi a tentativi di inquadramento teorico.

Nel parlare dell'espressionismo solitamente si mettono in evidenza due opportunità di definirlo:¹ in primo luogo come fenomeno estetico e culturale storicamente rintracciabile e, in secondo luogo, come uno stile sovratemporale che nella cultura è da sempre presente, come manifestazione di un'attività artistica sovversiva e ribelle, collocata in opposizione alle estetiche canoniche ufficialmente accettate.

In modo più spontaneo, il concetto di espressionismo viene associato con uno dei più importanti movimenti dell'avanguardia primonovecentesca europea. Nella sua prima accezione, la definizione del concetto di espressionismo si riferisce infatti al movimento sorto agli inizi del Novecento nei paesi germanofoni come manifestazione dell'arte e del pensiero moderni, in opposizione al naturalismo ottocentesco² la cui ultima e somma manifestazione era l'impressionismo. È stato appunto quell'ultimo a servire da matrice per il conio del nuovo vocabolo, atto a definire quello che si manifestava

¹ Erazm Kuźma, indicando una duplice possibilità di definire il concetto di espressionismo parla di un punto di vista pragmatico, che considera il fenomeno come definibile e conoscibile almeno in modo intuitivo, e di un punto di vista formale, secondo il quale dell'espressionismo si può parlare unicamente in riferimento ad alcune singole opere, mentre qualsiasi tentativo di unirle in un'estetica coerente risulta vano (KUŹMA, 1976: 10).

² L'idea che l'espressionismo sorse come antitesi e rifiuto al naturalismo (e all'impressionismo) non piacque tuttavia a uno dei massimi esponenti dell'espressionismo lirico, Gottfried Benn che, a distanza di decenni, nel 1955 giudicò un tale approccio al problema come «primitivo», e definì l'atteggiamento degli espressionisti nei confronti del naturalismo come «indifferente», puntando invece sull'atteggiamento di protesta e opposizione manifestato dagli espressionisti nei confronti della realtà del tempo (BENN, 1983: 9).

come nuovo, ribelle e anti-canonico in materia dell'arte. L'espressionismo storicamente definito nacque quindi nella Germania guglielmiana negli anni precedenti il primo conflitto mondiale e si mantenne attivo fino alla metà degli anni Venti del Novecento, propagandosi in tutta l'area germanofona dell'Europa. Fin da principio si rivelò un movimento eterogeneo, dinamico, multiforme e variegato³ che mal si prestava a qualsiasi istanza unificatrice. Le sue origini sono da cercare nell'ambito delle arti figurative, che come prime avevano sentito il bisogno di rinnovamento formale e tematico.⁴ Le origini dirette del movimento, sempre nel campo della pittura, sono francesi. Henri Matisse è infatti considerato il padre presunto della nuova tecnica pittorica basata sulla «semplificazione delle idee e della composizione» come confidava il pittore nelle sue *Note*. Nelle stesse *Note*, pubblicate nel dicembre del 1908, Matisse per la prima volta usava il sostantivo *expression* (DANTINI, 2003: 6). Le idee dei *fauves* francesi, Matisse in testa, erano destinate a influire in modo considerevole sullo sviluppo delle avanguardie (quelle artistiche ma non solo) che attraversarono i confini nazionali dei singoli Paesi. Infatti vi si trovano coinvolti non solo artisti francesi e tedeschi, ma anche russi e italiani.

Ladislao Mittner come arco temporale del movimento indica gli anni 1907–1926 (MITTNER, 1965: 21), ribadendo però la fondatezza delle cronologie che lo situavano fra il 1910 e il 1924 (MITTNER, 2005: 5).⁵ Non mancano tuttavia altre impostazioni cronologiche. Per Paolo Chiarini, ad esempio, gli inizi del movimento sono da cercare intorno al 1905 e la sua fine nel 1925 (CHIARINI, 2011: 9). Nell'ambito delle arti figurative tali limiti sono racchiusi fra il 1905 e il 1918 (RICHARD, 1996: 34–44). Lo studioso polacco Erazm Kuźma segnala invece che la crisi delle estetiche ottocentesche si fece sentire

³ «[...] non vi fu mai un espressionismo in sé preso ed in sé definibile; vi furono soltanto espressionisti che differivano spesso moltissimo l'uno dall'altro. L'espressionismo fu una specie di bacino in cui confluirono rivoli diversissimi; e del resto soltanto quando il termine *espressionismo* si era affermato nelle arti figurative, vari gruppi di scrittori rivendicarono a sé il diritto di reginarsi della stessa qualifica» (MITTNER, 1965: 23).

⁴ Wassily Kandinsky, durante il suo soggiorno a Monaco di Baviera negli anni 1902 e 1909–1910, registrava con una grande perspicacia e sensibilità quell'ansia di rinnovamento presente nei giovani pittori tedeschi. Kandinsky come motivi della crisi artistica del tempo indicava l'attaccamento delle autorità culturali all'impressionismo, la desolante tenacia nel rappresentare fedelmente la realtà e il perseguimento della decoratività superficiale (KANDINSKY, 1965: 135).

⁵ Mittner, nella sua opera fondamentale sull'espressionismo (*L'espressionismo*, la prima edizione del 1965 presso Laterza), fa riferimento ad ulteriori cronologie proposte dagli studiosi e teorici come Walter Sokel (1910–1925), Gottfried Benn (1910–1920), Fritz Martini (1907–1926), Kurt Pinthus indica invece l'anno 1910 come quello iniziale per la lirica degli espressionisti (MITTNER, 2005: 5–6, note 3–5).

già intorno al 1901, l'anno da considerarsi iniziale per il movimento espressionista la cui attività si protrasse fino al 1918, con il periodo cruciale del suo sviluppo tra gli anni 1911–1914 (KUŽMA, 1976: 15–28). Gottfried Benn, che fu partecipe del movimento come uno dei suoi poeti più rappresentativi, a distanza di decenni (nel 1955) parlò di un «decennio espressionista» collocandolo tra gli anni 1910–1920 (BENN, 1983: 5).

A scapito delle difficoltà di stabilire una cronologia univoca del movimento, certo è che l'espressionismo storico nacque negli anni immediatamente precedenti il primo conflitto mondiale, e sorse dall'atmosfera inquieta e incerta della fine del secolo. In quell'aura di decadenza delle vecchie certezze e abitudini, ma anche di speranza nell'avvento del nuovo si formarono i temi dominanti dell'arte espressionista. Sono motivi principali che avrebbero poi posto le basi per la categoria critica modellata su componenti più vistose dell'espressionismo storico. Il primo decennio del Novecento è infatti fitto di eventi artistici e culturali che avrebbero presto sconvolto e fatto crollare le basi dell'antica arte naturalista. Nel 1905 a Dresda nacque il gruppo pittorico Die Brücke con Ernst Ludwig Kirchner nelle vesti di caposcuola, nel 1907 Oskar Kokoschka pubblicò il suo *Mörder, Hoffnung der Frauen* (*Assassino, speranza delle donne*), considerato il primo dramma espressionistico; nello stesso anno Alfred Kubin presentava il primo romanzo espressionistico *Die andere Seite* (*L'altra parte*). La nuova estetica interessava anche la musica, le cui prime manifestazioni di musica atonale risalgono al 1907 e al 1908.⁶

Dell'esaurimento dell'espressionismo storico si può parlare intorno agli anni Venti del Novecento, dopo la Prima guerra mondiale, la cui esperienza fu infatti devastante per il movimento. Molti giovani artisti caddero sui campi di battaglia, altri non seppero più essere all'altezza della loro precedente produzione (MITTNER, 2005: 12). La fine del movimento fu segnata anche dalle condanne mosse sia da parte della critica marxista (György Lukács) che dalla censura nazista del Terzo Reich (DE PAZ, 2005).

Nella storia della letteratura in Germania, l'importanza dell'espressionismo sta nella rottura con l'esaltazione neoromantica della realtà nonché nel tentativo di descrivere e dominare una realtà del tutto nuova, con tecniche, forme d'espressione e contenuti inglobanti le inevitabili contraddizioni del tempo. Pur avendo coinvolto, al momento della sua apparizione, un numero assai cospicuo di intellettuali e artisti, l'espressionismo in Germania non seppe esercitare un grande impatto su lettori del paese e il suo significato sarebbe stato rivalutato (specie nella sua dimensione teatrale) soltanto nel

⁶ Sui rapporti tra la letteratura espressionista e le varie arti del Primo Novecento (pittura, musica, cinema) si veda GLIKSOHN (1990: 136–142).

secondo dopoguerra, ispirando la maggior parte dell'attività letteraria e intellettuale tedesca (SZEWCZYK, 1962: 38–39).

Negli anni della Prima guerra mondiale avvennero anche importanti cambiamenti quanto al modo di percepire il significato dell'espressionismo: gli atteggiamenti teorici si sono polarizzati in quelli che tendevano ad allargare sempre di più il significato del concetto, usato ormai come denominatore comune anche per gli altri movimenti dell'avanguardia. Lo stesso Gottfried BENN (1983: 8) riteneva i concetti di espressionismo, futurismo, cubismo e surrealismo come sinonimi. D'altra parte, si tendeva ad annullare sempre di più le precedentemente ribadite differenze fra l'impressionismo e l'espressionismo (KUŹMA, 1976: 28). Si stava instaurando, dal 1923, l'estetica della nuova oggettività destinata a sostituire gli astratti furori degli espressionisti. Alcune esperienze inizialmente espressioniste sfociarono invece nel surrealismo che avrebbe comunque funzionato più come frutto della cultura francese.

Il termine stesso apparve e si diffuse, ancorché privo di sostanziale significato, intorno al 1911, grazie alla XXII esposizione della Secessione berlinese tenutasi nella capitale tedesca tra marzo e settembre. Il nominativo venne usato in riferimento a un gruppo dei giovani pittori francesi.⁷ Essere espressionisti significava allora semplicemente non essere impressionisti. L'appellativo della nuova corrente estetica,⁸ ancora poco definita perché *in statu nascendi*, veniva espressamente coniato in opposizione all'impressionismo dominante. Altri denominatori proposti per indicare la nuova arte: estroversione, sintetismo, non hanno avuto successo perché privi di quel significato di contestazione e opposizione che invece conteneva il nome *espressionismo* (KUŹMA, 1976: 16–17). Già negli anni 1911–1912 il concetto venne largamente accettato e usato negli ambienti artistici tedeschi, grazie soprattutto ai lavori teorici di Wilhelm Worringer. Nel 1916 Hermann Bahr gli diede una definizione, basata sulla convizione che si dovessero superare, con la nuova arte, le istanze naturalistiche e mimetiche a favore della libera espressione artistica (BAHR, 1945). Invece Gottfried Benn nella sua definizione dell'espressionismo sottolineava l'aspetto di continuità rispetto alle estetiche precedenti⁹ e di naturalezza dello stile espressionistico. Secondo il poeta tedesco, l'espressionismo:

⁷ Vi parteciparono tra gli altri Marquet, Puy, Vlaminck, Manguin e Picasso (HOFMANN, 2003: 158).

⁸ Sulla genesi del termine *espressionismo* si rinvia a DE MICHELI (2009: 83).

⁹ In special modo Benn indicava le affinità stilistiche tra l'espressionismo primonovecentesco e l'arte barocca e quella romantica (Goethe, Kleist, Hölderlin). Nella musica come espressionista poteva essere ritenuto Richard Wagner e nella pittura Benn indicava Cézanne, van Gogh e Munch come padri presunti dello stile espressionista. Le

[...] esprimeva quello che avevano precedentemente espresso i poeti delle altre epoche e degli altri stili: l'atteggiamento nei confronti della natura, dell'amore, della tristezza, del proprio concetto di Dio. L'espressionismo era un fenomeno del tutto naturale così come si possono ritenere naturali l'arte e lo stile e tenendo presente che Dio e natura hanno per ogni generazione un significato diverso.

BENN, 1983: 8¹⁰

Lo stesso Benn, nel saggio *Expressionismus* del 1933, sottolineava anche l'aspetto sovversivo e rivoluzionario del movimento espressionista, portato com'era a smantellare il modo di percepire la realtà di cui si mettevano in risalto, nell'arte espressionistica, non più i legami logici bensì la valenza espressiva dei suoi singoli elementi che potevano anche comparire sulla superficie dell'opera come slegati e illogici. Lo scopo principale di una tale opera era infatti l'estrinsecazione della realtà interiore anche a costo di ricorrere all'estasi dionisiaca (BENN, 1998: 73–75).

Una delle caratteristiche maggiori dell'espressionismo storico è la sua collocazione fra culture e nazioni diverse. Il movimento nacque, è vero, nell'ambiente germanofono, ma si espanse in molti paesi, Russia e Italia comprese, se prendere in considerazione le affinità futuriste. È anche considerevole l'apporto degli artisti di origine ebraica che portarono dentro al movimento elementi di misticismo chassidico (MITTNER, 2005: 13), riscontrabili poi nella tendenza «visionaria» del movimento (PLEBE, 1969: 9). Gianfranco Contini cui dobbiamo uno dei più esaurienti studi sull'espressionismo europeo fino alla fine degli anni Sessanta del Novecento, annoverò fra gli espressionisti anche gli scrittori francesi come Giraudoux (definito espressionista in senso lato¹¹), Céline con il suo *Voyage au bout de la nuit* e il postumo *Rigodon*, Jacques Audiberti, particolarmente nella sua opera poetica e Henri Michaux (CONTINI, 1988: 79). Non mancano nello studio continiano cenni all'espressionismo letterario anglofono con Joyce come massimo esponente (CONTINI, 1988: 79–86) o spagnolo di Fernando Pessoa (CONTINI, 1988: 87–89) o anche quello ungherese di Endre Andy (CONTINI, 1988: 87).

Espressionismo storico tedesco: basi del pensiero

Solo dopo l'avviamento della nuova corrente e la comparsa delle prime opere definite come espressioniste, venne il tempo della prima riflessione

basi filosofiche del movimento erano invece da caricare nel pensiero di Nietzsche (BENN, 1983: 8–9).

¹⁰ Traduzione italiana nostra.

¹¹ Si veda CONTINI (1988: 69).

teorica e il momento della stesura dei manifesti anche se i saggi teorici non vennero mai ritenuti dagli stessi loro autori come prescrittivi né in alcun modo regolativi. Al pari di tutto il pensiero del Primo Novecento, anche l'espressionismo, in un primo tempo del formarsi del movimento, fu definito dal pensiero dei due filosofi che sconvolsero le basi del razionalismo ottocentesco: Nietzsche e Bergson.¹²

Al pensiero del filosofo tedesco è attinta la distinzione fra arte dionisiaca e quella apollinea, scaturite da due impulsi creativi a carattere antitetico: dalla reciproca influenza dei due, dalla loro contraddittoria unione, dalla loro continua lotta e perenne riconciliazione nasceva, a dire del filosofo, ogni istanza creativa (NIETZSCHE, 2011: 86). Il principio dionisiaco nell'arte era mosso da una specie di estasi primitiva che il filosofo tedesco definisce «ebbrezza»:

Perché vi sia arte, perché vi sia un qualche contemplare o agire estetico, a tal fine è indispensabile un presupposto fisiologico: l'ebbrezza. [...] in primo luogo l'ebbrezza dell'eccitazione sessuale, la forma più antica e originaria dell'ebbrezza. Del pari l'ebbrezza che viene al seguito di tutte le grandi brame, di tutti gli affetti forti; l'ebbrezza della festa, della gara, del pezzo di bravura, della vittoria, di tutti i movimenti estremi; l'ebbrezza della crudeltà; l'ebbrezza della distruzione; l'ebbrezza suscitata da certi influssi meteorologici, per esempio l'ebbrezza primaverile; oppure l'ebbrezza della volontà, l'ebbrezza di una volontà turgida e sovraccarica.

NIETZSCHE, 1970: 112

Nietzsche indica quindi in modo palese il principio dionisiaco come il perno della creatività, il principio che sul piano della realizzazione concreta delle opere artistiche spingeva al rifiuto di qualsiasi regola e costrizione formale. L'arte apollinea era l'incarnazione dei principi come forma, bellezza, equilibrio e armonia e si manifestava in modo più completo nelle arti plastiche, l'attività creativa con cui l'uomo manifestava la sua capacità di plasmare la natura. L'esempio migliore dell'arte dionisiaca era invece la musica perché meglio testimoniava della possibile coalescenza dell'uomo con la natura. Quella dionisiaca era un'arte estatica, vicina alle esperienze mistiche, un'arte dell'eccesso e della difformità.

Ambedue i principi furono per gli espressionisti fonte di ispirazione artistica, anche se quello apollineo può sembrare meno evidente. Tuttavia, la tensione geometrizzante manifestata nelle arti pittoriche da Kandinsky

¹² Le opere del filosofo tedesco importanti per il pensiero espressionistico furono pubblicate alla fine dell'Ottocento (*La nascita della tragedia* nel 1872, *Il Crepuscolo degli idoli* nel 1889), mentre la stesura de *L'évolution créatrice* di Henri Bergson risale al 1907, l'anno in cui spuntavano i primi bagliori delle avanguardie europee.

oppure la spinta unificatrice ed ordinatrice di Gadda sarebbero riconducibili al principio apollineo.

Ambedue i principi potevano manifestarsi anche a livello più profondo ed elementare dell'espressione artistica: nel sogno – il principio apollineo e quello dionisiaco invece nell'ebbrezza e nell'estasi. La forma d'arte antica che univa i due impulsi creativi era la tragedia. Il culto dionisiaco sviluppatosi nell'antica Grecia sotto l'influsso delle religioni selvagge del Vicino Oriente comportava nella sua essenza il senso della dolorosa lacerazione dall'unità primordiale dell'universo, dispersa in molteplici individualità. La nostalgia di quell'unità perduta generava nei seguaci del culto dionisiaco l'aspirazione a ritrovarla anche a costo di rinunciare alla propria individuale identità. Il desiderio di fusione con gli altri e con l'universo biologico per ritrovare quella misteriosa unità originaria era infatti molto presente nel pensiero e nelle opere dei primi espressionisti. Si sarebbe rivelata molto ispiratrice anche un'altra verità dell'arte dionisiaca: la consapevolezza del lato oscuro e tragico dell'esistenza: contraddizione, dolore e senso di perdita sorti come prezzo e effetto dell'individuazione dell'uomo.

Per la definizione degli atteggiamenti filosofici degli espressionisti si rivelò molto ispiratrice anche un'altra opera di Nietzsche, quella che meglio definiva la crisi della ragione e l'esaltazione dell'ebbrezza creatrice ed estatica: *Crepuscolo degli idoli*. Il libro, che a livello dei rapporti sociali auspicava il rifiuto di ogni tirannia, portava gli espressionisti alla contestazione di ogni regola formale, alla negazione del linguaggio usuale e della sua logica e al rifiuto del significato denotativo delle parole. Invece il bergsoniano *élan vital* ispirò il concetto espressionista del *Geist*, inteso in una duplice accezione come l'insieme di spirito e anima, fondatore sempre di ogni rinascita ed evoluzione.¹³ Gli espressionisti si appoggiavano all'idea bergsoniana di uno spirito rinnovatore sempre presente e passante da generazione a generazione per meglio definire l'idea notevole fin dalla nascita del movimento del carattere perenne dell'arte espressionista. L'idea espressionista del *Geist*, originata dallo slancio vitale bergsoniano era anche fonte di fiducia nella creazione di un'umanità nuova, migliore, che sarebbe nata dopo la fase necessaria della distruzione del vecchio mondo con i suoi principi desueti. Lo slancio vitale bergsoniano era anche l'eterna spinta creativa che stimolava l'individuo alla lotta con la materia, lotta che risulta necessaria per il rinnovamento della vita stessa (BERGSON, 1959: 708–711).¹⁴ L'idea bergsoniana

¹³ «Nous revenons ainsi [...] à l'idée [...] d'un élan originel de la vie, passant d'une génération de germes à la génération suivante de germes par l'intermédiaire des organismes développés [...]. Cet élan [...] est la cause profonde des variations [...] qui créent des espèces nouvelles» (BERGSON, 1959: 567–568).

¹⁴ «L'élan de vie dont nous parlons consiste, en somme, dans une exigence de création. Il ne peut créer absolument, parce qu'il rencontre devant lui la matière, c'est-à-dire

dell'esistenza di un originario slancio vitale che si trasmetta di generazione in generazione, facendosi causa profonda di ogni variazione delle specie, della loro crescita e dello sviluppo, in modo naturale alimentava quella parte delle teorie sull'espressionismo che lo presentavano come fenomeno storico, fin dalle origini, esplicitamente o implicitamente presente nella cultura umana.

I giovani artisti, avvertito il bisogno di rottura con le estetiche precedenti, cercarono di inquadrare sul piano teorico quello che spontaneamente nasceva e si manifestava nelle opere concrete come testimone di nuova tecnica e nuova sensibilità artistica. Si deve infatti tenere presente che i testi teorici degli espressionisti seguono invece di precedere la produzione artistica del tempo. La prima teoria estetica dell'espressionismo venne fornita da un pittore, Wassily Kandinsky, che nel 1912 diede i principi della nuova arte nel suo *Sullo spirituale nell'arte*. Hermann Bahr pubblicava, due anni più tardi, il suo *Expressionismus*, e nel 1918 Edschmid definiva la letteratura espressionista nel suo saggio *Sull'espressionismo nella letteratura e la nuova poesia*.

La prima definizione dell'estetica espressionista fu data da Hermann Bahr nel suo saggio del 1916 in cui l'artista precisò che l'espressionismo era «l'arte che urla nelle tenebre, chiama al soccorso, invoca lo spirito» (BAHR, 1945: 84). Il saggio di Bahr si presentava anche come un tentativo di dare all'espressionismo nascente una base filosofico-morale e cognitiva in quanto vi venne espresso l'atteggiamento nei confronti della realtà e dell'arte veicolato dalla nuova corrente. Bahr partiva dalla critica dell'arte del passato, soprattutto quella dell'impressionismo, perché oppressiva, superficiale e degradata fino a staccare l'uomo dallo spirito e a bloccare le sue spontanee reazioni; era un'arte muta che non dava risposte alle domande cruciali dell'uomo. La colpa maggiore dell'impressionismo era la sua volontà di «rappresentare trasfigurato un pezzo di realtà, agire sull'illusione» (BAHR, 1945: 49). Nei confronti dell'arte impressionista, l'espressionismo si configurava invece come l'arte violenta di protesta e di opposizione, ma si trattava per il teorico tedesco non solo di una ribellione del gusto, ma di una ribellione morale (BAHR, 1945: 36). L'espressionismo invitava a trasgredire le regole formali nell'arte per lasciar reagire «un sentimento intimo» nei confronti dell'opera d'arte. Per questi motivi gli espressionisti si rivelarono molto reticenti nei confronti del mimetismo ottocentesco: «[...] essi violentano la realtà, violentano la vista, violentano il mondo dei sensi [...]», la materia dell'arte espressionistica è «ciò che non trova conferma nella natura, anzi, ciò che contraddice espressamente alla natura» (BAHR, 1945: 50). Per

le mouvement inverse du sien. Mais il se saisit de cette matière, qui est la nécessité même, et il tend à y introduire la plus grande somme possible d'indétermination et de liberté» (BERGSON, 1959: 708).

realizzare un tale programma artistico si dovevano necessariamente cambiare le modalità interpretative dei dati attinti alla realtà. Anche questa volta Bahr definiva quel nuovo approccio interpretativo degli espressionisti in contrapposizione all'impressionismo. L'impressionista guarda, l'espressionista vede – affermava BAHN (1945: 55). Lo strumento interpretativo dell'artista, l'occhio interno e spirituale degli espressionisti veniva quindi contrapposto all'occhio corporeo e superficiale degli impressionisti.¹⁵ L'arte non doveva più essere una «riproduzione passiva della vita sensibile» bensì «un'attività creatrice», e l'artista era invitato a dar necessariamente sfogo a quella forza di «creare un mondo secondo le leggi diverse da quelle della vista corporea» (BAHR, 1945: 69).

Sugli aspetti dell'interiorità e di interpretazione soggettiva del dato empirico puntava anche il saggio di Wassily Kandinsky. Esplicitamente rivolta ai pittori, l'opera di Kandinsky contiene tuttavia dei principi estetici generali dell'espressionismo riconducibili non solo alle arti figurative. Lo scopo primo di ogni lavoro creativo era, secondo Kandinsky, l'espressione dell'io, perseguibile in due modi: attraverso il colore (qui il punto di riferimento era Matisse) oppure attraverso la forma con la pittura di Picasso come sommo modello (KANDINSKY, 2005: 37). L'artista avvertiva pienamente la tensione trasgressiva presente nei giovani artisti dell'epoca, che in tutte le arti si traduceva in una comune tendenza all'antinaturalismo, all'astrazione e all'interiorità (KANDINSKY, 2005: 39). L'autore ribadiva altresì lo stretto legame fra il contenuto e la sua manifestazione formale, definendo la forma come espressione del contenuto interiore (KANDINSKY, 2005: 49). L'espressione del sé nell'arte passava necessariamente attraverso la trasgressione delle regole formali: né colore né forma dovevano costituire ostacoli per la libera estrinsecazione dell'artista,¹⁶ anzi la scelta di mezzi artistici incongrui e apparentemente squilibrati portava alla costruzione delle nuove armonie¹⁷ e qualità espressive, una *coincidentia oppositorum*.

¹⁵ Le correnti espressionista ed impressionista sono esteticamente contrapposte per la disposizione ricettiva della seconda (passivo registratore e assorbitore dei fenomeni) e la disposizione creativa della prima. L'espressionismo infatti reagisce alla realtà, non è contemplativo bensì dinamico, sprigionando forza e movimento pur anche insulsi e strani (MUZZIOLI, 2013: 30).

¹⁶ KANDINSKY (2005: 37) indicava due strade per conseguire il principio di espressività: colore e forma. Sono precetti applicabili anche in letteratura: espressionistico può essere l'immaginario (in quanto il modo di rappresentazione letteraria dei personaggi e degli ambienti) oppure la narritività (in quanto schema narrativo o modalità della costruzione del racconto).

¹⁷ «[...] se una forma è inadatta a un colore, non siamo di fronte a una 'disarmonia', ma una nuova possibilità, cioè a una nuova armonia» (KANDINSKY, 2005: 49).

Kasimir Edschmid,¹⁸ il secondo teorico del movimento e autore di un altro saggio fondamentale dopo quello di Bahr, con una gradevolezza teorica, commentava le affinità tematiche fra espressionismo e naturalismo, puntando nello stesso tempo sul divario tecnico fra l'uno e l'altro. Il merito dell'espressionismo, secondo Edschmid, consisteva non solo nel dare voce ad elementi della realtà come «abitazioni, malattie, uomini poveri, fabbriche». Anche il naturalismo aveva fatto oggetto della narrazione di quell'«elemento sociale», ma le modalità espressive erano ben diverse da quelle adottate dagli espressionisti. Al posto di fotografare tale realtà scabrosa, gli espressionisti auspicavano di fissarla nel ritmo di una visione rifiutando ogni mimetismo e referenzialità diretta (CHIARINI, 1969: 85–86). Si trattava infatti di una nuova concezione del mondo, soggetto ormai ad interpretazione e non più a mera rappresentazione. Anche Edschmid sottolineava la dicotomia tra la rappresentazione esterna (propria del naturalismo e dell'impressionismo) e quella interiore, atta a rendere la verità delle cose. In quell'ottica, il modo fenomenico andava quindi percepito in modo diverso, tale da poter «ricostruire» la realtà – base dell'interpretazione creatrice dell'artista. Edschmid ebbe infatti a dire:

Dobbiamo dunque costruirla noi la realtà, trovare il senso dell'oggetto, non appagarci del fatto supposto, immaginato e annotato; è necessario che l'immagine del mondo venga riflessa integra e netta e questo può verificarsi solo attraverso noi.

DE MICHELI, 2009: 87–88¹⁹

Nell'ottica di Edschmid, l'arte dell'espressionismo si rivela quindi non più come passiva rappresentazione del mondo bensì come una sua soggettiva ri-creazione e come la ricerca dell'essenza delle cose studiate in profondità senza fermarsi alla superficie dell'immagine, come una rielaborazione creativa che passa sempre attraverso l'individuo.

L'aspetto soggettivo di una tale operazione artistica è stato messo in rilievo anche da Hermann BAHR: «[...] l'espressionismo tenta di violentare il mondo esterno con forza interna dell'uomo» (1945: 59). La parola d'ordine del movimento è quindi la trasfigurazione creatrice.

¹⁸ Si fa riferimento a *Über den dichterischen Expressionismus*, discorso tenuto da Edschmid nel 1917, poi compreso nell'opuscolo *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, pubblicato a Berlino nel 1919 e ristampato in *Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus* (Hamburg 1957, pp. 26–43). Le citazioni contenute nel presente studio sono tratte da Paolo CHIARINI (1969: 85–86).

¹⁹ Citazione tratta da *Über den expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung* pubblicato nel 1919. Traduzione italiana di M. De Micheli.

L'espressionista va oltre le apparenze naturalistiche per indagare e scrutare fino in fondo arrivando all'essenza delle cose. L'uomo, il principio attivo e dinamico di questa trasfigurazione, viene destoricizzato, liberato da vincoli sociali, morali e familiari, e destinato a cogliere il nucleo eterno e immutabile della realtà, che si lascia scoprire soltanto attraverso una violenza deformatrice e dissacrante.

Le asserzioni di Edschmid sono affini a quelle impostazioni teoriche e definitorie del movimento che lo considerano come fenomeno storico sempre presente nella cultura. L'affermazione secondo la quale «l'espressionismo c'è sempre stato» fu proferita da Edschmid già nel 1917. Infatti, fin dall'inizio della formazione del movimento storico in Germania, alcuni teorici tedeschi dell'avanguardia espressionistica concepivano l'espressionismo non come una specifica e storicamente ancorata fase di sviluppo dell'arte europea, bensì come un momento eterno e ricorrente di uno spirito creativo e ribelle.

Come si è detto, un altro modo di definire il fenomeno espressionista consiste nel considerarlo come un atteggiamento estetico-filosofico a carattere sovrastorico, che si è sempre manifestato nella cultura europea come contrapposizione alle estetiche dominanti, confermate e appoggiate da autorità culturali e poteri politici. Anche i protagonisti dell'espressionismo storico tedesco ben presto cominciarono a considerare il movimento non solo come un fenomeno storicamente definibile e definito, ma piuttosto come un atteggiamento filosofico che trasgrediva i limiti della coscienza estetica del tempo. Il formarsi delle definizioni del movimento che lo presentavano come manifestazione dell'eterno flusso artistico, precedentemente comparso sotto la forma dell'arte gotica, quella barocca o romantica risale già agli anni 1911-1914, quindi all'epoca della nascita della corrente espressionista. Yvan Goll percepiva l'espressionismo non come una particolare attività creativa, ma come un modo di pensare e un'estatica forma di esperienza di vita (KUZMA, 1976: 20). Essendo l'espressionismo ritenuto una forma di esperienza di vita, il significato del concetto si allargava notevolmente e si estendeva a tutte le esperienze artistiche dell'uomo, non unicamente quelle figurative. Anche Hermann Bahr riteneva che la nuova corrente avesse precedenti storici e che non fosse da intendere solo in termini di arte. Il filosofo distingueva due principali forme dell'arte: quella che si affidava all'occhio interno dell'intuito artistico e che si era manifestata nelle arti primitive e nell'arte orientale e, dall'altro canto, una forma d'arte che si lasciava guidare dall'occhio corporale attento alla perfezione formale, quella che era iniziata con l'arte classica greca e la cui ultima manifestazione era l'impressionismo. Per Gottfried Benn l'espressionismo era una categoria stilistica metastorica e al tempo stesso un necessario punto di riferimento per intendere il proprio sviluppo all'interno di una prospettiva antropolo-

gica ben determinata, quella del «tardo Io», dell'ultracivilizzata umanità dei robot e della cibernetica (MASINI, 1986: 95–108).

Władysław TATARKIEWICZ (1960: 130) concepisce l'espressionismo come un'arte a carattere sovrastorico, collocandolo tra altri tipi di arti mimetiche: naturalismo (concentrato a rendere mimeticamente la realtà circostante), calligrafismo (intento alla forma), essenzialismo (concentrato sulla ricerca dell'essenza vera e profonda delle cose).²⁰ In questa prospettiva, l'espressionismo è un tipo di arte che mira al palesamento dei contenuti della psiche umana: quella dell'autore dell'opera o quella dell'oggetto della rappresentazione. Il filosofo ribadisce fortemente il fatto che anche le arti prospettiche, di cui l'espressionismo fa indubbiamente parte, benché capaci di andare oltre alla semplice apparenza materiale, prendono spunto e ispirazione dalla realtà,²¹ sono quindi arti mimetiche. Un'altra peculiarità delle arti prospettiche è il loro essere più condizionate dalla filosofia con la quale sono sempre intimamente legate. Nell'ottica di Tatarkiewicz, quindi, l'espressionismo che punta sulla rappresentazione dei contenuti psichici, sarebbe un'arte mimetica. Proseguendo nelle sue riflessioni, Tatarkiewicz osserva che la svolta estetica del Primo Novecento consisteva nel rifiuto del realismo e dell'arte concentrata sulla fedeltà formale ai modelli atinti dalla realtà empirica. Le arti imboccarono la strada dell'astrattismo e dell'irrealismo. L'arte astratta si presentava fin dall'inizio sotto alcune forme.

La prima era la presentazione delle forme astratte che diventavano fine a se stessa, valorizzando la bellezza della sostanza materiale. La forma diventava scopo e mezzo espressivo. Così nasceva la tendenza moderna dell'arte che Tatarkiewicz definisce come formismo.

La seconda modalità rappresentativa delle arti astratte è quella che usa forme precise in virtù della loro forza espressiva, atta a parlare con più efficacia di sentimenti e di esperienze più intime al fine di coinvolgere e sconvolgere il pubblico. Quella è l'arte dell'espressionismo. Tatarkiewicz concepisce allora l'espressionismo come uno specifico atteggiamento creativo concentrato sul contenuto dell'opera che sceglie forme adatte per

²⁰ TATARKIEWICZ (1960: 130) introduce anche una nuova terminologia, suddividendo tutte le manifestazioni artistiche aspettuali (naturalistiche concentrate cioè sulla rappresentazione dell'aspetto esterno della realtà in modo più fedele) e prospettuali (quelle che mirano invece a scoprire la struttura interna oppure l'essenza intima delle cose rappresentate).

²¹ „Wszystkie [wyróżnione typy sztuk – J.J.] nie tylko przedstawiają realne rzeczy, ale robią to przy pomocy realnych kształtów, a nie abstrakcyjnych znaków. Rzeczywistość jest dla nich zarówno środkiem, jak i celem. Dlatego bywają wszystkie nazywane realizmem [...]. Wystarczy powiedzieć, że wszystkie wymienione postacie sztuki są sztuką odtwórczą” (TATARKIEWICZ, 1960: 131).

l'espressione e per il palesamento di quello che solitamente è nascosto, e che invece si rivela essenziale per spiegare i rapporti dell'uomo con il mondo.

Accanto all'espressionismo inteso come arte espressiva dei sentimenti Tatarkiewicz distingue anche una terza forma dell'arte astratta, quella volta ad esprimere il rapporto con il mondo e a capire il cosmo. Qui la forma è in grado di definire la natura del cosmo, il suo senso più profondo.²² Concepita così la nuova arte astratta aveva un'importante funzione conoscitiva. È l'arte atta a cogliere la verità interiore e il senso dell'essere; forse è quel tipo di arte che combacia meglio con l'idea di arte manifestata dagli espressionisti degli inizi del Novecento. I giovani artisti tedeschi miravano infatti a scoprire l'essenziale, non solo dell'uomo ma anche del cosmo, di cui l'uomo era l'immagine. La scoperta di quella verità sovramateriale era la finalità prima dell'arte degli espressionisti.

Tipologie dell'espressionismo storico

Il movimento sorto agli albori del Novecento, come uno di tanti movimenti di avanguardia, rimase, come si è detto, molto diversificato al suo interno, nonostante ciò si possono evidenziare alcune fasi della sua evoluzione ed alcune tipologie degli atteggiamenti teorico-estetici. Va ribadito che il movimento nacque nell'ambito delle arti figurative per propagarsi poi alla letteratura, che rimase sempre saldamente attaccata alla pittura espressionistica. Si deve anche precisare che gli espressionisti stessi non si sono mai organizzati in nessuna specie di sottogruppo o movimento specifico; tutte le catalogazioni sono effetto di una riflessione critica e letteraria ben posteriore all'espressionismo stesso.

MITTNER (1965: 23–25) distingue all'interno del movimento storico tedesco tre atteggiamenti ideologici: attivisti, eternisti e neopatetici. Gli attivisti, raggruppati intorno alla rivista «Die Aktion» e sotto l'insegna di «Der Sturm» erano concentrati innanzitutto sull'attività politica. L'impegno politico era il loro slogan più importante. Gli eternisti adottavano un atteggiamento rivoluzionario, basato sulla concezione di una nuova coscienza sociale dell'uomo («uomo nudo»), più umanitaristica e consapevole della sua forza profonda e pura, in grado di opporsi «senza spargimento di

²² „Jedni z abstrakcjonistów chcą uchwycić najprawdziwszą postać bytu, inni – przynajmniej jego postać nową, dotąd nie uchwyconą, *une version neuve de la réalité du réel*. Poznawczą intencję ich abstrakcyjnej sztuki zdradzają tytuły niektórych dzieł, jak *Obraz czasu czy Trwanie*, a nawet *Pra-entelechia*. A od tytułów ważniejsze są teoretyczne wypowiedzi artystów, nie pozostawiające żadnej wątpliwości, iż chcą w swych utworach oddawać istotę kosmosu” (TATARKIEWICZ, 1960: 135).

sangue ai mostri del capitalismo e del militarismo» (MITTNER, 1965: 23). I neopatetici presentavano un atteggiamento più astratto, esaltando un nuovo pathos, volto a cambiare ad ogni costo e in qualsiasi modo il mondo di allora, il mondo delle sicurezze e tanto derise regole borghesi nella convinzione della fine delle certezze e del bisogno di un nuovo costrutto politico, sociale e culturale.

Armando PLEBE (1969) nella sua panoramica degli atteggiamenti espressionistici degli inizi del Novecento distingue gli orientamenti seguenti: visionari, urlatori, viscerali, mistici, primitivisti e patetici, diagnostici della psiche, astrattisti e attivisti. Ognuna di queste etichette riassume uno specifico atteggiamento ideologico ed estetico, veicolo di precetti sulle tecniche da adottare nella creazione artistica dei suoi sostenitori.

Fra tutti i gruppi elencati, quello più vistosamente innovatore in quanto opposto a tutta la concezione dell'arte precedente fu il primo, quello dei visionari. Nell'atmosfera visionaria di questo filone dell'espressionismo, la cui genesi indubbiamente è dovuta all'*Interpretazione dei sogni* di Freud, nacquero le più importanti e conclamate asserzioni teoriche degli espressionisti, in particolare quella sulla visione dell'artista *Das Gesicht*. Gli espressionisti definivano una particolare capacità dell'artista di vedere il mondo circostante che consisteva nel sognare a occhi aperti invece di chiudere gli occhi per fantasticare. L'ideale assoluto dei giovani artisti era quello di esprimere le proprie visioni invece che immaginarle, atteggiamento attribuito con disprezzo all'impressionismo. Lo sguardo dell'artista portato sul mondo diventava una visione che si presentava senza la mediazione del sogno (PLEBE, 1969: 9). Gli espressionisti opponevano le proprie visioni e sogni reali ad occhi aperti ai sogni irreali e alle evasioni degli impressionisti.

Nel 1917 Kasimir Edschmid definì meglio le intuizioni artistiche degli espressionisti nel saggio *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*,²³ considerato il manifesto classico dell'espressionismo. Vi spiegò infatti che l'impressionismo «vede» cioè scorge tratti, elementi e caratteristiche delle cose, mentre l'espressionismo «guarda» e cioè suscita una visione inesistente prima,²⁴ facendo nascere un nuovo significato del soggetto e dell'oggetto che precedentemente non c'era. In questo modo venivano contrapposti gli atteggiamenti tardoromantici dei sognatori impressionisti e quelli visionari degli nuovi artisti dell'espressionismo. Il visionario espres-

²³ I più importanti testi teorici dell'espressionismo storico tedesco (Edschmid, Werfel, Pander, Toller) sono stati raccolti da Paolo Chiarini, Franco Lo Re e Ida Porena in *Caos e geometria. Per un regesto delle poetiche espressionistiche* (CHIARINI, 1969).

²⁴ Si conformano all'estetica del visionario le opere degli espressionisti tedeschi come *I Sonnambuli* di Herman Broch. Questo filone si mantenne vivo, anche dopo l'esaurimento del movimento espressionista, trasformandosi in surrealismo.

sionista mirava a sconvolgere il pubblico, a destarlo, spaventarlo e fargli vedere quello che prima, per mezzo dell'arte superficiale del naturalismo, era rimasto celato.

Il nuovo approccio alla realtà adottato dagli espressionisti portava alla scoperta dei lati più scabrosi della realtà; in questo modo le manifestazioni dell'irregolare, del mostruoso, dello sporco e del ripugnante diventavano spesso fine della ricerca artistica degli espressionisti, una fine che, tuttavia, suscitava ribrezzo e orrore dai quali scaturiva la poetica dell'urlo. Ambedue le poetiche, quella della visione e quella dell'urlo sono legate in quanto l'aprire gli occhi (visione) agli aspetti più allarmanti della realtà genera in chi guarda (l'artista) un urlo di spavento e di orrore (PLEBE, 1969: 16). L'urlo espressionista era quindi un grido di allarme nonché l'espressione angosciata e angosciante nei confronti della realtà aggressiva ma doveva anche additare gli aspetti più aggressivi e assurdi di quella realtà nel momento in cui la parola verbalizzata cominciava a mancare.²⁵ Un altro modo per esprimere l'inesprimibile della realtà, adottato dall'avanguardia storica erano i motivi della morte e della danza macabra. Dall'altro canto a quei motivi funebri spesso veniva contrapposto il motivo del grido originario – *Urschrei*.²⁶ In quell'ottica, l'arte doveva essere non tanto come il primo grido del nascituro ma piuttosto come il grido primordiale dell'intera umanità. L'iperbole del grido mostruoso, illimitato e sproporzionato diventava allora l'espressione migliore dell'arte nuova.

Sull'orrore dell'esistenza umana si concentravano anche i viscerali, un altro filone dell'espressionismo storico tedesco. Il centro della riflessione in quell'atteggiamento però era non tanto l'universo quanto l'uomo stesso, la sua più importante particella. Nella visione viscerale dell'esistenza, le debolezze e i vincoli corporei diventavano motivo d'orgoglio per l'uomo, anche se si trattava spessissimo di un orgoglio cupo e disperato (PLEBE, 1969: 22). Sono associabili a questo atteggiamento anche i motivi dell'eroticismo esuberante e sfrenato, identificato con la grandezza e la tragedia della vita stessa, nonché il motivo dell'amore – odio.²⁷

Il misticismo espressionista non significa credenza religiosa in quanto non è fonte né di sollievo né di gioia, ma deriva dal desiderio di partecipazione dell'individuo – artista nel dolore universale e deve servire come

²⁵ L'opera in cui programmaticamente il grido si sostituisce alla parola è *La danzatrice e il corpo* di Alfred Döblin, del 1910.

²⁶ «All'assurdità della morte che ruba all'uomo la parola, ammutolendolo, l'espressionista contrappone così l'altro estremo della vita umana: il primo grido del bimbo» (PLEBE, 1969: 20).

²⁷ Il motivo presente in *Danza macabra* di Strindberg e in *Assassino, speranza delle donne* di Kokoschka. Lo stesso motivo si trova come Leitmotiv nella narrativa gaddiana.

chiave interpretativa per spiegare l'assurdità della vita stessa. L'individualismo viene rifiutato a favore della comunione mistica con tutto il vivente. L'individualità viene qui condannata in quanto maschera fittizia²⁸ portata dall'uomo e l'esperienza mistica nasce dalla partecipazione sensibile, carnale al dolore degli altri.²⁹ La visione cosmica e totalizzante creata dal misticismo espressionista vedeva il caos come principio del funzionamento dell'universo³⁰ in cui l'assurdità predominava sulla ragionevolezza (PLEBE, 1969: 30–31). La consapevolezza del disordine del mondo doveva dare la possibilità di scavare fino nell'intimo delle cose e trasgredire la tecnica della semplice registrazione delle sue impressioni. Come tale il misticismo degli espressionisti negava anche il naturalismo con i suoi principi di conoscenza scientifica, dello studio dei problemi sociali, dell'interesse portato su vari aspetti della vita sociale organizzata cui opponevano gli ideali dell'intuizione estatica, dell'ampiamente inteso problema religioso e dell'interesse per la natura e per il destino metafisico dell'uomo.

I primitivisti postulano la rottura con il passato e con ciò sono affini agli atteggiamenti dei futuristi. Il loro rifiuto della tradizione li porta comunque, a differenza dei futuristi, a recuperare la natura primitiva, primordiale dell'uomo, ciò che li avrebbe portati alla costruzione dell'uomo nuovo. L'arte primitiva diventa infatti modello delle arti figurative dell'espressionismo. Gli espressionisti sono anche propagatori del nuovo pathos,³¹ creato grazie alla ricostruzione del rapporto primitivo e primordiale dell'artista con il suo pubblico. Secondo Erich Unger, che diede la definizione più esauriente della nuova estetica, i giovani poeti aspiravano a «un pathos che fosse congenito alla quotidianità» (PLEBE, 1969: 38).

²⁸ Il motivo della maschera sociale è il tema principale delle commedie di Carl Sternheim contenute in *Maske Tetralogie*, e in *Der Golem* di Gustav Meyrink del 1915. Nella letteratura italiana invece il concetto di maschera venne introdotto dall'opera di Pirandello.

²⁹ «Alla base degli atteggiamenti mistici dell'espressionismo viene quindi a trovarsi l'idea che l'individualità, lungi dall'essere l'essenza più autentica dell'uomo, è una sorta di sovrastruttura al di sotto della quale sta la vera autenticità, che è costituita dalla comunione mistica col tutto» (PLEBE, 1969: 28–29).

³⁰ Scrisse Arnold Schönberg nel suo *Totentanz der Gundsätze (Danza macabra dei principi)*, trad. ital. Castelloni): «Nell'insieme v'è un ordine formidabile. E altrettanto disordine. Se si vuol cercare un significato. Tutto è ad un tempo ordine e disordine. Non lo si può distinguere, e tanto meno decidersi» (PLEBE, 1969: 32).

³¹ Gli esponenti dell'estetica del nuovo pathos erano i poeti Kurt Miller, Georg Heym, Gottfried Benn, Kasimir Edschmid e Franz Werfel, e il loro organo della diffusione – la rivista "Das neue Pathos", fondata nel 1913.

L'atteggiamento psicanalitico nell'ambito della riflessione espressionistica era generalmente disdegnato,³² tuttavia alcuni artisti sono diventati realizzatori delle scoperte più importanti della psicanalisi. Essi auspicavano un'arte atta a diagnosticare quello che la ragione tralasciava e a condurre una diagnosi della realtà essenziale, dell'assurdità della psiche umana (PLEBE, 1969: 43). Esempi di tale diagnosi sono ricavabili nelle opere di Kafka (*Metamorfosi*, 1916) e di Alfred Döblin (*L'assassinio di un ranuncolo*).

L'astrattismo era invece un atteggiamento più svincolato dall'eredità del naturalismo ma anche nello stesso tempo disgustato dall'avvenente società delle macchine. L'astrattismo nacque negli ambienti artistici del Primo Novecento e fu teorizzato dai maggiori artisti e pensatori del tempo. La predilezione per l'astrattismo doveva liberare l'artista da ogni legame con la società circostante. La motivazione che portava gli artisti verso le forme astratte è da cercare nella loro convinzione del carattere disumano e inaccettabile della realtà per cui si è portati a rifiutare di parlare il linguaggio alieno di quel mondo inaccettabile e a adottare un linguaggio scheletrico ed essenziale che programmaticamente si rifiuta di essere verosimile. La poetica dell'astrattismo è determinata da due costanti: da una parte – il rifiuto della natura e dall'altra – il rifiuto della chiacchiera. La teoria del rifiuto della natura come ispiratrice dell'arte venne definita teoricamente da Wilhelm Worringer in *Abstraktion und Einfühlung*³³ nel 1906 dove l'artista argomentava che l'arte diventava astratta nei popoli che si erano trovati respinti da un ambiente e dalla natura, per cui rifiutando ogni empatia, hanno rinunciato a trasferire artisticamente in essa qualsiasi loro sentimento optando invece per la fuga verso un'arte più lontana dalla natura – optando quindi per l'astrazione (WORRINGER, 2008: 21). La coscienza della relatività del mondo fenomenico circostante porta l'uomo ad una tendenza spirituale trascendente che si traduce nell'arte astratta e geometrizzante (WORRINGER, 2008: 102). L'impulso estetico e creativo dell'uomo prende quindi l'avvio da due opposti poli della sensibilità artistica: da una parte l'empatia che spinge al mimetismo basato sul bello naturale e, dall'altra, l'impulso all'astrazione che trova la propria bellezza nell'«inorganico, ne-

³² Armando PLEBE nel suo studio mette in risalto l'atteggiamento ambiguo degli espressionisti nei confronti delle ricerche psicanalitiche del tempo: «Da un lato [...] la psicanalisi offre agli espressionisti le armi per mettere in dubbio le istituzioni più consolidate della società contemporanea e per considerare, in modo pascaliano, miseria le presunte grandezze dell'uomo borghese e di quello progressista. D'altro lato, proprio sulla base di quest'operazione *destruens* della rispettabilità dell'uomo considerato civile, l'espressionista può sovracostruire sopra il mondo normale moralmente distrutto, un mondo psicologicamente più reale, anche se terrificante e abnorme [...]» (1969: 44).

³³ Per la versione italiana nella traduzione Elena De Angeli si rinvia alla nuova edizione einaudiana a cura di Andrea Pinotti, Torino 2008.

gatore della vita, nel cristallino [...] in ogni legge e necessità astratta» (WORRINGER, 2008: 7). Operando una netta distinzione fra l'arte naturalistica del passato e quella contemporanea, Worringer sottolineava anche il fatto che l'estetica moderna sia passata dalla rappresentazione oggettiva a quella soggettiva ed interpretativa del dato estetico (WORRINGER, 2008: 6). Il valore estetico non consisteva più nella percezione del modello naturale, bensì nella sua riproduzione creativa:

[...] il volere artistico non consisteva nel percepire il modello naturale [...] ma piuttosto nel riprodurlo, cioè nell'ottenere, dalla struttura frammentaria e dalla successione temporale dei momenti di percezione, e dal loro amalgamarsi [...] un tutto unico per l'immaginazione. È l'immaginazione che conta, non la percezione.

WORRINGER, 2008: 42

Worringer, in accordo con il pensiero di un altro teorico del movimento, Hermann Bahr, sembra infatti ribadire il principio della trasfigurazione creativa del dato empirico di base, operata in virtù della forza dell'immaginazione artistica come fondamento dell'opera espressionistica. Insieme al principio del coinvolgimento del pubblico, questo principio era destinato a diventare la base estetica delle opere letterarie di stampo espressionistico.

Il secondo postulato dell'astrattismo, il rifiuto della chiacchiera del mondo contemporaneo, venne invece espresso da Tristan Tzara nel *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro*³⁴ nel 1920. L'arte astratta significava l'arte senza oggetto, principio assai difficilmente applicabile in letteratura, dato che le parole rinviano sempre ad un significato. Tuttavia dell'astrattismo letterario si parlò in riferimento all'uso simbolico del linguaggio.

Espressionismo in Italia: le avanguardie storiche

Nei tempi in cui in Germania sorgeva e si affermava la rivoluzione espressionista, l'Italia vedeva nascere due movimenti indigeni di avanguardia: il futurismo e il vocianesimo. Forse è questa la ragione per cui, in contemporaneità, l'impatto dell'espressionismo storico in Italia non era cospicuo. Come sostiene Lavinia JOLLOS MAZZUCCHETTI «Furono pochissimi gli italiani che affrontarono, conobbero e compresero l'espressionismo in contemporaneità» (1986: 222). Alla luce delle ricerche della Mazzucchetti,

³⁴ Il *Manifesto* di Tzara è considerato uno dei manifesti del dadaismo.

l'espressionismo sarebbe entrato a far parte della cultura e letteratura italiana soltanto intorno al 1930, insieme all'arrivo della Nuova Oggettività. Pochi furono tuttavia gli intellettuali pronti a tradurre e diffondere saggi teorici o opere letterarie dell'espressionismo. Fra i pochi che si sono trovati particolarmente coinvolti si possono annoverare i nomi di Alberto Spaini (corrispondente berlinese della rivista italiana «La Voce» negli anni 1913–1914) o Adriano Tilgher, scrittore e collaboratore al «Mondo» romano. Sono altresì da segnalare le traduzioni della lirica tedesca ad opera di Enrico Rocca, che era, oltre che traduttore, eccellente critico letterario di ottima preparazione culturale austriaca. È di rilievo anche l'opera divulgativa di Marcello Cora svolta sulla «Ronda», dove venivano pubblicate le traduzioni della prosa di Thomas Mann. Tuttavia i giudizi generali portati dalla critica italiana sul movimento tedesco nella sua globalità furono per lo più reticenti se non del tutto critici. Infatti, nell'undicesimo numero de «Il Baretto» (luglio del 1925), dedicato al teatro tedesco, appariva un acuto studio di Leonello Vincenti, in cui l'autore esprimeva la sua perplessità nei confronti dell'espressionismo, affermando in conclusione del suo intervento che agli espressionisti tedeschi mancava «la vera madre dell'arte, sola realizzatrice dell'esperienze e delle volontà umane, cioè la ingenua fantasia» (VINCENTI, 1925: 48).

Espressionismo vociano

La presenza dell'espressionismo storico in Italia fu in contemporaneità assai limitata e se si può parlare dell'espressionismo italiano nel primo dopoguerra si tratta di «personalità spontaneamente parallele non derivate» (CONTINI, 1988: 91), concentrate soprattutto intorno agli ambienti de «La Voce» fiorentina. La genesi e l'attività stessa della rivista attiva negli anni 1908–1916, era contemporanea a quella del fenomeno espressionistico tedesco, ma sarebbe difficile cercare le influenze dirette fra i due movimenti anche se non mancarono affinità sorprendenti nel modo di valutare la realtà sociale e culturale del tempo. La genesi del movimento vociano trovò il suo corrispettivo sociologico nell'età giolittiana, così come il movimento tedesco coevo lo trovò nella situazione della Germania guglielmina. La stessa ribellione contro la situazione politica, sociale e morale del tempo spinse gli intellettuali della rivista fiorentina ad un'inquietudine sociale diffusa e condivisa e ad un forte impegno morale. In secondo luogo, il punto di convergenza fra i due movimenti, tedesco e italiano, consisteva nel fatto di essere sorti da un disaccordo nei confronti del passato culturale ed estetico. Nei suoi ricordi Giuseppe Prezzolini metteva a fuoco due aspetti nell'atteggiamento degli intellettuali vociani: da una parte – la rivolta programmata contro il passato culturale ed estetico, dall'altra parte invece il sentito individualismo

e l'agonismo dei suoi partecipanti,³⁵ ciò che impedì efficacemente il costituirsi di un gruppo omogeneo e compatto. L'atteggiamento degli giovani intellettuali accomunati dagli stessi ideali della rottura con la precedente tradizione e pervasi da un'ansia di rinnovamento combaciava con lo spirito espressionistico tedesco dell'epoca, colmo di un'ansia rinnovatrice e di un desiderio di rifare l'universo, di ricostruirlo fin dalle origini. Ne «La Voce» confluivano svariate opinioni e desideri rinnovatori di autori e intellettuali che sarebbero diventati importanti nel futuro. Il loro lavoro era molto concreto e pratico e si concentrava, soprattutto nel primo periodo de «La Voce» (prezzoliniana) su vari aspetti della vita nazionale, oltre le attività puramente letterarie.

Futurismo ed espressionismo

I vociani rimanevano in contatto con i futuristi anche se sarebbe difficile parlare di affinità o almeno visioni in comune fra di loro. I vociani si contrapponevano ai futuristi perché il loro impianto riformistico e razionalistico rifiutava le soluzioni estremistiche e irrazionalistiche dei futuristi. Tuttavia il progetto vociano di riforma può essere considerato più profondo,³⁶ «totale» in quanto mirava a cambiamenti sostanziali sia nel campo degli atteggiamenti morali sia nella forma artistica, atta a esprimere un nuovo sguardo sulla realtà, mentre i futuristi erano nei loro intenti rivoluzionari più superficiali seppure più clamorosamente espressivi. Il futurismo, quella prima e massima espansione dell'avanguardia novecentesca, fu, per la cultura e la letteratura italiana, una svolta estetica pari a quella del romanticismo, anche se afflitta di una sostanziale debolezza: quella di non aver prodotto, sul piano letterario, opere di rilievo, dando risultati molto più interessanti nelle arti figurative, nei performance artistici e in forme artistiche marginali: testi pubblicitari, musica per cinema, design, tipografia come il misto tra scrittura e pittura (PEDULLÀ, 2008: 82–86).

Tuttavia il futurismo ebbe nella rivista «La Voce» una notevole influenza, anche per il fatto di combattere l'accademismo e per la sua esigenza di

³⁵ «[...] la storia della "Voce" fu, sì, quella di un'aggressione premeditata contro secolari costumi, pregiudizi, facilonerie, retoriche degli Italiani; ma insieme una lotta di ognuno contro i propri compagni e dentro se stessi per acquistare, prima del vicino, il diritto di batter moneta con la propria effigie». In: G. Prezzolini, *La Voce 1908–1913. Cronaca de "La Voce"*. Milano 1974, riportato da Giuseppe MARCHETTI (1986: 11).

³⁶ «I vociani in sostanza volevano riprendere il Risorgimento, approfondirlo, ripercorrendo il processo unificativo italiano in un senso morale, formativo. [...] E formare così una coscienza italiana, nazionale, ma insieme europea [...] che potesse dare un nuovo ritmo alla vita sociale e politica del paese» (BINNI, 1999: 8).

modernità e di attualità. L'istanza futurista è comunque sempre riscontrabile in alcuni autori indetificati con gli ambienti vociani, come ad esempio Giovanni Papini. Il rifiuto del passato culturale era il punto di convergenza fra i due movimenti di avanguardia, ma le modalità di affrontare la crisi riscontrata erano diverse. I futuristi si concentrarono sulla negazione delle forme antiche dell'arte e sull'esaltazione superficiale della modernità, mentre i vociani andarono più in profondo con la critica e l'impegno sociale, proponendo nello stesso tempo forme di scrittura molto meno radicali.

Si può quindi sostenere che le influenze fra i vociani e i futuristi erano, esplicitamente o meno, reciproche: da un lato si può parlare delle influenze futuriste sulla scrittura dei vociani, dall'altro canto si possono riscontrare anche tendenze espressioniste del futurismo. Un altro problema che si pone è quello delle connessioni fra il futurismo italiano e l'espressionismo tedesco, rapporti che, del resto, diventarono all'epoca oggetto di discussioni al seno dello stesso movimento tedesco. Hermann Bahr condannava il futurismo italiano sia per la sua indifferenza ai problemi sociali e la sua «isterica estasi davanti al futuro» sia per le sue pur nascoste affinità con il simbolismo e l'impressionismo:

Il futurismo non vede l'urto sociale che genera l'angoscia, non vede il dolore, lo nega soltanto, con imprudenza, per un'isterica estasi davanti al futuro, e intanto mescola sotto il tavolo le vecchie e logore carte del simbolismo. Di ben poco si può vantare il futurismo, forse unicamente d'aver unito l'impressionismo aleatorio e brillante ai simboli del disprezzo del decadentismo.

BAHR, 1945: 7

Anche Kasimir Edschmid (*Über den Expressionismus...*) rifiutava ogni rapporto «genetico» diretto fra espressionismo e futurismo, considerando quell'ultimo come «ultima atomizzazione dell'impressionismo» con cui il movimento tedesco non aveva nulla a che fare (CHIARINI, 1969: 181). Invece Gottfried Benn rivendicava il primato dell'espressionismo pur riconoscendo al futurismo di aver organizzato e teorizzato la naturale tendenza tedesca al rinnovamento stilistico e formale dell'arte in quegli inizi del Novecento. Infatti, a dire di Benn, erano stati i futuristi ad aver fornito formulazioni teoriche alla rivoluzione artistica perseguita dagli espressionisti in modo spontaneo ed intuitivo già fin dagli inizi del secolo (BENN, 1983: 5-6). Ispirati poi dalle dichiarazioni futuriste dei *Manifesti*, i tedeschi ripresero quindi temi e indicazioni formali come il precetto «Il faut abolir l'adjectif» oppure «détruire le 'je' dans la littérature» o ancora la promozione del brutto a categoria estetica.

Malgrado le evidenti reticenze e rivalità, fuori dubbio sono invece i rapporti e le influenze reciproche fra il movimento espressionista tedesco e il futurismo italiano pur senza tentare di stabilire il primato dell'uno o dell'altro trattandosi ovviamente di due movimenti simultanei. Si possono pertanto considerare come due aspetti molto simili in alcuni punti, di un vasto movimento di avanguardia europea diffusosi nei primi decenni del Novecento. Spicca a prima vista il carattere sovranazionale e la capacità di irraggiamento oltre i confini politici e linguistici del paese, senza però offuscare il carattere specifico del movimento, dovuto ad una particolare situazione politica, sociale e culturale in cui si manifestava.³⁷ Gli altri palesi punti di convergenza fra il pensiero futurista e quello espressionista sono da cercare negli atteggiamenti filosofici simili articolati dalla filosofia di Nietzsche, pensatore caro ad ambedue i movimenti. Futurismo ed espressionismo sono altresì accomunati dalla diffidenza verso il pensiero razionale, dal rifiuto dell'astrazione, dall'esaltazione del pensiero intuitivo, dal vitalismo e dinamismo apertamente professati sia nel *Manifesto* marinettiano sia nelle riflessioni degli espressionisti. Fra i topoi tematici presenti nelle scritture dei due movimenti ci sono tra l'altro: la vita della metropoli, la deformazione della realtà con la tendenza al brutto e al difforme, l'iperbole e la simultaneità come tecniche predilette della rappresentazione (CIGLIANA, 2013: 81).

Gli scambi e i contatti reciproci erano frequenti, anche a livello del tutto personale: basti ricordare l'amicizia che legava Herwarth Walden e Filippo Tommaso Marinetti (ORSINI, 2005: 10–13). Gli artisti viaggiavano nell'uno e l'altro paese, scambiavano opinioni e opuscoli, traducevano a vicenda opere teoriche, critiche e letterarie. Chiarini parla dei punti di contatto fra l'espressionismo storico tedesco e il futurismo come di un fatto esplicito, immediato e diretto, articolatosi su un piano talvolta polemico talvolta solidale (CHIARINI, 2011: 77), pur stigmatizzando la tendenza della critica italiana ad esagerare l'importanza di quelle influenze. Così fece Alberto Spaini, giudicando la «rivoluzione espressionistica» tedesca nel campo dell'arte teatrale come «eco del futurismo italiano» (SPAINI, 1943: 161–162). D'altro canto l'influsso dei futuristi sull'espressionismo tedesco è più evidente e documentato nel campo delle arti figurative. È notevole l'attività di «Der Sturm» di Walden, uno dei principali esponenti dell'espressionismo, cui si devono anche le traduzioni del *Manifesto del Futurismo*, del *Secondo Manifesto* e del

³⁷ «Nel cubismo, futurismo, espressionismo, surrealismo si esprime una compartecipazione extranazionale d'avanguardia, percepibile facilmente nelle sue linee essenziali in ogni singolo artista, anche dalla sua storia biografico-culturale (e 'nazionale'), senza che gli aspetti 'nazionali' vengano ad incidere sulla leggibilità delle opere e sui rispettivi valori e quotazioni» (ANTONELLI, 1999/2000: 13).

Manifesto tecnico (CHIARINI, 2011: 79). La penetrazione delle idee futuriste nel campo letterario sembra invece molto più tenue e limitata.³⁸

I rapporti ufficiali fra il futurismo e l'espressionismo risalgono al 1912, quando per opera di Walden, si fece a Berlino la prima esposizione della pittura futurista, seguita poi da una esposizione itinerante e nel 1913 da un'altra mostra dedicata all'avanguardia europea, inaugurata dallo stesso Marinetti. L'esposizione dei futuristi sollevò in Germania polemiche e discussioni, e non mancarono aspre critiche, fra cui quella di Kandinsky (CIGLIANA, 2013: 84). I futuristi furono accusati di pomposità, confusione di idee, poco talento, di ricercare l'effetto gratuito e l'impressione invece di andare in fondo delle cose, e finalmente di essere troppo spavaldi e aggressivi. Uno degli entusiasti dell'arte futurista era invece Alfred Döblin, colpito in special modo dalle potenzialità espressive presagite dai futuristi (CIGLIANA, 2013: 86). Un altro fedele sostenitore dei futuristi fu Theodor Daubler, di origine triestina e per questa ragione forse migliore conoscitore e amante dell'Italia fra gli espressionisti tedeschi, che si pronunciava sul futurismo con entusiasmo su «Die Aktion» e sarebbe poi diventato traduttore di Palazzeschi e di altri futuristi (CIGLIANA, 2013: 86).

In quel momento vari movimenti di avanguardia venivano contrassegnati dello stesso nome di futurismo o cubismo oppure anche espressionismo, ciò che testimonia delle poche differenze avvertite fra di essi dal pubblico e dalla critica del tempo.³⁹ Tuttavia il fatto che futurismo e espressionismo fossero messi allo stesso piano irritava enormemente Marinetti sollevando le sue vigorose proteste.⁴⁰ Le somiglianze si rivelarono anzitutto a livello dell'estetica pittorica, ma non mancarono rapporti strettamente letterari, visibili soprattutto nelle opere letterarie degli autori gravitanti intorno a «Der Sturm» (Schreyer, Stramm) che si fece principale portavoce della diffusione del futurismo in Germania (ORSINI, 1992: 6). Dal 1912 vennero pubblicate poesie marinettiane e il suo *Mafarka* nonché i manifesti futuristi, sollevando molte discussioni e commenti (ORSINI, 1992: 5). Secondo Orsini, sul piano letterario, l'influenza esercitata dal futurismo sugli scrittori espressionisti è più evidente e palese dell'eventuale influenza

³⁸ Sui rapporti reciproci fra il futurismo marinettiano e l'espressionismo si veda anche GLIKSOHN (1990: 85–87).

³⁹ Apollinaire propose di riunire sotto l'etichetta dell'espressionismo tutte le manifestazioni dell'avanguardia dell'epoca (ORSINI, 2005: 14).

⁴⁰ Marinetti espresse il suo disdegno in maniera molto aperta, rivolgendosi direttamente a Walden: « De plus, nous sommes très en colère, car dans ta conférence, tu as mis sur le même plan les Futuristes et les Expressionnistes. Nous sommes d'autant plus desolés de voir que c'est toi [...] qui accrois [...] cette confusion que la presse mondiale fait en qualifiant de Futuristes ceux qui imitent notre mouvement » (ORSINI, 1992: 3–4). Per la traduzione italiana ORSINI (2005: 14–15).

contraria. Gli echi dei manifesti futuristi (*Manifesto tecnico, Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*) sono riscontrabili tra l'altro nella poesia di Johannes Robert Becher, quelli di Stramm e de Schreyer. Le influenze futuriste sono ugualmente presenti nella prosa dell'espressionismo tedesco (come ad esempio nel romanzo di Döblin *Berge Meere und Giganten* e *Sprunge des Wan-Lun* che richiama il *Mafarka* marinettiano e in maniera molto evidente anche nel teatro (quello di Stramm). Le affinità tra le opere letterarie dei due movimenti sono riscontrabili a livello del linguaggio, che nell'uno e nell'altro caso subisce radicali trasformazioni. Scioglimento della sintassi, destrutturazione del discorso letterario, particolari procedimenti tipografici, enfaticizzazione del verbo, trascrizione automatica di pensieri sono infatti tecniche di scrittura e procedimenti usati dagli artisti sia dell'una che dell'altra corrente (CHIARINI, 2011: 79–81). Il gruppo tedesco rimase però sempre ricalcitante nei confronti di alcune tematiche care invece ai futuristi: esaltazione della guerra e della violenza, entusiasmo per la scienza e il progresso, glorificazione della realtà moderna. Anche la magniloquenza dei futuristi sembra costituire fonte di dissensi fra i due gruppi. I tedeschi rinfacciavano agli italiani di esprimere un pensiero spesso debole con parole troppo forti.⁴¹

Diffusione dell'espressionismo nella letteratura italiana
del Primo e del Secondo Novecento: Tozzi, Pirandello, Gadda

L'espressionismo storico si fece presente in Italia degli primi anni del Novecento ad opera di determinati cenacoli culturali («La Voce», il futurismo) particolarmente sensibili al messaggio veicolato all'insegna di quell'avanguardia culturale e letteraria. In Italia però, la presenza e l'attualizzazione di alcuni aspetti del pensiero espressionista si fece innanzitutto grazie alla riflessione teorica e ad una messa in pratica letteraria dei motivi e delle tecniche di scrittura considerate espressioniste. Nel Primo e nel Secondo Novecento il rinvigorimento e l'innovazione dello spirito espressionista si fece sentire nell'opera di tre autori italiani: Luigi Pirandello, Federigo Tozzi e Carlo Emilio Gadda. In questi autori il carattere espressionista della scrittura si manifesta sia a livello formale (sperimentazione linguistica

⁴¹ Le affinità tra il futurismo e l'espressionismo sono molto più visibili nel campo delle belle arti. Infatti gli artisti italiani del primo decennio del Novecento (Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini) trovarono il loro punto di riferimento estetico nella corrente espressionista che contribuì notevolmente alla loro formazione. Lo stesso Marinetti ne *La pittura futurista. Manifesto tecnico* (11 aprile 1910) si dichiarava «primitivo». Orbene il primitivismo era una delle principali correnti delle avanguardie europee, fauvismo ed espressionismo (VIRELLI, 2014: 47).

e dissoluzione delle strutture narrative) sia a livello tematico (ricorso alle problematiche esistenziali di stampo espressionista, presenza di particolari topoi espressionistici).

L'espressionismo pirandelliano può essere sommariamente definito come ontologico in quanto l'autore mette a fuoco le problematiche affini al pensiero e alla filosofia espressionista e relative al nuovo modo di concepire la realtà circostante.

Tozzi nella sua scrittura si concentra sulla figura dell'uomo nel mondo moderno, non disdegnando, nella rappresentazione della nuova situazione del singolo, di ricorrere al simbolo, all'allegoria e al grottesco, per cui sarebbe lecito contrassegnare questo suo approccio come espressionismo umanistico.

Gadda invece è maestro e punto di riferimento per la letteratura espressionista non solo sul piano linguistico ma anche sul piano della costruzione dell'intreccio. L'autore mette infatti in rilievo gli aspetti di frammentarietà e di non conclusione. Si tratta quindi dell'espressionismo diegetico.

Espressionismo pirandelliano

La stessa formazione culturale e letteraria di Pirandello, in modo del tutto naturale lo aveva predisposto all'insorgenza di tematiche, programmi e ideologie di tipo espressionistico. Essa si colloca nell'Italia della fine dell'Ottocento e il primo Novecento. La cultura di Pirandello era molto ampia e europea: aveva studiato all'università di Bonn (1889-1891), seguendo le materie obbligatorie come psicologia e filosofia. Le reminiscenze della sua istruzione universitaria si ritrovano negli influssi che lo scrittore subisce di Kant, dell'idealismo tedesco, di Schopenhauer e Nietzsche. Sono autori primordiali per l'elaborazione della filosofia tedesca moderna e sono stati anche gli autori della prima acculturazione pirandelliana. Il loro pensiero e le loro opere rimangono anche di prima importanza per la genesi della poetica espressionistica.

Le somiglianze ideologiche Pirandello - Nietzsche sono palesi: il dualismo pirandelliano forma - vita sembra accostabile a quello fra Apollo e Dionisio, formulato da Nietzsche e molto presente anche nel pensiero degli espressionisti (CORSINOVI, 1979).

Nel saggio teorico primordiale per la definizione dell'estetica pirandelliana, *L'Umorismo*, si riscontrano affermazioni molto affini alle teorie espressioniste. Pirandello volle in effetti smascherare l'illusione che dominava i rapporti sociali, rifiutando il gioco delle apparenze, aspirazione che sembra fare eco all'espressionistico desiderio di scoprire l'essenza vera delle cose, anche nel loro aspetto sociale e interumano. Pure il concetto pirandelliano di «maschere nude» che indicava il desiderio di rappresentare la cruda

verità sulla vita umana anche a costo di denudare il suo paradosso, la sua illogicità o l'abnormità si avvicina allo sforzo degli espressionisti di andare a scovare l'anima autentica dell'uomo. Per arrivare fino in fondo della realtà umana, scoprendone il volto celato, l'artista si serve spesso dell'arma della parodia. Pirandello sottolinea l'esagerazione come mezzo artistico primordiale per mettere in rilievo alcune qualità del modello soggette alla critica. L'effetto parodico consiste nella violenza esercitata sulle «condizioni serie» dell'arte: «[...] è inevitabile che si sforzino i mezzi espressivi, si alteri stranamente, goffamente o anche grottescamente la linea, la voce, o, comunque, l'espressione [...]» (PIRANDELLO, 2006: 850). Il grande drammaturgo definisce in questo modo, anche se indirettamente, i concetti basilari per l'espressionismo: la trasgressione della norma estetica («violenza all'arte e alle condizioni serie di essa») e la scelta della dominante estetica (forzatura e alterazione dei mezzi espressivi) che orienta e organizza la visione del mondo presentata nell'opera.

L'umorismo stesso veniva concepito da Pirandello come una particolare forma di immaginazione artistica capace non solo di smascherare il gioco delle apparenze sociali ma anche di scoprire il doppio volto del mondo attraverso lo svelamento costante dell'altra faccia di ogni fenomeno. Ci sono nell'opera pirandelliana coeva e posteriore al movimento tedesco delle inflessioni espressionistiche che non si possono spiegare con la sola affinità delle origini culturali. È impensabile in effetti che Pirandello il cui apice dell'attività corrisponde agli anni dell'espressionismo maturo, e che rimase per molti aspetti e precisi rapporti legato anche al futurismo italiano, sia rimasto insensibile alle influenze e sollecitazioni drammaturgiche e registiche provenienti dalla Germania, cioè «da un paese con cui l'Italia era in osmosi culturale molto intensa» (CORSINOVI, 1979: 11).

Nella sua opera in prosa anteriore al 1907 Pirandello arrivò anticipatamente a soluzioni simili a quelle espressionistiche⁴² per via delle matrici culturali comuni e per via dei suoi contatti con le avanguardie italiane dell'epoca (opera teatrale di Rosso di San Secondo, futurismo⁴³) e per la sua conoscenza esperta della lingua e della letteratura tedesca. La drammaturgia pirandelliana sembra ancor più esposta alle influenze dell'espressionismo ed è indubbiamente quella la parte della sua creazione in cui la naturale propensione per l'estetica e la tecnica dell'avanguardia espressionista trovò

⁴² Lo dimostrarono gli studi di Giacomo DEBENEDETTI (1971) e di Graziella CORSINOVI (1979).

⁴³ Per approfondimenti relativi all'influenza di Rosso di San Secondo su Pirandello si rinvia a ORSINI (2001: 95–116). Per un'analisi del rapporto di Pirandello con il futurismo si veda ORSINI (2001: 81–84).

la sua migliore articolazione.⁴⁴ Pirandello e l'espressionismo rivelano tratti caratteristici comuni che legano l'uno e l'altro dal punto di vista tanto ideologico quanto espressivo. La produzione pirandelliana sia quella prosastica sia quella drammaturgica si avvicina all'espressionismo per motivo di un comune punto di partenza che per ambedue era costituito da una profondissima e apparentemente insanabile crisi storico-esistenziale. Della crisi esistenziale base per la nascita dell'espressionismo storico si è già ampiamente parlato, ora si veda come la stessa crisi di valori individuali e sociali veniva vissuta dallo scrittore e drammaturgo italiano:

Crollate le vecchie norme, non ancora ben sorte e stabilite le nuove, è naturale che il concetto della relatività d'ogni cosa si sia talmente allargato in noi, da farci quasi del tutto perdere l'estimativa... Non mai, credo, la nostra vita eticamente ed esteticamente fu più disgregata... [...]. Nessuna conoscenza, nessuna nozione precisa possiamo avere noi della vita; ma un sentimento soltanto e quindi mutabile e vario.

PIRANDELLO, 1960: 874-875

Un altro punto comune fra la scrittura di Pirandello e l'espressionismo è la ribellione dello scrittore contro la retorica e l'estetica del passato. Al pari dei partecipanti all'avanguardia dei primi del Novecento, Pirandello aspirava ad una nuova arte, spontanea e sincera, in grado di adeguarsi al fluire concreto della vita. L'arte doveva consentire al sentimento umano la sua vera espressione in una realtà intimamente drammatica e disarmonica. Quel tipo di arte si contrapponeva alla tradizione letteraria precedente, sofocatrice dell'afflato creatore. Secondo Pirandello, il nuovo secolo necessitava di un'arte viva, con un linguaggio corrispondente, agile, mobile e vario come la vita. La creazione artistica doveva diventare allora espressione di vita, che grazie allo stimolo libero e individuale del sentimento, scardinava le retoriche cristallizzate, ponendosi come mezzo di rottura e contestazione delle estetiche precedenti (CORSINOVI, 1979: 43-47).

Una terza affinità con l'espressionismo riscontrabile nell'opera di Pirandello è la convinzione del carattere intuitivo, e quindi anche sentimentale ed eterno dell'arte. Il sentimento è il nucleo dell'arte espressionista cui viene infatti affidato il compito di ricreare una visione originale della realtà vissuta nell'intimo con profonda partecipazione emotiva.⁴⁵ Pirandello così come gli

⁴⁴ Per un approfondimento sui rapporti fra il teatro pirandelliano e l'espressionismo si rinvia ai saggi *Pirandello e l'espressionismo* (ORSINI, 2001: 65-94) e *Elementi espressionistici nel teatro di Luigi Pirandello* (ORSINI, 2001: 117-156).

⁴⁵ Dall'altra parte non mancano nell'arte espressionista elementi intellettuali e razionali, basti pensare all'astrattismo di un Kandinsky. Il significato dialettico dell'arte espressionistica si riassume in questa fusione dell'irrazionale e intuitivo con il razionale

espressionisti concepiva la creazione artistica in quanto il libero movimento vitale dell'artista, fautore di nuove leggi da lui stesso spesso ignorate, che sacrificano la logica comune arrivando ad un effetto artistico superiore. In ogni arte si nasconde una scienza istintiva. Questo *élan vital* creativo è organatore di leggi che egli stesso ignora e che non corrispondono alla logica consueta, ma obbediscono ad una logica interna. L'iperrealismo con cui lo scrittore ritrae il mondo rappresentato si rivela uno strumento efficace per smascherare il carattere fittizio del realismo, la piena accettazione delle convenzioni sociali e linguistiche è solo un punto di partenza per il loro completo superamento (LUPERINI, 1990: 205). La creazione non è quindi interpretazione della natura ma la sua trasfigurazione oppure la creazione di una nuova realtà (CORSINOVI, 1979: 53–57).

Espressionismo tozziano

Nell'opera tozziana accanto alla componente naturalista di fondo, sono riscontrabili elementi che già Debenedetti catalogò come propri dell'espressionismo. Sul piano del contenuto vi sono infatti presenti alcuni topoi cari anche agli autori espressionisti, come quello dell'antagonismo padre – figlio che ricorre nelle novelle (*Il padrone, un ragazzo, Un giovane*) e nel romanzo *Con gli occhi chiusi* (ORSINI, 2001: 72). Al motivo del conflitto intergenerazionale è connessa anche la predilezione per i protagonisti giovani, affine al protagonismo puerile espressionista. Un'altra caratteristica della scrittura di Tozzi è l'onnipresenza del motivo della violenza (nei romanzi, soprattutto *Con gli occhi chiusi*, ma anche le novelle come *La vendetta*) (ORSINI, 2001: 72–73). Un successivo motivo in Tozzi che fa eco alle scelte degli espressionisti è quello dell'abnorme e del mostruoso⁴⁶ come nella novella *Il cieco* (ORSINI, 2001: 75).

L'intera opera tozziana si distingue per la presenza di una poetica definita da Luperini «poetica degli occhi chiusi» che si trova in singolare sintonia con il concetto di occhio interno degli espressionisti primonovecenteschi. Per Tozzi si tratta infatti di una «forma di conoscenza che si realizza al di qua delle palpebre abbassate e in cui si uniscono [...] 'nevrastenia' e 'intelligenza'» (LUPERINI, 1990: 156). «Nevrastenia» nella definizione luperiniana concepita come una sensibilità particolare, una tendenza alla malinconia e alla tristezza si contrappone a «intelligenza», cioè all'intimo desiderio

e tecnico, dell'intensa passionalità e della lucida razionalità, della riflessione e della passione. Da lì nasce anche l'ambivalenza della letteratura espressionistica.

⁴⁶ «Bruttezza e deformità sono spesso i contrassegni fisici esteriori dell'antipatia e della sgradevolezza che caratterizzano il personaggio di Tozzi e il suo rapporto ostile con le persone e con le cose» (CAVALLINI, 1992: 148–149).

dello scrittore di elaborare artisticamente i propri stati d'animo che vengono espressi e trasfigurati dall'opera letteraria.

Sul piano narrativo, l'espressionismo di Tozzi si manifesta attraverso la tendenza al frammentismo e alla frantumazione del racconto. La narrazione si risolve infatti in una serie di immagini collocate l'una accanto all'altra, senza un apparente legame logico. È importante però che le immagini in Tozzi non abbiano la funzione descrittiva né illustrativa, come già osservò Debenedetti commentando la funzione dell'immagine in *Bestie*:

[...] questo mondo [raffigurato da Tozzi in *Bestie*] ha cessato di essere un pretesto o un incentivo a cavarne, attraverso l'operazione artistica, un paesaggio o una natura morta, o magari una scena dove figure e azioni si riducano a stimoli per un brillante virtuosistico esercizio dell'occhio che li osserva: diventano movimenti di vita, chiusi e complessi grumi di un divenire [...].

DEBENEDETTI, 1971: 86

A livello sintattico l'effetto di frammentazione della diegesi viene accresciuto dal rifiuto delle complesse strutture ipotattiche che vengono invece sostituite da un periodare rotto e disarmonico, in cui ogni sintagma è isolato da segni di punteggiatura usati in modo incongruo e alogico (MATT, 2011: 89).

La sintassi strappata e frammentata corrisponde alla rappresentazione dei personaggi che al solito sono in uno stato di squilibrio emotivo e di agitazione. Frequente è anche l'accostamento di animato ed inanimato, figure espressionisticamente messe sullo stesso piano di importanza che risultano negli effetti antiantropomorfici e spersonalizzanti.⁴⁷

Le immagini di Tozzi non sono quindi statiche, ma inscindibili dalla narrazione, facendo risalire l'aspetto dinamico e «verbale» del testo (CAVALLINI, 1992: 149) come a seguito del precetto espressionistico che nella narrazione faceva prediligere il verbo ad ogni altra categoria grammaticale.

Uno dei distintivi più importanti dell'opera di Tozzi, fondamentale anche per le manifestazioni dell'espressionismo letterario italiano, è la componente dialettale⁴⁸. Infatti, la scrittura tozziana subì un'evoluzione che portò lo scrittore ad abbandonare le reminiscenze ottocentesche dannunziane riscontrabili ancora in *Con gli occhi chiusi*, per abbracciare gli stili

⁴⁷ Per un ampio elenco di esempi si rinvia a MATT (2011: 89–90) e MENGALDO (2003: 35).

⁴⁸ Ovviamente Tozzi non è l'unico espressionista in cui lo sfruttamento delle risorse linguistiche vernacolari è la parte integrante dello stile. Ben al contrario, la tendenza al dialettalismo è riscontrabile in autori come Enrico Pea (cui Contini dedicò un interessantissimo commento), Lorenzo Viani, ed altri scrittori plurilinguisti.

di autori senesi cui lo scrittore dedicò un'antologia pubblicata nel 1913 (MATT, 2011: 88). Il ritorno alla tradizione linguistica locale si lega al culto espressionistico del primitivismo e al sogno del recupero di un'originaria lingua arcaica.

Espressionismo gaddiano

Carlo Emilio Gadda è ritenuto uno dei numi tutelari della neoavanguardia del Terzo Novecento e uno dei principali fautori dello sperimentalismo nel campo della narrativa. Infatti, le edizioni in volume di *Quer pasticciaccio* nel 1957 e della *Cognizione* nel 1963 hanno di poco preceduto la costituzione della neoavanguardia. Allo scrittore venivano attribuiti appellativi di barocco, maccheronico, umorista ed espressionista,⁴⁹ anche se oltre l'aspetto linguistico, pochi critici seppero evidenziare i tratti dell'espressionismo gaddiano.

Furono Contini e Segre ad aver ricavato i precedenti stilistici di Gadda nella scrittura degli scapigliati lombardi e piemontesi, parentela visibile non solo a livello linguistico. Si pensi infatti alla rivolta antiborghese di un Dossi o di un Faldella che agli inizi del Novecento avrebbe trovato un ottimo interprete anche in Carlo Emilio Gadda. Il massimo esegeta e fine conoscitore della complicata vicenda della scrittura gaddiana fu Contini,⁵⁰ che, nel recensire il volume de *Il Castello di Udine* (1934), rintracciava le origini dell'espressionismo gaddiano nella scrittura di Dossi, Linati e Lucini nonché in quella dei macaronici italiani nella prospettiva nazionale e in quella dei *pasticheurs* rinascimentali come Rabelais nella prospettiva europea (CONTINI, 1989: 4, 11). Lo stesso Contini indicava apertamente «una profonda convivenza (di Gadda) con l'ultimo Joyce, l'affinità con la scrittura di Céline⁵¹ e con l'espressionismo tedesco» (CONTINI, 1989: 13).

Carlo Emilio Gadda è nella storia della letteratura italiana del Novecento una figura straordinaria. Non è mai appartenuto ad alcuna scuola o corrente ed è purtuttavia ritenuto padre della neoavanguardia e del neoespressionismo. Fin dalla prima raccolta di novelle *La Madonna dei filosofi* (in volume nel 1931) e nonostante la sua apparente tendenza stilistica che lo classificava come seguace di una prosa d'arte, Gadda si manifestava come uno scrittore

⁴⁹ Ernesto FERRERO (1974: 142) rileva anche le affinità gaddiane con il cubismo e con il futurismo, tendenze che come abbiamo visto sono vicinissime anche all'espressionismo.

⁵⁰ Gli scritti continiani dedicati a Gadda furono raccolti in volume e pubblicati dalla Einaudi nel 1989.

⁵¹ L'influenza dello scrittore francese sulla sua opera venne esplicitamente confermata dallo stesso GADDA in una delle interviste: «[...] credo che il rapporto sia giusto, esatto insomma, perché veramente Céline mi ha preceduto nell'impostazione narrativa e stilistica» (1993: 186).

fortemente attratto dalla satira, dal grottesco e dal furore espressionistico, strumenti, per la sua scrittura, di protesta contro il vuoto della vita borghese. Il lavoro più consistente è operato dallo scrittore sulla lingua, strumento con cui smascherare la letteratura stessa come convenzione. La lingua di Gadda è una fusione di stili, registri e dialetti atta non alla descrizione ma alla deformazione del mondo evocato dalla scrittura. In Gadda la letteratura non è più strumento di mimetica descrizione bensì quello di cognizione e conoscenza (UGNIEWSKA, 2001: 142–143).

Nella scrittura gaddiana, il dato più evidentemente affine all'estetica dell'espressionismo è il rifiuto da parte dello scrittore della medietà linguistica. Il lavoro dello scrittore è, nell'ottica gaddiana, quello di coordinazione e di rielaborazione dei dati linguistici più disparati: quelli attinti alla tradizione storica, popolari, idioletti, nomenclature e terminologie dei più svariati settori della scienza e dell'attività umana (GADDA, 2001: 68). Lo scrittore, per raggiungere il massimo degli effetti espressivi, attingeva alla tradizione linguistica ripescando arcaismi, forme desuete di parole comuni, spesso varianti grafico-fonetiche; si serviva di reminiscenze letterarie con intenti parodici e usava registri alti per parlare di contenuti banali. Anche l'uso dei dialetti era volto ai fini parodici e sarcastici come ne *L'Adalgisa* dove il milanese smaschera i falsi pudori della borghesia degradata. Si parla invece di un uso linguistico «mimetico-espressivo» (CAVALLINI, 1992: 20) nel caso dei dialetti presenti nel *Pasticcaccio*. È notevole anche nella prosa gaddiana la presenza dei linguaggi settoriali, impiegati in modo estensivo con frequenti slittamenti di significato o in contesti impropri⁵² come pure molti neologismi adattati (dalle lingue classiche, da quelle straniere o dai dialetti), risemantizzati o frutto della creazione autonoma dell'autore.⁵³

In primo luogo, all'interpretazione del mondo in chiave espressionistica vi erano due validi procedimenti: catalogo ed enumerazione. Le descrizioni gaddiane sono minuziosamente dettagliate così da richiamare migliori pagine veriste o addirittura naturaliste. Tuttavia gli scopi di tali rappresentazioni e gli effetti raggiunti dallo scrittore non sono mimetici. L'elencazione usata è solo il punto di partenza per una letteratura del catalogo, a carattere non-mimetico, che raggiunge spesso effetti del grottesco. Anche se nell'affrontare il mondo, Gadda parte dal realismo, il punto di approdo della rappresentazione del mondo non è realistico. Il realismo e l'oggettivismo viene infatti smentito, trasfigurato e «incenerito».⁵⁴

⁵² Per approfondimenti si rinvia a ITALIA (1998).

⁵³ Per approfondimenti si rinvia a MATT (2006: 22 e 2011: 96).

⁵⁴ Emilio CECCHI (1978: 39–40) ribadiva la differenza tra il realismo in senso corrente del termine e il realismo gaddiano, realismo da gran virtuoso che sa trasformare i dati

Anche sul piano del contenuto si riscontrano nella prosa gaddiana alcuni nuclei affini alle tematiche espressionistiche. Prima di tutto, il mondo gaddiano si muove tra i due estremi antitetici. Da una parte c'è nella sua visione del mondo il concetto di caos della materia incontenibile e indescrivibile perché in continua deformazione. Dall'altra parte esiste un'istanza ordinatrice e geometrizzante che tenta, senza successo, di conferire al caos del mondo un senso logico. Da una tale dicotomia universale Logos – Materia discendono poi, nella prosa gaddiana, tutti gli altri binomi semantici. A livello del contenuto sono onnipresenti i binomi assiologicamente marcati come: felice – infelice, binomi spazio-temporali: lì/passato – qui/presente, cromatici: chiaro – scuro, o fisici-materici: gradevole – sgradevole, oppure la tipologia antitetica dei personaggi disposti in chiave tragica (donne – castellane) o farsesca (donne – oche) (GAJDA, 2002: 60–77, 114–127). Due caratteristiche molto accentuate della sua scrittura sono, da un lato, la tendenza verso la geometrizzazione e l'astrazione e, dall'altro, la marcata predisposizione al caos, creando così un binomio puramente espressionistico.

Dal punto di vista della sintassi narrativa spicca in Gadda la tendenza all'incompiuto e al frammentario. Gadda costantemente lascia in sospeso le trame sia dei suoi racconti sia dei romanzi. Le narrazioni gaddiane sono prive di soluzione finale, costituendo un sistema aperto che si presta a interpretazioni multiple. Nei due romanzi, *La cognizione del dolore* e *Quer pasticciaccio brutto de' via Merulana*, il *plot* narrativo non giunge allo scioglimento ed ambedue i gialli non svelano l'identità dell'assassino. I numerosissimi racconti dell'autore sembrano scorci narrativi di un infinito quadro della realtà che non si lascia mai rappresentare completamente. L'autore non sa e non vuole scegliere fra le possibilità offerte dalla realtà e attraverso le sue opere tenterà di rendere completa la descrizione del mondo, descrizione di per sé impossibile e rimasta perciò al livello della diegesi incompiuta e frammentaria. La frammentazione del testo al livello diegetico, malgrado un apparente effetto puzzle dei punti di vista e delle opinioni diversissime, è un tentativo, da parte dello scrittore, di cogliere la totalità degli aspetti di un mondo concepito come un inestricabile caos (LUPERINI, 1990: 259). Sperimentazione linguistica, rottura delle forme narrative tradizionali, frammentismo, struttura aperta della narrazione e la sua polifonia, moltiplicazione dei punti di vista sono invece caratteri strutturali dell'opera gaddiana che si manifestano in tutti i suoi romanzi. Non è da dimenticare neanche una forte tendenza autocritica e teorica che si manifesta in Gadda fin dal giovanile *Giornale di guerra* e continua in *I viaggi la morte* nonché nella postuma *Meditazione milanese*, scritti che accomunano lo scrittore alle

del reale per trasgredire e appunto «incenerire» il loro semplice valore di oggettività e di mimetismo.

ricerche sperimentali delle future neoavanguardie. Le scelte stilistiche di Gadda corrispondono alle sue concezioni sul mondo, concepito come un grumo insondabile di relazioni che incute paura ed ira. Importante è anche il fatto che Gadda non operi nelle sue scelte linguistiche nessun'azione di ordinamento né di gerarchizzazione (KRALOWA, 2006: 357). L'espressionismo gaddiano nasce quindi dalla sua costante volontà di contrapporsi non solo ai consueti canoni estetici ma anzitutto dalla volontà di contrastare e di smascherare la doppiezza delle relazioni sociali insite nella natura mistificatoria del linguaggio normativo. Tale linguaggio viene denunciato e deriso così come vengono smantellate le oggettive strutture della narrazione, sostituite di conseguenza dal racconto plurimo (a più voci).⁵⁵

La posizione centrale di Gadda nella letteratura italiana è stata rivalutata soltanto negli anni Cinquanta, anche se fin dall'inizio dell'attività letteraria dello scrittore non mancarono opinioni sfavorevoli. Le critiche si sollevarono già al momento della pubblicazione della *Madonna dei filosofi*, raccolta giudicata «un racconto svagato e slegato in una misura appena verosimile» (ARBASINO, 2008: 13). La frammentarietà fu in effetti il distintivo gaddiano che maggiormente lo accomunava alle tendenze espressionistiche della scrittura. La caratteristica seguente che cataloga Gadda fra i ribelli e anomali del secolo è il suo atteggiamento critico nei confronti della tradizione sociale (borghese) e culturale (tardoromantica), sostituite entrambe da nuove modalità ideologico-espressive, devastatrici per ogni funzione o finalità comunicativa (ARBASINO, 2008: 14). La complessità della scrittura gaddiana (ricca di svariati interessi letterari, intellettuali e filosofici⁵⁶) sollecita da parte del lettore una partecipazione attiva e cosciente della lettura. La crisi del pensiero logico propria dei primi decenni del Novecento e così profondamente sofferta anche da Gadda si manifesta nei tre aspetti della sua scrittura: frammentarietà, incompiutezza del racconto⁵⁷ e parola espressiva (ARBASINO, 2008: 19).

L'importanza di Gadda per lo sviluppo della letteratura italiana novecentesca fu ribadita già dagli studi di Contini che battezzò lo scrittore capofila e il suo espressionismo «responsabile di molti pregevoli prodotti

⁵⁵ «L'espressivismo gaddiano sembra nascere proprio dalla volontà di creare un corto circuito tra letterario e extra letterario, attraverso una pluralizzazione e deformazione del linguaggio e delle strutture romanzesche che spezzi la mistificatoria perfezione del racconto oggettivo e monolingua. Il testo si apre a soluzioni espressive che di tale letterarietà si fanno spia, denuncia e correzione. A livello strutturale, l'organizzazione digressiva, cumulativa e interferenziale del narrato consente una continua intromissione della motivazione autobiografica [...]» (VERBARO, 2000: 124).

⁵⁶ ARBASINO (2008: 15) la qualificò di «sardanapalesca e pantagruelica».

⁵⁷ «I suoi libri si presentano 'aperti' come una enciclopedia: vi si può entrare e uscire da qualunque lato, non è strettamente necessario cominciare a leggerli dall'inizio» (FERRERO, 1974: 141).

epigonici» (CONTINI, 1988: 119),⁵⁸ ma l'opera gaddiana risultò ispiratrice per molti autori del Terzo Novecento⁵⁹ che si sono schierati sotto l'insegna dei «nipotini dell'ingegnere», fra i quali, oltre a Testori (già segnalato da Contini), vengono annoverati anche Arbasino, Pasolini, Gramigna e Citati (ARBASINO, 2008: 37). Dante Isella definisce perfino il «caso Gadda», scoppiato verso la fine degli anni Trenta del Novecento, come una spinta per la critica letteraria italiana a scoprire e rielaborare criticamente la «funzione» espressionistica nella letteratura nazionale (ISELLA, 1985: 178).

Espressionismo nel Terzo Novecento

Il secondo dopoguerra con l'avvento dell'estetica neorealista sembra ostacolare la diffusione della tendenza dell'espressionismo.⁶⁰ Anche lo sperimentalismo degli anni Sessanta con le sue caratteristiche di astrattismo, metaletterarietà, impersonalità si colloca come antitesi del soggettivismo espressionistico, mostrando tuttavia con quell'ultimo alcune affinità. In primo luogo ambedue le tendenze trasgrediscono le norme e i canoni, an-

⁵⁸ Come tali «prodotti» Contini indica Testori, Mastronardi, Pasolini senza escludere Moravia in *Racconti romani* (CONTINI, 1988: 119). Agli epigoni ed imitatori di Gadda è dedicato anche il lavoro di Rinaldo Rinaldi *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino* (Milano: Mursia 1985).

⁵⁹ L'eredità gaddiana e quella dell'espressionismo, accanto ai plausi, suscita tuttora anche assai aspre polemiche. Salvatore Ferlita nel suo saggio *Contro l'espressionismo. Dimenticare Gadda e la sua eterna funzione* (Liguori 2011) sostiene che sia di moda propendere per l'espressionismo, mostrarsi ribelli innovatori del linguaggio e delle strutture romanzesche, negare il canone «optando per la discontinuità, l'intervallo, il segmento, il frammento», a scapito di ogni funzione veicolare di messaggi. Il critico sembra tuttavia ignorare il fatto che l'atteggiamento espressionista nei confronti della materia linguistica (dialettale) non è mai mimetico ma sempre creativo e che l'uso dei procedimenti stilistici deformanti è di per se veicolo di messaggi sull'uomo e sul mondo.

⁶⁰ Tuttavia, Italo Calvino, nella *Prefazione* (scritta nel 1964) al suo primo romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), analizzava i motivi profondi del neorealismo sottolineando il desiderio degli scrittori della corrente di concentrarsi sul linguaggio, sullo stile e sul ritmo della pagina letteraria con lo scopo, più o meno consciamente articolato, di distanziarsi dal naturalismo. Le affinità con l'estetica e la filosofia dell'espressionismo appaiono fin troppo palesi, non sorprende quindi che il movimento venga evocato esplicitamente, come stile dominante nella costruzione dei personaggi del romanzo calviniano in cui la persona umana venne rappresentata con «tratti esasperati e grotteschi, smorfie contorte, oscuri drammi visceral-collettivi», cioè con quella vena deformatrice che richiama direttamente la «lente espressionistica» (CALVINO, 2013: 332-333).

che se la loro trasgressione parte da moventi interni diversissimi: intelletto concettuale il primo e passione il secondo (MUZZIOLI, 2013: 159).

Le convergenze, *toute proportion gardée*, fra sperimentalismo degli anni Sessanta e l'espressionismo consistono nella presenza in ambedue le tendenze di elementi come autobiografismo, irrazionalismo e surrealismo e anche una certa sensibilità sociale. Fra i narratori sperimentali, i più inclini ad assorbire le influenze espressionistiche sembrano appartenere gli autori dell'*Officina* e in particolare Pasolini, Leonetti e Volponi. Leonetti avrebbe poi alimentato con i suoi interventi su *Alfabeta* e durante il convegno palermitano del 1984 la ripresa teorica dell'espressionismo. Si constatava allora la contrapposizione nella letteratura contemporanea italiana di due tendenze maggiori: quella regressiva neo-romantica e quella degli espressionisti o allegorici. Leonetti sottolineava l'importanza dell'espressionismo come punto di partenza e come polo della ricerca attuale nel campo della letteratura (MUZZIOLI, 2013: 168). Si cominciò allora a parlare di neoespressionismo, tendenza confermata da critici vicini a Leonetti (Bettini, Luperini). Era l'orientamento plurale articolato in neoespressionismo dialettale, quello parodico e grottesco, quello dell'artificio e della finzione, quello analitico e di pensiero che ricongiungeva esplicitamente le estetiche espressionistiche e lo sperimentalismo. In tutte le sue forme, il neoespressionismo della seconda metà del Novecento contribuiva al superamento delle tendenze letterarie del naturalismo verista e del mimetismo neorealista.

Lo sviluppo della narrativa neoespressionista cui vengono solitamente assegnati autori come il primo Calvino, Testori, Pasolini, Arbasino, Mastronardi, Fenoglio e D'Arrigo fu accompagnata da una riflessione teorica di Giacomo Debenedetti che nel 1971 (*Il Romanzo del Novecento*) impose l'espressionismo come il linguaggio più fertile e artisticamente più interessante di tutto il Novecento. Prima che Debenedetti avesse in qualche modo inaugurato il neoespressionismo, Contini, nella famosa *Introduzione a La Cognizione del dolore* nell'edizione del 1963 presentò Gadda come il punto di riferimento per l'espressionismo dei «nipotini dell'ingegnere», gli scrittori cioè che avrebbero continuato la lezione gaddiana sul piano stilistico-linguistico: Arbasino, Testori o Pasolini.

Nel definire i caratteri generali del neoespressionismo si ribadiva il suo valore di trasgressione linguistica, volto sempre a rompere e sfaldare il monolinguisma canonico,⁶¹ e dall'altra parte spicca anche il fatto che tali trasgressioni linguistiche non sono mai autoreferenziali e ambiscono a stabilire rapporti con le nuove multiformi realtà sociali. Sul piano del contenuto

⁶¹ Secondo Walter PEDULLÀ, l'espressionismo sarebbe «la letteratura sconfinata e insieme priva di precisi confini che opera sul versante opposto a quello del monolinguisma» (dir., 2013: 10).

invece il neoespressionismo riprende i topoi dell'anima straziata dall'alienazione, dalla solitudine, dalla nevrosi e dall'assurdo. Da ciò deriva anche la varietà e l'eterogeneità di autori aggregati sotto l'insegna dell'espressionismo della seconda metà del Novecento. Il tratto che accomuna la narrativa espressionistica più recente è sempre la tendenza alla fusione dei linguaggi e alla sperimentazione linguistica, anche se sono notevolmente cambiate le risorse a cui riferirsi nella ricerca degli effetti espressivi. Vi entrano infatti linguaggi tecnologici e pubblicitari intrecciati per lo più ad una base parlata con una forte presenza di internazionalismi (MILANA, 2013: 173).

Teorie italofone sull'espressionismo

Al momento della sua nascita, mancarono in Italia gli studi teorici sull'espressionismo svolti in contemporaneità. Date le difficoltà con cui il pensiero innovatore di origine germanofona si insediava sul suolo italiano, è comprensibile che i primi studi sul problema siano posteriori di due decenni rispetto alla nascita e allo sviluppo del movimento d'oltralpe. Del resto, l'approccio al problema degli studiosi italiani è diverso rispetto alle impostazioni tedesche. Infatti, la riflessione teorica sull'espressionismo sviluppatasi in Italia privilegia il secondo modo di definire il movimento, quello metastorico, che lo vede come manifestazione di un eterno spirito ribelle e dinamico. Gli studiosi italiani erano sempre portati a considerare l'espressionismo nel suo aspetto storico e sovratemporale; nell'enciclopedia interdisciplinare *Expressionismus* leggiamo:

Il problema dell'espressionismo è e resta concluso nel circolo di una morfologia deliberatamente estraniata dalla storia; [...] l'unica storia dell'espressionismo è una *historia abscondita*, stilisticamente non delimitabile, perché testimonianze di essa, rintracciabili in Goethe come in Hölderlin, in Kleist come in Carl Hauptmann, e soprattutto in Nietzsche e in Wagner, eccedono qualsivoglia configurazione programmatica unitaria, circoscritta ad un contesto storico-sociale determinato.

MASINI, 1986: 95-96

Se il brano appena citato rileva i precedenti e le affinità espressionistiche testimoni della sua vitalità ed del suo eterno rinnovamento nella cultura germanofona⁶² (il famoso spirito germanico), anche in rapporto alla cultura

⁶² Già intorno agli anni 1911-1914 si cominciò in Germania, a scapito delle evidenti affinità e influenze francesi (fauvismo) esercitate sugli espressionisti tedeschi, a mettere

e letteratura italiana gli studiosi italofoeni erano predisposti a sottolineare quell'aspetto storico del movimento. I più autorevoli in quell'ambito rimangono i lavori di Gianfranco Contini. Il primo approccio dell'insigne filologo all'espressionismo risale agli anni del secondo dopoguerra, quando la riflessione teorica sull'espressionismo cominciava ad instaurarsi nel discorso critico in Italia. Nell'ottobre del 1937 infatti su *Letteratura* Contini pubblicava un saggio sui poeti vociani,⁶³ la cui prima parte era dedicata a Clemente Rebora e alla sua ricerca linguistica e stilistica nell'ambito del dialetto lombardo. Parlando dello «stilismo» reboriano, Contini ribadiva la sua indelebile peculiarità, definendolo «verbale» (a differenza di quello «nominale» toscano), volto cioè alla «rappresentazione dell'azione» invece che alla descrizione o nomenclatura (CONTINI, 1974: 7). Viene inoltre rilevata, nel medesimo saggio, la tendenza al frammento dello scrittore, che sarebbe, nell'opinione di Contini, espressione delle «reazioni soggettive» dell'autore (CONTINI, 1974: 10), nonché un'evidente categoria espressionistica, che è l'«onomatopea psicologica» come forma di sperimentazione usata da Rebora (CONTINI, 1974: 7).

Il lavoro di Contini cronologicamente successivo incentrato sulla problematica dell'espressionismo fu il saggio *Alcuni fatti della lingua di Giovanni Boine*, pubblicato nel 1939 (su *Lingua Nostra*), dove le caratteristiche della scrittura di Boine sono attribuite a «tutta quella stagione letteraria», cioè ai vociani, e in cui «il gruppo di Boine» viene contrapposto alla tendenza stilistica dell'impressionismo. Con la sua analisi Contini compiva quindi un primo atto definitorio per l'espressionismo in Italia: indicava Boine e i coetanei (Jahier, Slataper, Rebora, Campana) come «gruppo» portatore di nuovi valori stilistici e contenutistici nella letteratura, contrapponendo nello stesso tempo vocianesimo e impressionismo. L'etichetta di espressionista nei confronti di Boine sembra del tutto giustificata, anche se si tratta di un espressionismo ben diverso sociologicamente da quello d'oltralpe. Contini assegna allo scrittore vociano tre principali caratteristiche che ne fanno l'esponente del filone espressionista: la produzione deverbale, la fusione degli aggettivi e l'inversione sintattica degli avverbi (CONTINI, 1970a: 250), aggiungendo anche come «esigenza elementare» l'attenzione portata ai valori fonici e al ritmo della pagina letteraria (CONTINI, 1970a: 256), e sul piano del contenuto,

in rilievo il fatto che fossero proprio gli artisti dalle discendenze nordiche e germaniche (Hodler, Munch, van Gogh) a contrapporsi all'estetica impressionistica. L'espressionismo stesso divenne allora manifestazione dello spirito germanico e dell'anima gotica, rigeneratisi ormai sotto le vesti dell'espressionismo dopo le tappe classicheggianti della cultura europea (KUŽMA, 1976: 19).

⁶³ I riferimenti contenuti nel presente studio rinviano al testo incluso in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura» (Torino: Einaudi 1974).

la predisposizione generale di Boine a rifiutare razionalismo e razionalità, cedendo più volte, nel costruire la rappresentazione del mondo, all'«impulso verso la visione» (CONTINI, 1970a: 257–258).

Per la definizione delle caratteristiche dell'espressionismo letterario italiano sono altresì importanti due studi continiani sulla letteratura ottocentesca: *Introduzione ai narratori della Scapigliatura piemontese* (saggio risalente agli anni 1942–1943) e il *Pretesto novecentesco sull'ottocentista Giovanni Faldella* (del 1946). La scapigliatura, fra i cui membri sono annoverati Praga, Tarchetti e Boito insieme a Dossi e Lucini, viene presentata come «avanguardia letteraria postromantica», dal programma «biografico antiborghese», volta alle «ricerche della verità attraverso la rottura dell'ordine». L'intero movimento della scapigliatura viene definito come «una varietà dell'espressionismo» e come «una violenza linguistica».

L'importanza della scapigliatura piemontese si rivela ancor più palese se la si considera come una predecessora del fenomeno letterario novecentesco quale la scrittura di Carlo Emilio Gadda. Infatti, Contini nel saggio sugli scapigliati enuncia l'esistenza di una «linea» che unisce la scrittura degli scapigliati piemontesi (Dossi – Lucini) a quella dello scrittore milanese del secolo successivo (CONTINI, 1970c: 534). La tesi sull'esistenza di una linea anticlassica e comica nella storia della letteratura italiana verrà ripresa da Contini nell'*Introduzione* alla gaddiana *Cognizione del dolore*, parsa in volume nel 1963. Contini vi accennava ad una letteratura «composta in antitesi alla media nazionale», e nutrita di apporti linguistici diversi da quelli canonici, fatto che per la letteratura italiana sembra del tutto naturale visto che si tratta dell'unica «grande letteratura nazionale la cui produzione faccia visceralmente, inscindibilmente corpo col restante patrimonio» (CONTINI, 1970e: 611). Nello stesso saggio l'insigne filologo ribadiva il fatto che «Il bilinguismo di poesia illustre e poesia dialettale è assolutamente originario, costitutivo della letteratura italiana» (CONTINI, 1970e: 614). La storia della letteratura italiana può ormai essere interpretata in termini di una bipolarità stilistico-espressiva: da una parte la linea espressiva con Dante, Cecco Angiolieri e Rustico Filippi, e quella dell'equilibrio e misura incarnato da Petrarca. Del resto lo stile di Petrarca venne poi definito dallo stesso Contini in termini di opposizione alla linea espressionistica come «zelo antiespressionistico» (CONTINI, 1970b: 169–192).

La più completa articolazione del concetto della linea espressionistica italiana si trova in un ampio studio continiano intitolato *Espressionismo letterario* e contenuto nell'*Enciclopedia del Novecento*.⁶⁴ Per la definizione dell'espressio-

⁶⁴ Si tratta della voce inclusa al secondo volume dell'*Enciclopedia* (pp. 780–801). Nel presente studio i riferimenti sono tratti dall'edizione einaudiana di *Ultimi esercizi ed elzeviri* (1968–1987) del 1988 (pp. 41–105).

nismo novecentesco in Italia la figura di Gadda appare centrale, tanto da costituire la «funzione Gadda» (CONTINI, 1988: 102), la cui individuazione ispirò una ricerca a ritroso della storia della letteratura nazionale per scovare altri elementi portanti della «linea espressionistica». La sua esistenza ormai sembrava a Contini accertata. Tra i precedenti gaddiani il grande filologo annoverava gli scapigliati lombardi (con Lucini e Linati), Carlo Dossi e la scapigliatura piemontese, la poesia macaronica con Folengo, per arrivare fino a Dante e ancora più avanti Cielo d'Alcamo e la canzone del poeta duecentesco fiorentino Castra, fautori tutti di «una linea di controcanto espressivo» (CONTINI, 1988: 104) rispetto alla poesia aulica. Inoltre Contini definisce l'espressionismo in termini di «arte di movimento» sottolineando anzitutto l'aspetto dinamico della rappresentazione espressionistica:

[...] l'espressionismo è il precario frutto d'una forza scatenata, una momentanea deformazione sollecitata da un movimento, in altre parole una spazialità che include il tempo.

CONTINI, 1988: 42

Per questo motivo l'espressionismo come stile si distingue dalla classicità e dal manierismo nonché dall'impressionismo. Il grande filologo condivide l'opinione del poco impatto esercitato dall'espressionismo storico in Italia, data la presenza di un'avanguardia indigena quale futurismo per cui le sperimentazioni strettamente espressionistiche ebbero in Italia limitato interesse linguistico anche se non mancarono manifestazioni di accusata espressività. La caratteristica maggiore dell'espressionismo italiano sarebbe la traduzione delle manifestazioni dell'io in un corpo linguistico rinnovato, in una lingua cioè che trasgredisce i confini della classicità per tradursi in «scapigliatura e protesta, in tentazione di rivoluzione permanente». A dire di Contini, l'espressionismo che si governa delle nuove leggi, per definizione non può costituirsi in tradizione. L'affermazione continiana, secondo la quale «la categoria di espressionismo adoperata, ancor prima che elaborata, dalla critica italiana» va intesa nel suo significato metastorico e considerata di «critica militante» (CONTINI, 1988: 90), sembra decisiva per tutti gli ulteriori studi sul problema. Oltre ad un'approfondita analisi dell'espressionismo italiano, Contini volle inserire il fenomeno in un più ampio contesto europeo della letteratura anticanonica, commentando lo sviluppo dell'espressionismo storico in Germania e in particolare l'opera degli autori tedeschi come Stramm, Benn, Becher nonché la prosa di Heym e di Trakl (CONTINI, 1988: 47-57).⁶⁵

⁶⁵ Oltre all'analisi accurata dello stile e della lingua espressionista manifestanti in opere concrete di quegli autori, Contini diede anche un resoconto della riflessione teorica svolta dai romanisti tedeschi come Heiss, Spitzer e Richter (CONTINI, 1988: 60-70).

Nel 1964 Pier Paolo PASOLINI (1977: 6–14) avanzava invece l'ipotesi dell'esistenza, nella letteratura italiana del Novecento di una «linea a serpentina», relativa alle modalità dello sfruttamento delle svariate risorse linguistiche dell'italiano. Il punto di partenza nel ragionamento pasoliniano è la constatazione dell'esistenza di una *koiné* linguistica media, biforcata in lingua strumentale e letteraria. A dire dello scrittore, sarebbe l'espressione propria di un solo ceto sociale, quello della media borghesia, assolutamente non identificabile con la lingua nazionale. La letteratura del Novecento dal punto di vista del suo rapporto con la *koiné* linguistica è composta da tre linee: media (letteratura scolastico-accademica), alta (letteratura sublime – iperlinguistica) e bassa (letteratura naturalistico-veristico-dialettale). Le opere letterarie di valore si collocano sempre al di sopra o al di sotto della linea media. La linea a serpentina viene definita da Pasolini in riferimento alla prosa di Carlo Emilio Gadda, scrittore percepito come centrifugo e anticanonico. Gadda, servendosi di varie risorse linguistiche dell'italiano, si muove nella sua scrittura dai livelli alti del linguaggio, e, intersecando la linea media, scende verso i livelli più bassi, per tornare, attraversando di nuovo la media, verso quei sublimi e ricercati. I materiali linguistici dialettali o dialettalizzati non vengono tuttavia elaborati e oggettivati, conformemente alle richieste della medietà linguistica. Gadda, attraverso la linea a serpentina, li porta nella zona alta dove dallo scontro con elementi alti nasce la loro funzione espressiva o espressionistica (PASOLINI, 1977: 10). La nozione continiana di «linea espressionistica» nella letteratura italiana viene quindi da Pasolini rielaborata al fine di mettere in risalto l'aspetto tecnico dell'uso delle risorse linguistiche per costruire gli effetti di espressionismo. L'espressionismo linguistico escluderebbe, a dire di Pasolini, la medietà e risiederebbe nelle tendenze centrifughe della lingua, quelle che, emulando la scrittura gaddiana, procedono ad una sorta di ibridazione linguistica, fondendo elementi disparati, appartenenti a vari registri della lingua.

Gli studiosi italiani, così Contini saranno invece portati a ribadire l'aspetto diacronico di continuità e la capacità di rigenerazione dell'espressionismo inteso come categoria e tendenza estetica piuttosto che un movimento storicamente definibile. Maria Corti, già nel 1959, sulla scia continiana, affermava l'esistenza di «una secolare tradizione espressionistica italiana» (CORTI, 1959: 14).

Cesare Segre, che dedicò al problema dell'espressionismo linguistico i suoi studi maggiori, passa in rassegna gli autori contrassegnati con l'etichetta di espressionisti (Gadda, Pasolini, Testori, Mastronardi, Bianciardi, Meneghello, Arbasino), rifacendosi anche alle loro riflessioni teoriche sul problema. Oltre all'istanza plurilinguistica dell'espressionismo, Cesare Segre rileva un'altra caratteristica delle impostazioni teoriche italiane riguardo all'espressionismo, quella del pluristilismo:

[...] l'espressionismo gioca sull'interferenza tra registri di diversa storia e storicità diversamente connotati, e in particolare tra quelli della lingua letteraria e della lingua d'uso, con l'intervento straniante dei linguaggi speciali: scientifico, filosofico, ecc.

SEGRE, 1985: 182

Il plurilinguismo e il pluristilismo avvertibili nelle scritture di alcuni autori veicolano anche una pluralità di visioni del mondo o almeno un tentativo di rappresentare il mondo in trasformazione. Il concetto di pluralità linguistica è specchio della pluralità sociale (SEGRE, 1985: 186). In effetti, il mondo contemporaneo si presta male ad una rappresentazione secondo un modello omologo. Secondo Segre, i romanzieri non polifonici si limitano a rappresentare un ambiente molto chiuso, omogeneo e conservativo, cioè troppo ristretto per non essere considerato un mero simulacro della società. Solo gli scrittori polifonici sono capaci di avvertire pienamente e in profondo le trasformazioni del mondo, soprattutto quelle «traumatiche» (SEGRE, 1985: 189). La scrittura espressionistica sarebbe, a dire di Segre, frutto di una crisi e trasformazione profonda a livello sociale, ed essendo frutto ed espressione di una tale trasformazione, si rivela sempre come una scrittura dinamica. Gli scrittori intenti ad esprimere una tale situazione di crisi e trasformazione applicano di solito la strategia di allargamento e di scavo. La prima tecnica di scrittura consisteva nell'includere nella scrittura romanzesca gli italiani regionali semplificati nella sintassi e fortemente dialettalizzati pur evitando interferenze con la lingua del narratore e quella del personaggio e optando per il dialogo (SEGRE, 1985: 190). È un plurilinguismo praticato soprattutto negli anni dell'immediato dopoguerra dagli autori del neorealismo. La tecnica dello scavo consiste invece nel mescolare e sovrapporre la voce e la lingua dell'autore e quella dei personaggi con risultati sia comici sia drammatici ma sempre fortemente espressivi (SEGRE, 1985: 191). I romanzi in cui quella tecnica viene applicata sono romanzi di Testori (*Il dio di Roserio*) e di Mastronardi (*Il calzolaio di Vigevano*). Oltre all'aspetto linguistico della letteratura dell'espressionismo, Segre ne rileva un'altra componente, propria del livello diegetico. Si tratta di una pluralità dei punti di vista, peculiarità avvertibile tra l'altro nella scrittura di Gadda, che già nei *Cahiers d'études* parlò delle due possibilità di raccontare la storia: *ab interiore* (in modo partecipe, aderendo alla psicologia del personaggio) e *ab exteriore* (dall'esterno, impassibilmente).

Dante ISELLA sostiene invece che «le maggiori iniziative espressionistiche s'impiantano dentro la certezza del dialetto» (1985: 166), sottolineando l'esistenza nella tradizione italiana di un ramo della produzione letteraria basata sulla ricchezza delle parlate regionali. Per l'insigne studioso, l'espressionismo sarebbe «una costante espressiva» che si manifesta nelle opere letterarie di volta in volta, senza necessitare «di qualsiasi rapporto

di continuità storicamente documentato». Sarebbe quindi lecito parlare non di espressionismo, bensì di espressionismi (funzioni della stessa costante espressiva) ed interpretare «ogni espressionismo come violenza e rivolta contro la norma» (ISELLA, 1985: 164). Sulla scia di Contini, Isella indica una «funzione Dossi» in riferimento alle manifestazioni dell'espressionismo lombardo. I dialetti, fra la fine del Cinquecento e la seconda metà dell'Ottocento diventarono per gli scrittori italiani un saldo punto di riferimento nelle loro ricerche di effetti sorprendenti e dinamici, risultanti dalla trasgressione della norma. Isella ripercorre una linea di scrittori espressionisti lombardi il cui stile è basato sull'uso non-mimetico del dialetto. Dal caposcuola Maggi che usa il dialetto come veicolo di valori puri ed incontaminati, operando un «plurilinguismo orizzontale», sorto dalla fusione di vari dialetti con intrusione di parole latine, greche ed ebraiche (ISELLA, 1985: 168). Non sono estranei alla scrittura espressionista lombarda effetti comici e satirici, nati grazie all'alternanza dell'italiano e del dialetto; il loro scontro porta in realtà alla creazione di una lingua ibrida, portatrice di una visione del mondo decadente.⁶⁶

I massimi esponenti dell'espressionismo lombardo, fra cui i personaggi di spicco sono Carlo Porta e Carlo Dossi,⁶⁷ includono nelle loro risorse linguistiche ogni tipo di lingua: dal dialetto milanese popolare, passando per la lingua della *élite* borghese fino ad un italiano fatto di calcolate scelte lessicali arcaiche e preziose e di una non meno aulica sintassi (ISELLA, 1985: 171). L'ibridismo dei lombardi nasce dalla mescolanza dell'italiano maccheronico con elementi dialettali di varie regioni, nonché latinismi e neologismi, senza escludere gli apporti di lingue moderne quale il francese. Gli effetti espressionisti non sono tuttavia limitati unicamente al livello lessicale del testo letterario, poiché nella costruzione dell'espressionismo vengono coinvolti anche i livelli morfologico (es. permutazione di verbi intransitivi in transitivi in Dossi, aggettivazione dei sostantivi) e sintattico (strutture auliche) e perfino quello ortografico.

La contrapposizione fra il mono- e il plurilinguismo sembra decisiva anche per le definizioni sulle peculiarità della categoria dell'espressionismo più recentemente elaborate come quella avanzata da Walter Pedullà, sostenitore della tesi che la letteratura espressionista sia «sconfinata e insieme priva di precisi confini che opera sul versante opposto a quello del monolinguisimo». Il «linguaggio meticcio» sorto dalla fusione delle parole

⁶⁶ «Lingua e dialetto sottolineano nella loro diversità timbrica il contrasto tra illusione ed esperienza, tra infatuazione astratta e realtà» (ISELLA, 1985: 168).

⁶⁷ Accanto a Dossi e Porta, nella linea lombarda ISELLA include anche i prosatori come Faldella, Imbrani, Lucini, Linati, rimasti spesso sotto l'influenza delle trovate stilistiche dei capofila (1985: 178).

di diverso registro con cui «fa cambiare colore e calore della pagina» non assolve ovviamente a funzioni mimetico-veriste bensì a quelle espressive (PEDULLÀ, dir., 2013: 10).

Il problema del rapporto tra lingua, plurilinguismo ed espressionismo è stato affrontato anche da Ivano Paccagnella nel suo studio *Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi* (ASOR ROSA, 1983: 103–167). Secondo l'insigne filologo, la tendenza a fare del plurilinguismo una categoria dell'espressionismo sarebbe un'eccessiva semplificazione. Il fenomeno dell'espressionismo letterario è molto più complesso e i suoi fattori concomitanti si rivelano senza dubbio molto più elaborati e numerosi. Il plurilinguismo può essere ritenuto semmai una delle possibili manifestazioni dell'espressionismo specie se assume le forme di parodia o di *pastiche* (PACCAGNELLA, 1983: 166).

Espressionismo ed espressivismo

Nella seconda metà del Novecento nacque in Italia un'importante esplicitazione terminologica che fece distinguere espressionismo ed espressivismo. Ne parlò per la prima volta Gianfranco CONTINI nel suo saggio *Espressionismo letterario* (1988: 47), ponendo l'accento sul versante linguistico, in special modo sulla componente verbale, come quello atto a costruire valori espressivi della letteratura espressionista. In generale, Contini attribuisce al concetto di espressivismo il significato di caratteristica precipua dell'espressionismo inteso in senso sia destoricizzato sia quello storicamente ancorato. Inoltre, Contini e Roscioni usano ambedue i termini, espressionismo ed espressivismo, in riferimento allo stile di Gadda, mentre per Folengo, Rabelais e Joyce Contini parla di «manipolazioni espressivistiche». Lo stesso Contini ribadisce comunque che l'espressionismo non significa una semplice «oltranza espressiva».

Di espressionismo parlò anche Dante Isella in riferimento a Carlo Dossi (*La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Ricciardi 1958), per usare successivamente nei confronti del medesimo autore, il concetto più attenuato, quello di espressivismo (*Prefazione a La Desinenza in A*, Einaudi 1981).

A metà degli anni Settanta sul problema terminologico del rapporto espressionismo – espressivismo si espresse Vittore Branca,⁶⁸ proponendo di restringere il termine di espressivismo al solo uso letterario, e di im-

⁶⁸ Si tratta del discorso di apertura al Convegno sul tema *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*, tenutosi a Roma nel 1984, all'insegna dell'Accademia Nazionale dei Lincei e andato poi alle stampe negli *Atti del Convegno* nel 1985.

piegare la prima denominazione per la pertinenza figurativa, storicamente determinata (e non metastorica), sorta in Germania agli inizi del Novecento e definita anche nel campo della letteratura da intellettuali ed artisti tedeschi come Cassirer, Worringer e Edschmid.⁶⁹ A dire di Branca, per evitare equivoci e fraintendimenti nella determinazione esatta dei fenomeni studiati, il movimento storico tedesco non può essere in alcun modo confuso con modi di rappresentazione e forme di scrittura che si erano da sempre manifestati in diverse epoche (dall'Egitto e dalla Grecia omerica fino ai tempi moderni), così da costituire una categoria sovrastorica. La categoria sovrastorica di espressivismo si riferirebbe quindi a quelle manifestazioni letterarie che

[...] tendono con invenzioni espressive a dare più forza alla comunicazione letteraria esasperando i contrasti formali, fino a contaminazioni o *pastiches* o deformazioni verbali o trovate lessicali-sintattiche, con ricorso ai dialetti, ai gerghi, ai codici linguistici tecnici, ai forestierismi e agli idiomi stranieri, tutti in certo senso ricreati.

BRANCA, 1985: 11

Branca sostiene l'esistenza nella letteratura di una «linea espressivistica», presagita già da Contini sotto l'insegna di «linea espressionistica», attribuendole pressoché le stesse qualità di poliglossia e plurilinguismo. Branca sottolinea la vitalità del filone espressivista anche nei tempi più recenti, menzionando come più felice e ricca, accanto a quella gaddiana, anche la narrativa di Pasolini, Testori e Sgorlon come rappresentative dell'espressivismo moderno. Il merito più grande di Branca è forse quello di aver rivolto l'attenzione al contributo delle altre lingue moderne (francese, tedesco della Germania e dell'Austria, inglese, le lingue slave della Slovenia e della Croazia) alla formazione dell'espressivismo italiano, che infatti sono concorse a formare il cosiddetto «italiese», cominciando ad entrare anche come fonte della creazione letteraria del Paese (BRANCA, 1985: 15).

Sulla valenza linguistica nel definire il fenomeno dell'espressivismo pone l'accento anche Luigi MATT (2011: 86). Le esperienze letterarie del Novecento riconducibili all'espressivismo sarebbero improntate di uno sfruttamento intenso delle svariate risorse linguistiche e di un costante sforzo di fuga dalla mediocrità senza però incorrere in un definitivo rifiuto della tradizione, proprio delle scritture avanguardistiche. Fra le risorse linguistiche prese in considerazione nel raggiungimento di particolari effetti stilistici si possono

⁶⁹ L'espressionismo «era sorto, si sa, in polemica contro l'impressionismo e il positivismo, per rivalutare il soggettivo, da esprimere con immediata e esasperata violenza, contro ogni costrizione di tradizione, di costume e anche di logica comune» (BRANCA, 1985: 11).

annoverare componenti regionali, tratti vernacolari e un diffuso rifiuto del monolinguisimo.

Se si intende il termine «espressivismo» come oltranza espressiva, sarebbe erroneo assimilare espressionismo (letterario) ed espressivismo. Già Contini sottolineò che «mai l'espressionismo potrebbe avvicinarsi ad una semplice oltranza espressiva». Come sostiene PACCAGNELLA (1983: 166) l'espressività costruita a base del plurilinguisimo è nella storia della letteratura italiana una componente costante, una funzione autonoma costante (e non solo ricorrente), mentre la linea espressionistica è di per sé discontinua e ricorrente, e necessita il concorso di altre componenti oltre all'espressivismo plurilinguistico.⁷⁰

Come espressivismo vogliamo quindi definire una particolare caratteristica della letteratura che tende a usare neologismi, registri parlati e gergali, elementi linguistici allofoni ricreandoli e piegandoli ai bisogni di una maggiore forza espressiva. Il termine «espressivismo» non è da considerarsi né alternativo né antitetico a quello di espressionismo, semmai sarebbe un iponimo di quello dell'espressionismo. L'uso delle tecniche espressionistiche di scrittura rafforza gli effetti dell'espressivismo della letteratura. Nonostante tutti i dubbi terminologici è innegabile che l'uno e l'altro termine sono categorie considerate «segnali di insorgenza contro una norma» (ALFIERI, 1990: 238).

Nel 1986 Roberto Di Marco esponeva invece il concetto di «scrittura espressiva» intesa come alternativa alla letteratura del consumismo post-moderno:

La scrittura espressiva [...] si pone fuori dal territorio letterario esistente; e se ne pone fuori in primo luogo perché nella propria operatività 'espressiva' piuttosto che comunicazionale – estetica [...] ad essa accade di affermare (dare espressione) i bisogni umani radicali, la realtà sociale più nascosta nei suoi movimenti 'profondi' ecc., e insieme l'istanza di liberazione da ogni forma di 'determinazione' (economica, sociale, culturale, istituzionale specifica e ideologica) che ogni attività artistica subisce nel presente contesto storico-determinativo.

DI MARCO, 1986: 102

⁷⁰ «È vero che in certe fasi ed in certi prodotti il plurilinguisimo si sviluppa con finalità di tipo espressionistico, ma non necessariamente ogni forma di plurilinguisimo è espressionismo. Conviene distinguere [...] plurilinguisimo e alcune sue forme specifiche quali ad esempio il *pastiche* o la deformazione [...] costitutivamente espressionistiche. Come espressionismo non è sempre di necessità plurilingue [...] così il plurilinguisimo non è tanto una categoria [...] quanto una manifestazione solo potenziale dell'espressionismo» (PACCAGNELLA, 1983: 167).

Il rinnovato espressionismo sarebbe quindi nei tempi nostri l'unica modalità artistica atta a contrapporsi alla mercificazione della cultura rifondando le basi di una ricerca della forma letteraria e insieme quelle di un'espressione adatta delle inquietudini profonde dell'uomo.

Gli stilemi dell'espressionismo

Una percentuale di espressionismo c'è forse dappertutto.

Walter Pedullà

In questo capitolo si tratterà di enucleare i principi dell'estetica dell'espressionismo e tracciare, quindi, i principi generali della corrente intesa come tendenza estetica permanente. Il punto di partenza di una tale riflessione è ovviamente l'espressionismo storico definito come fonte primaria e, più in generale, come punto di riferimento della riflessione teorica. Per forza di cose, il movimento tedesco viene quindi naturalmente chiamato in causa anche se l'espressionismo tedesco non ha mai avuto un apparato teorico molto forte, e per questa sua fluidità teorica si è reso anche meno definibile rispetto agli altri movimenti d'avanguardia europea (MUZZIOLI, 2013: 25).

Come si è visto, il primo espressionismo storico ha esaurito le proprie esperienze; tuttavia, anche oggi, i suoi principi estetici fondamentali sembrano assai accattivanti e fruttiferi per gli autori contemporanei, così da diventare un principio rinnovatore e riformatore della letteratura italiana della fine del Novecento.

Sarebbe interessante studiare quali principi estetici presenti nel filone espressionista si possano considerare come invarianti dell'espressionismo, come costanti di questa forma di espressione letteraria. In conclusione quindi si tenterà di stabilire come i principi estetici dell'espressionismo siano stati tradotti per formare la base della creazione letteraria delle opere di narrativa italiana sorte dal 1980.

Bisogno di espressione

L'uomo non saprebbe vivere la propria vita senza darle un'espressione – affermò Ernst CASSIRER (1977: 404). La capacità di comunicare il vissuto attraverso il linguaggio simbolico è ciò che costituisce il tratto distintivo fondamentale dell'uomo nei confronti del mondo. È appunto attraverso il simbolo che l'uomo conferisce ai propri vissuti e alle proprie esperienze personali materialità, stabilità e solidità che li preserva dall'erosione del tempo. Le emozioni che sono la base dell'espressione vengono simbolicamente trasformate in modo da diventare opere d'arte, in cui ciò che era passiva registrazione dell'emotività, incongruità e intuizione pura diventa organizzato, processuale e attivo, spingendo ogni soggetto pensante ad ulteriori riflessioni e ad una maggiore creatività. Il concetto di espressione può quindi essere definito come la rivelazione di un contenuto originariamente occulto attraverso un apposito e originale mezzo di trasmissione. La concezione moderna dell'espressione in ogni campo di attività umana sottolinea la sua originalità e unicità. L'espressione significa sia manifestare che plasmare un contenuto conferendogli una forma particolare (TAYLOR, 2012: 690–692, 697).

Ogni tipo di creatività umana può invece procedere in una delle due opposte direzioni: quella volta a preservare e mantenere gli schemi espressivi consueti e conosciuti, e quella che, all'incontrario, spinge alla ricerca del nuovo e dell'insolito (CASSIRER, 1977: 405). L'intimo desiderio di affermare la propria presenza nel mondo è indubbiamente fra i più forti bisogni dell'essere umano. La capacità di manifestare sé stessi e di autopresentarsi come un individuo, come un singolo, irripetibile e diverso dagli altri, anche a costo di rifiuti, incomprensioni e biasimi altrui è atto di coraggio e di determinazione.¹ Fin dagli inizi dell'umanità ogni tipo di attività artistica mira proprio a questi scopi, usando mezzi ed elaborando regole formali atte a corrispondere il mondo interiore degli autori. La creatività artistica è diventata modello prototipico dell'espressione individuale. A partire dall'800 nella figura dell'artista si suole vedere l'essenza dell'uomo-creatore dei valori culturali. In special modo è stato il Novecento a definire l'espressione artistica come un'attività del tutto originale, come creatività individuale che non si appoggia a nessun modello preesistente e che annulla ogni mimetismo (TAYLOR, 2003: 72–73).

¹ Secondo l'antropologo e il filosofo Charles TAYLOR (2012: 694) la cultura di oggi è fondata sulla «svolta espressivistica». Iniziata nel Settecento, basata sulla concezione della natura come fonte di moralità e contrapposta al razionalismo illuministico, questa idea propone la definizione dell'identità umana attraverso la forza espressiva dei sentimenti che naturalmente risiedono e governano l'individuo. L'individualizzazione espressiva si pone come uno dei concetti basilari della cultura contemporanea.

La forma della comunicazione artistica è sempre immagine generalizzata di una visione del mondo codificatasi in un preciso momento socio-storico, come frutto dell'esperienza collettiva e come espressione di desideri, di bisogni e di aspettative comuni. L'artista parla con una voce sola ma a nome dei suoi consimili.

Negli studi sul linguaggio l'impulso dell'uomo a manifestare la propria individualità attraverso gli atti di parola fu definita come funzione emotiva o espressiva (JAKOBSON, 2012: 186). Interamente incentrata sul mittente (autore), i sentimenti, le emozioni e gli atteggiamenti del quale mira a proiettare nel mondo, usando mezzi linguistici iperbolizzati (esclamazioni, interiezioni), non si esaurisce tuttavia nella sola verbalizzazione degli atteggiamenti soggettivi del parlante. Ben lungi dall'essere accessoria o retorica, questa funzione veicola anche precisi contenuti informativi sul mondo e sulla sua interpretazione, trasfigurandoli attivamente. La trasfigurazione procede sempre ad opera di un soggetto interpretante forte, marcatamente presente nel tessuto letterario in quanto filtro emotivo con cui mettere accenti particolari su particolari aspetti dell'espressione linguistica. L'espressionismo, sia quello storicamente ancorato come movimento artistico dei primi decenni del Novecento, sia quello inteso come tendenza storica, non crea mezzi artistici nuovi ma sposta gli accenti nella comunicazione artistica, valorizzando il soggetto che, con la sua esperienza, rielabora il dato empirico, interpretandolo a seconda della propria particolare visione.

Per il raggiungimento dell'effetto dell'espressivismo / espressionismo è necessaria comunque anche l'apertura nei confronti del fruitore del testo. Oggi, in un mondo che predilige l'individualismo e l'autorealizzazione, l'espressione del sé può essere considerata come un valore indelebile. Tuttavia, l'individuo rimane sempre in relazione con il mondo circostante e per (ri)costruire o mantenere questa relazionalità, la sua espressività individuale sembra indispensabile.² Chi legge una pagina dalle impronte espressionistiche ne esce sconvolto, sbalordito, colpito dalla forma inusuale e insolita del messaggio trasmesso. I procedimenti espressionisti spiazzano il destinatario, costringendolo ad abbandonare le abitudini e gli automatismi nella percezione dell'opera artistica. Il suo sguardo è forzato ad una visione nuova, insolita, straniante e defamiliarizzata (ŠKLOVSKIJ, 1976: 12).

La terza istanza necessaria per la costruzione dell'effetto espressionistico del testo è il suo punto di riferimento, cioè il canone estetico e letterario in vigore in una data epoca. L'atteggiamento espressionistico nella letteratura

² „Relacyjna koncepcja osobowości pozwala traktować ekspresję jako ważne ogniwo dialogu człowiek – świat. Jednocześnie pokazuje, jak staje się ona wciąż ponawianą próbą wynikającą z potrzeby wyjścia poza własną egzystencję nawet za cenę niepewności i ryzyka” (PIELASIŃSKA, 1983: 13).

è quello che si contrappone a un tale canone aprendosi alle nuove e finora sconosciute modalità espressive. L'espressionismo è quindi definibile anche in quanto rapporto trasgressivo e oltraggioso con l'orizzonte di attesa dei lettori che sono in grado di percepire come stranianti e defamiliarizzanti quei procedimenti letterari che vanno contro i soliti schemi di espressione e di percezione dell'opera artistica in una data epoca.³

In questo modo, la letteratura dell'espressionismo costringe il lettore ad abbandonare i consueti schemi interpretativi, spiazza e disorienta la sua percezione in modo da indurlo non a vedere l'oggetto, ma a guardarlo davvero e fino in fondo, sotto una nuova luce. Il ricorrere alla defamiliarizzazione rompe con le regole della comunicazione letteraria abituale, traendo fuori dalle consuetudini il primordiale rapporto instaurato da ogni atto di comunicazione letteraria fra il narratore e il narratario. Per arrivare a tali effetti presso il lettore, lo scrittore espressionista è portato a sconvolgere, a scompaginare e far scoppiare le strutture canoniche dell'espressione, mettendo in rilievo particolari elementi del testo e celandone altri. La comparsa di una nuova forma, nata come effetto di tale sconvolgimento interno della pagina letteraria, provoca una viva reazione del pubblico e trae l'elemento testuale implicato dallo sfondo contestuale, conferendogli in tal modo forza di espressività.⁴

Il tentativo di enucleare le peculiarità distintive della tendenza espressionista nella letteratura dovrebbe concentrarsi sullo studio della presenza-assenza di elementi testuali rilevanti perché in effetti è la rilevanza e l'insistente presenza di alcuni elementi formali del testo a creare l'effetto finale di espressività. L'elemento messo in rilievo, quello su cui il soggetto parlante – interprete insiste in modo particolare funge da dominante del testo. La messa in rilievo della dominante veicola la deformazione degli altri elementi del testo. L'opera letteraria, pur presupponendo la collaborazione di vari livelli testuali, non attribuisce ad ognuno di quegli elementi pari importanza ma, al contrario, la realizzazione della funzione letteraria passa attraverso la messa in rilievo di un elemento e la deformazione degli altri.⁵

³ «L'effetto di straniamento e il valore poetico che a esso è collegato diventano così concetti relativi a ciò che è di norma in una data epoca» (BENEDETTI, 1999: 127–128).

⁴ «L'effet de juxtaposition (l'effet de montage selon la terminologie d'Eisenstein) est organiquement lié à la transmutation dans une autre structure. Par conséquent, au moment du passage d'un segment au suivant, l'auteur (ou le public, dans la structure de son attente) doit avoir au moins deux possibilités : la continuation d'une organisation structurelle déjà connue, ou l'apparition d'une nouvelle. C'est justement dans le choix et dans la projection réciproque du texte et de l'attente (dans l'inertie de la structure) que se trouve l'information artistique, engendrée à cette occasion» (LOTMAN, 1973: 387).

⁵ „Ponieważ na system nie składa się równoprawne współdziałanie wszystkich elementów, zakłada on bowiem wysunięcie na czoło pewnej grupy elementów (»do-

La dominante organizza quindi l'opera letteraria intesa nella sua globalità, conferendole l'integrità attraverso l'inevitabile trasformazione degli altri elementi.⁶

Estetica dell'espressionismo: principi generali

Per indagare sui principi generali dell'estetica degli espressionisti inevitabilmente si è costretti a ricorrere al pensiero delle avanguardie primonovecentesche, sia di quella di origine tedesca, sia dei due movimenti di rinnovamento estetico italiani: futurismo e vocianesimo. Tutti e tre i movimenti, sviluppatosi in uno stesso momento storico e sorti in una paragonabile, nonostante le differenze culturali e nazionali, atmosfera di crisi, presentano infatti forti affinità o per lo meno somiglianze. I caratteri estetici che accomunano le tendenze avanguardistiche di stampo espressionistico sono anche il distintivo dell'espressionismo inteso come tendenza sovrastorica.

La sistematica elaborazione dell'estetica espressionistica nel Novecento è dovuta agli espressionisti tedeschi del filone storico⁷ anche se poi mancò un pensiero estetico univoco e tutte le teorizzazioni altro non avevano in comune che un radicale rifiuto del passato culturale europeo. Dentro a questo crogiolo di proteste però bollivano pensieri diversissimi e spesso contraddittori. Storicamente definito, l'espressionismo sorgeva in un preciso momento culturale e presentava necessariamente caratteri propri dell'epoca che lo aveva generato. In primo luogo l'espressionismo nasceva come un'estetica di avanguardia, sorta per contrapporsi alle estetiche precedenti, per cui il suo carattere precipuo è quello di trasgressione, di negazione e di rivolta. Infatti molte sono negazioni e rivolte dell'espressionismo primonovecentesco: contro il sistema sociale, contro la borghesia dominante, la mercificazione e il materialismo economico, contro la violenza della guerra (anche se non mancò il filone militante) – sul piano sociale e politico; contro il verismo e il mimetismo nell'arte – sul piano artistico e culturale, contro

minanta») i deformację pozostałych, utwór wchodzi do literatury, osiąga swoją funkcję literacką właśnie przez ową dominantę” (TYNIAŃ, 1978: 56).

⁶ “The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure” (JAKOBSON, 1987: 41).

⁷ Come si è già detto, le basi del pensiero teorico espressionista sono da cercare nella filosofia di Nietzsche e di Bergson di cui si sentono forti reminiscenze. La verbalizzazione dell'estetica espressionistica nella fase del suo sviluppo storico fu opera di Bahr, Edschmid, Worringer e Kandinsky che ne diedero principi fondamentali.

il razionalismo sul piano filosofico. Alle regole sociali e ai dogmi politici della realtà primonovecentesca si contrapponevano la libertà istintuale, la sincerità delle passioni e la violenza degli impulsi primitivi, insofferenti a qualsiasi limitazione (DE MICHELI, 2009: 84).

Il principio generale dell'estetica espressionista consiste quindi nella sostituzione dell'armonia con lo squilibrio e il disordine. Sul nascere di questa tendenza di avanguardia la propensione per il disordine ha formato un gusto estetico nuovo che si può definire come moderno ovvero un gusto che predilige la contraddizione alla sintesi. All'arte viene ormai attribuita un'altra funzione: non più quella di sublimare, confortare, compensare e consolare ma quella di essere una «terapia d'urto» capace di scrollare e sconvolgere il destinatario per strapparli al suo sogno in cui è caduto, cullato dall'ideologia e dall'alienazione (MUZZIOLI, 2013: 35). Quel dinamico programma in negativo fu accompagnato da formulazioni propositive: si postulavano infatti: libertà, uguaglianza e collaborazione pacifica sul piano politico, il ritorno al primitivo e la ricerca di una fraternità elementare. Venivano promossi, come eco del bergsoniano *élan vital*, l'intuizione e la spiritualità invece del razionalismo. Si proponeva l'interpretazione al posto dell'imitazione come pure la trasformazione e la deformazione come espressioni dell'interiorità soggettiva nell'arte.

L'espressionismo, oltre alla rivoluzione formale operata nel campo artistico europeo, rivoluzione che si riassumeva in un radicale antimimetismo soggettivo ed interpretativo, presentava anche una rinnovata ed insolita visione dell'uomo e del mondo. Era proprio quella nuova visione ad essere base e veicolo di ogni successivo cambiamento formale. In realtà, la concezione dell'arte come espressione del sé non è del tutto sconosciuta nella cultura europea. L'espressione dai tempi più remoti della civiltà greco-romana era legata al corpo umano e alle sue possibilità di manifestare le sensazioni sperimentate dall'individuo. A tali manifestazioni, dirette, spontanee e trasgressive, era legato il culto dionisiaco, basato sulla danza, sulla musica e sulla poesia che avevano anche funzioni catartiche nella società. Queste prime manifestazioni artistiche trasgressive vennero riscoperte, il tramite la filosofia di Nietzsche e di Bergson, e messe in rilievo dagli espressionisti novecenteschi.

L'espressionismo, nella sua essenza, sarebbe quindi un antiformalismo, in quanto la forma dell'opera d'arte non è mai fine a se stessa, ma si presenta sempre come espressione diretta e inevitabile di un'ontologia, anche se si trattava di un'ontologia capovolta in cui le cose del mondo «cessano di esistere per l'uomo e cominciarono a esistere in sé» (MITTNER, 1986: 18). Lo scopo dell'arte espressionista era quello di far parlare emozioni, anche attraverso scontri, urti, contrasti e squilibri che rompevano l'immagine della bellezza classica. L'espressionismo significava non solo la libera

manifestazione del proprio vissuto ma anche la liberazione dagli schemi consueti. L'espressionismo non significa quindi un'espressione qualunque, ma «un'espressione anomala» (MUZZIOLI, 2013: 26). Da lì nasce una generale tendenza espressionista allo sperimentalismo. Lo sperimentalismo dell'espressionismo storico derivava da una precisa situazione sociale e culturale in cui si trovarono a operare i giovani artisti. Lo smarrimento di fronte ad una realtà che non si riusciva più a indagare né a inquadrare razionalmente generava un grido inarticolato (*Urschrei*), un grido più di angoscia che di liberazione, destinato a diventare fonte prima dello sperimentalismo espressionista.⁸ Lo sperimentalismo espressionista doveva evolvere in due diverse direzioni: verso una geometrizzazione astratta oppure verso una complicazione formale attigua ad un caos completo di varie soluzioni tutte di uguale importanza. L'estetica dell'espressionismo si impernia perciò sull'antitesi dell'urlo e della geometria,⁹ sullo sforzo (quasi sempre fallito) di conciliare l'urlo che irrompe dall'anima angosciata ed inorridita, con una nuova forma geometrica astratta e innaturalmente rigida. La tendenza geometrizzante, formulata a livello teorico da Kandinsky e Worringer, viene dedotta dalla pittura espressionista, della quale i poeti espressionisti furono molto spesso consapevoli o inconsapevoli imitatori (MITTNER, 1965: 13–14). La geometrizzazione espressionista non era volta però a sistematizzare e dominare il disordine del mondo ma, al contrario, era una geometria disgregatrice e deformatrice, atta a incutere un'angoscia sempre maggiore.

Lo sperimentalismo degli espressionisti era destinato ad esprimere quello che apparentemente sfuggiva ad ogni rappresentazione: le nuove e spaventevoli vie di sviluppo tecnico, i lati oscuri dell'anima umana percepita ormai come un campo di battaglia fra le forze ignote, la materia scomposta in particelle infinitesimali. Ogni più piccolo elemento di un universo riscoperto e considerato sotto la luce della trasformazione era altrettanto importante e altrettanto si prestava ad essere materia artistica (MITTNER, 1965: 28). In un mondo in continuo movimento, disgregato e caotico, privo di punti saldi di riferimento, l'arte sola si presentava come la dimensione esistenziale in grado di cogliere il nucleo eterno e immutabile della realtà (DE MICHELI, 2009: 90). Il valore, eterno e immutabile, era quindi ricavabile da ogni tipo di manifestazione artistica in qualsiasi forma si presentasse.

⁸ L'urlo espressionista fu definito da Hermann BAHR nel 1916: «Un solo grido d'angoscia sale dal nostro tempo. Anche l'arte urla nelle tenebre, chiama soccorso, invoca lo spirito: è l'espressionismo... L'occhio dell'impressionista sente soltanto, non parla; accoglie la domanda, non risponde. Invece degli occhi gli impressionisti hanno due paia di orecchi, ma non hanno bocca... Ed ecco l'espressionista riaprire all'uomo la bocca. Fin troppo ha ascoltato tacendo, l'uomo: ora vuole che lo spirito risponda» (1945: 84–85).

⁹ Si tratta di una biforcazione estetica in cui sono ricavabili gli echi dell'idea nietzschiana dell'arte apollinea (tendenza all'ordine) e dionisiaca (tendenza al caos).

Da lì derivano i concetti così cari agli espressionisti: quello della simbiosi delle arti e il concetto dell'arte totale.

L'uomo espressionista avvertiva con dolore la profonda scissione fra sé e il mondo e l'espressionismo era destinato a diventare «l'arte dell'assoluta discrepanza fra l'Io e la realtà» (MITTNER, 1986: 6). Il singolo non capiva più sé stesso e di conseguenza non capiva neanche il mondo; da lì derivava anche ciò che costituiva la caratteristica precipua dell'espressionismo: la profonda incomunicabilità (MITTNER, 1965: 19). L'uomo dell'espressionismo risultava estraneo perfino a se stesso: alle proprie pulsioni primitive e ai desideri inespressi che lo intimorivano e lo attraevano nello stesso tempo. Tradotta in termini artistici una tale figura umana si presentava come un protagonista staccato dalle cose, privo di determinazione concreta, quindi privo di nome, di personalità. Mittner lo definisce come «l'uomo nudo» (o cosmico, o metaforico, in realtà metastorico e quindi astorico) dell'espressionismo (MITTNER, 1986: 38). In un mondo paradossale l'individuo si esprimeva senza capirsi fino in fondo. D'altro lato l'autoespressione gli era necessaria per capirsi meglio.

Cambiava anche la prospettiva con cui affrontare il mondo esterno, anche se il punto di partenza era sempre una mimesi tangibile, frutto dell'esperienza pragmatica e della consuetudine letteraria del realismo. La realtà presente nelle opere degli espressionisti non era più quella razionale e oggettiva, ma quella interiore, soggettiva e individuale. Anzi, il mondo oggettivo non esisteva più, esisteva solo un universo soggettivo, esaltato e visionario. Non si trattava più di fornire una visione generale e totalizzante delle cose; la rappresentazione espressionista valorizzava ogni singolo dettaglio, spesso tolto dall'insieme e atomizzato, sostituendo l'integralità; le gerarchie e le proporzioni non sono più rispettate. Da lì derivava anche la spinta alla deformazione e alla trasfigurazione dei fatti e dei dati. I fatti acquistano l'importanza solo a condizione di essere interpretati o trasfigurati dall'artista. L'espressionismo si configura quindi come un'estetica che valorizza il soggetto dell'espressione (BAHR, 1945: 88). L'operare dell'artista sui dati del mondo era sottoposto ad una specie di fervore creativo, estatico e dinamico, la nietzschiana «ebbrezza», che spingeva il soggetto a trasgredire ogni regola estetica e linguistica.

I principi estetici, che alla nascita della tendenza espressionistica costituivano solo le linee generali delle opere avvenire, sul piano della realizzazione concreta delle opere letterarie si traducevano in un programma linguistico-stilistico, narrativo e tematico più concreto e preciso, anche se non condiviso da tutti gli autori che si sentivano attratti dall'esperienza espressionistica.

Costanti dell'espressionismo

Costanti a livello linguistico-stilistico

Sembra che la figura dell'interprete, del soggetto dell'espressione abbia assunto poi in tutta la letteratura di stampo espressionista la maggiore importanza, influenzando sia sui topoi tematici sia sulle tecniche di scrittura propri della corrente. In virtù di una così formulata soggettività, le tecniche di scrittura adottate dagli espressionisti¹⁰ erano volte alla valorizzazione dell'individualismo e dell'unicità espressiva. La realizzazione di quel progetto di base passava attraverso due procedimenti stilistici contrapposti: da una parte un esasperato barocchismo, turgido di immagini e metafore sorprendenti, e dall'altra parte invece la propensione per un linguaggio essenziale, ridotto a elementi base e volutamente privo di ogni eccessiva risonanza (CHIARINI, 1969: XLII–XLIII).

Il primo atteggiamento stilistico implicava l'uso di figure retoriche come anafora, invocazione, esclamazione, aggettivazione insistita, ossimoro e contrapposizione concettuale, metafora ed onomatopea. Nel secondo caso invece la costruzione della pagina letteraria metteva in risalto il dinamismo dell'espressione¹¹ o invece il momento estatico, essenzialmente statico, capace di sottolineare la fissità trasgressiva dell'urlo.

In Italia, Gianfranco Contini sceglieva come criterio definitorio dell'espressionismo la caratterizzazione stilistica basata sul lessico (LUCCHINI, 2010: 76). Secondo lo studioso italiano l'espressionismo sorgeva dallo scontro fra dialettalismi lessicali e aulicismi compresenti sulla pagina letteraria. In quel modo nasceva l'idea, profondamente italiana, che l'espressionismo si manifestasse prevalentemente come proprietà linguistico-stilistica e che fosse

¹⁰ Uno dei primi studiosi che tentò di determinare un criterio formale distintivo per l'espressionismo inteso come categoria estetica fu Leo Spitzer. Nel saggio *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna* (Einaudi 1971) l'insigne filologo vide profilarsi la rivoluzione linguistico-stilistica degli espressionisti in tre direzioni principali: quella dell'ampliamento del campo semantico, quella della formazione dei nuovi composti e adozione di neologismi a livello lessicale e quella della dissoluzione della sintassi e, conseguentemente, dei nessi logici del racconto, pur con un chiaro mantenimento di un intensa connessione fra lingua e pensiero. Spitzer indicava anche come peculiarità intrinseca della nuova letteratura l'assoluta preminenza del verbo, veicolo della dinamicità e della deformazione. Per approfondimenti si rinvia a LUCCHINI (2010: 73) e SCARDIGLI (1986: 533–536).

¹¹ Fu a questo proposito che Werfel proclamava che «il mondo dovesse essere de-sostantivato» (CHIARINI, 1969: XL).

legato nella letteratura italiana al concetto di plurilinguismo relativo alla costante presenza di elementi dialettali.

La grammatica e generalmente le regole linguistiche tradizionali risultavano vane e sterili ai giovani autori dell'avanguardia, fossero essi espressionisti di stampo tedesco, futuristi o vociani. La dinamicità del testo veniva resa attraverso la valorizzazione di particolari categorie grammaticali quali il verbo, specialmente nella sua forma participiale, atto a costruire una «poetica dell'azione»¹² e per questo motivo ritenuto come unico portatore della passione e dell'azione. Gli espressionisti auspicavano quindi una lingua nuova, liberata dai nessi logici, grammaticali e sintattici, affine al linguaggio naturale¹³ e istintivo, imprigionato nella letteratura del passato dalla ragione umana in grammatiche e lingue e bisognoso quindi di essere ricondotto al suo stato primigenio. L'autore, in primo luogo il poeta, era invece traduttore dei contenuti pregrammaticali del linguaggio primitivo, capace di renderli in termini linguistico-espressivi. Traducendoli, l'artista si trovava limitato dagli schemi della tradizione linguistica, ciò che gli ispirava moti di istintiva ribellione, anche a costo di correre il rischio di trasgressioni incomprensibili (DEVOTO, 1962: 72).

Sul piano tecnico della scrittura letteraria, una tale ribellione espressionistica si traduceva in ogni tipo di eversione linguistica e stilistica, con il conseguente rifiuto di ogni standard o canone linguistico, nella valorizzazione del crudo, brutto e abnorme anche a livello linguistico, ciò che spinge gli autori all'uso non mimetico di elementi dialettali, di neologismi e forestierismi, cioè la propensione per quello che è stato sommariamente definito come la poetica del grido e dell'urlo.

L'idea di una totale eversione linguistica e stilistica degli espressionisti era anche propria del futurismo italiano, movimento d'avanguardia coevo.¹⁴ Le prerogative della letteratura futurista si riassumevano infatti nei concetti come: velocità, dinamismo, illogicità, ibridazione e fusione di elementi disparati, ellitticità e sinteticità. Il principio generale della letteratura futurista era, secondo il volere di Marinetti, «l'immaginazione senza fili» che presagiva la costruzione della pagina letteraria non assoggettata a nessun

¹² A questo proposito Franz Werfel, *Substantiv und Verbum. Notiz zu einer Poetik*, in «Die Aktion», VI (1917), nn. 1-2, coll. 4-8 (per la traduzione italiana: CHIARINI, 1969). Werfel sottolineava l'importanza del categoria del verbo innanzitutto per la poesia.

¹³ Oswald Pander, *Revolution der Sprache, in Das junge Deutschland*, I (1918), n. 5, pp. 147-148 (per la traduzione italiana: CHIARINI, 1969).

¹⁴ L'atteggiamento futurista nei confronti della letteratura fu definito da due manifesti: *Manifesto tecnico della letteratura futurista* dell'11 maggio 1912 e *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà* dell'11 maggio 1913.

vincolo della logica fino a sfiorare i limiti della comprensibilità.¹⁵ Il racconto doveva mimare la velocità e la dinamicità del mondo moderno potenziato dalla nuova tecnica. L'esaltazione della «macchina»,¹⁶ simbolo del progresso era uno dei topoi futuristi più sfruttati.

Sul piano linguistico il dinamismo del reale doveva essere reso per il tramite di particolari categorie grammaticali, e in special modo il verbo, a scapito delle altre parti del discorso, dell'aggettivo in particolare. Il suo posto nel testo letterario era del tutto innovativo. L'aggettivo canonico, ritenuto «parnassiano e decadente» veniva abolito per essere sostituito dall'aggettivo semaforico (aggettivo–tuono, faro, atmosfera), dettagliatamente definito insieme alla sua funzione nel testo in *Distruzione della sintassi* (MARINETTI, 1996: 74). Per creare sorprendenti analogie, Marinetti suggeriva anche di accoppiare sequenze sostantivali e sostantivali-aggettivali con segni grafici come il trattino. Il sostantivo futurista era quello elementare, atto a costruire una «sintesi-moto », cioè un nodo di sostantivi, considerato come «un vagone o come una cinghia messa in moto dal verbo all'infinito» (MARINETTI, 1996: 101).

L'idea dell'arte totale influiva anche sulla forma della pagina letteraria ammettendo l'inclusione di elementi grafici più disparati ed eterogenei. Nel romanzo marinettiano *Zang Tumb Tumb* si nota un'abbondante presenza del corsivo, carattere tipografico che doveva evidenziare, secondo Marinetti, le parolibere usate a rendere il senso dell'«infinitamente piccolo», della vita molecolare oppure esprimere una serie di espressioni simili o veloci (MARINETTI, 1996: 74–77). Alla teoria futurista si deve il merito della scoperta che oltre al significato le parole hanno una loro fisicità materiale, una forma che di per sé stessa ha un valore estetico e letterario. Infatti, nello stesso romanzo di Marinetti sono usate anche le altre particolarità tipografiche: il grassetto tondo, il maiuscolo corsivo, il maiuscolo grassetto. L'autore sfruttava gli effetti dell'iconismo testuale, frantumando, dislocando, verticalizzando la pagina letteraria, al fine di rendere più efficacemente il movimento dei

¹⁵ «Noi inventeremo insieme ciò che io chiamo l'immaginazione senza fili. Giungeremo un giorno ad un'arte ancor più essenziale, quando oseremo sopprimere tutti i primi termini delle nostre analogie per non dare più altro che il seguito ininterrotto dei secondi termini. Bisognerà, per questo, rinunciare ad essere compresi. Esser compresi, non è necessario» (MARINETTI, 1996: 53).

¹⁶ Nell'espressionismo tedesco mancava quell'esaltazione della tecnica moderna simboleggiata dalla macchina. Hermann BAHR contrapponeva perfino l'eccessiva tecnicizzazione del mondo moderno con la conseguente reificazione dell'individuo all'aspirazione degli espressionisti a cercare l'identità profonda dell'uomo: «L'uomo è diventato uno strumento della sua stessa opera, non possiede più i sensi da quando serve esclusivamente la macchina. [...] Tutto quello che stiamo vivendo è questa enorme lotta per l'uomo, lotta dell'anima con la macchina» (2012: 89).

due rimorchiatori descritti. Agli effetti visivi venivano anche aggiunti quelli sonori, resi con numerosissime onomatopee. Per dinamizzare il discorso oltre alla riproduzione sonora Marinetti consigliava anche l'abbandono della punteggiatura e la sua eventuale sostituzione con simboli matematici, numeri e acronimi.

Molto spesso la reale produzione letteraria dei futuristi era circoscritta a un «oltranzismo formale» perché gli artisti accordavano un'assoluta priorità alla rivoluzione delle forme d'arte facendone derivare ogni altro cambiamento (PINOTTINI, 1999a: 177). Sarebbe comunque riduttivo vedere nella rivoluzione futurista unicamente il lato formale del rinnovamento dell'opera letteraria. Il grande merito dei futuristi italiani sta nel fatto di aver creato e promosso una nuova coscienza creativa dell'artista, aperta ai cambiamenti del mondo e modificata da un nuovo e inevitabile rapporto con la realtà.¹⁷

Anche la seconda manifestazione della sensibilità espressionista in Italia, i vociani, propose, seppure in un grado molto minore di intensità, notevoli cambiamenti della lingua artistica, ponendo le basi alla modernità letteraria in Italia. Data la diversità di visioni, la molteplicità di polemiche e la violenza degli scontri fra gli autori e gli intellettuali accomunati intorno all'insegna della rivista «La Voce», sarebbe difficile tracciare un linea convergente e unitaria dell'estetica vociana. La svolta letteraria e il lavoro sul linguaggio più intenso cominciò nel momento in cui nell'ambiente de «La Voce» entrarono i suoi autori maggiori: Govoni, Lucini, Sbarbaro, Rebora e Palazzeschi. La loro scrittura si conformava ai requisiti della letteratura di avanguardia, mettendo in dubbio il senso dell'esistenza di qualsiasi regola o convenzione creativa. L'idea della trasgressione formale fu espressa da uno dei maggiori poeti vociani, Clemente Rebora, nella lettera a Giuseppe Prezzolini del 31 gennaio 1913. Autocensurando i *Frammenti lirici* Rebora definiva le poesie ivi contenute come i «non versi», di cui non sapeva che farci, generate come negazione della poesia stessa: «[...] è forse anche per odio alla poesia che ho poetato» (REBORA, 1976: 147).

Il lessico rinnovato doveva includere sia gli aulicismi sia gli arcaismi sia i registri bassi della lingua quotidiana senza escludere neppure elementi vernacolari. La sintassi spesso sconciata e contorta, talora anacolutica portava agli effetti dell'illogicità e della rottura (MARTIGNONI, 1993: 201). Tali cambiamenti segnavano palesemente una propensione per l'espressionismo. L'espressionismo degli autori vociani¹⁸ è infatti riscontrabile in

¹⁷ Una tale sensibilità ai cambiamenti sociali e culturali dei tempi recenti caratterizza anche una parte di scrittori italiani delle ultime generazioni.

¹⁸ Per quanto riguarda il carattere basilare dell'espressionismo per la prosa vociana, oltre a quello continiano, sono da segnalare ancora importanti studi di: Edoardo Sanguineti: *Introduzione a Poesia italiana del Novecento* (Einaudi 2007) e di Romano Luperini:

primo luogo a livello formale: si pensi alla prevalenza del costruito verbale su quello nominale nella prosa slataperiana, o alle risorse vernacolari usate da Enrico Pea non a fini descrittivi ma per «*trapanare* le superfici in traccia d'inquietanti segreti» (CONTINI, 1988: 92), o alle sperimentazioni formali del quasi-verso di Boine (CONTINI, 1988: 93). Giansiro FERRATA (1961: 35) indica come caratteri peculiari dello stile vociano «l'immediatezza del sentire» per indicare il desiderio degli autori vociani di aderire direttamente alla realtà descritta, e sul piano linguistico e formale della scrittura – il servirsi di fonti più disparate per l'arricchimento della lingua nonché la frequente osmosi prosa–poesia. Alla tendenza vociana alla contaminazione dei generi della prosa e della poesia è anche attribuibile l'attenzione portata dagli scrittori e dai critici della «Voce» ai valori musicali della pagina letteraria: assonanze, allitterazioni, ritmo e ogni tipo di suggestività sonora.¹⁹

Gianfranco Contini come più intrisa di tecniche espressioniste indica la scrittura dei vociani come Giovanni Boine, non escludendo però neanche l'opera di Reborà, Pea e Onofri (CONTINI, 1988: 91). Contrariamente alla maggioranza della critica, Giacomo Debenedetti definiva Boine, Slataper e Jahier come impressionisti, in quanto continuatori della tecnica naturalista, pur realizzata con altri mezzi, della riproduzione della realtà. La loro scrittura rappresentava quella tendenza della letteratura vociana che si concentrava su drammi spirituali, di contenuti morali di partecipazione umana alla vita (DEBENEDETTI, 1971: 315).

Il lavoro operato sulla lingua dagli espressionisti consiste quindi non solo in un diverso dosaggio di mezzi artistico-linguistici conosciuti (categorie grammaticali classiche usate con una frequenza diversa), ma anche nell'inclusione nella pagina letteraria di elementi non letterari (simboli e grafie) nonché nello sfruttamento degli effetti pittoriali e sonori delle parole. La convergenza dei movimenti del futurismo e del vocianesimo sembra innegabile e si manifesta in un generale carattere di impeto e trasgressione e violenza linguistica e in una costante osmosi fra la lingua della prosa e della poesia, presenti in tutti e tre i movimenti di avanguardia.

La generazione degli anni Ottanta in Il Novecento. Apparati critici, ceto intellettuale, schemi formali nella letteratura italiana contemporanea (Torino: Loescher 1981, pp. 135–333).

¹⁹ Nel recensire *Das Nordlicht* di Theodor Däubler, uno degli scrittori legati all'ambiente vociano e uno dei massimi conoscitori della letteratura tedesca del tempo, ribadiva appunto il valore di musicalità dell'opera tedesca, costruito attraverso «forme abbaglianti di lingua» (TAVOLATO, 1989: 152–153).

Tipologie testuali

L'espressionismo mette in crisi le strutture narrative classiche in quanto disadatte alla rappresentazione della nuova situazione dell'uomo nel mondo moderno. Sul suolo italiano, i cambiamenti sono facilmente avvertibili anche se andarono in due direzioni diverse. Da una parte i vociani, invece di smantellare radicalmente il genere romanzesco, propongono di accentuare la discontinuità, il caos e il disordine esprimendoli in forme brevi, nervose e sbrigative della prosa autobiografica, del frammento e dell'aforisma. Dall'altra parte i futuristi scioglievano in maniera radicale tutta la struttura diegetica del romanzo ottocentesco.

Il frammentismo e l'autobiografismo²⁰ ritenute categorie base dello stile vociano, sono sorti dal desiderio del rinnovamento della tradizione narrativa naturalista, constatata la crisi delle strutture romanzesche, testimone anche della crisi di una struttura sociale e di un'epoca storica. Contrariamente ai futuristi, i vociani sono molto meno protesi verso l'avvenire della cultura e della letteratura e non si impegnano nella costruzione di strutture nuove, bensì accentuano le manifestazioni della crisi, traducendo discontinuità, caos e fermentazione dell'epoca in forme nervose e asistematiche del frammento.

Nel definire quello che si suole chiamare l'espressionismo vociano si devono necessariamente distinguere due tappe di sviluppo della forma del frammento ossia dello scritto vociano. In un primo tempo (la cosiddetta prima «Voce», la cui attività si chiude fra gli anni 1908–1911 sotto la direzione di Giuseppe Prezzolini) sul piano formale si nota la prevalenza degli scritti a carattere autobiografico. La forma letteraria prediletta dai vociani in quel primo tempo era l'esame di coscienza. Ne sono esempi *Un uomo finito* di Papini, *Io credo* di Prezzolini, *Il mio Carso* di Scipio Slataper, *Gino Bianchi* e *Ragazzo* di Piero Jahier, *Ignoto toscano* e *Lemmonio Boreo* di Ardengo Soffici, *Esame di coscienza di un letterato* di Renato Serra. Questa forma, sul piano tecnico della scrittura, si situava tra il lirico e il narrativo, unendo istanze moralistiche a quelle fantastiche, la filosofia alla poesia e giungendo in questo modo ad una fusione, tipicamente vociana, fra elementi letterari e stilistici disparati in nome dell'unità dello spirito che trasgrediva ogni confine tra prosa e poesia, tra morale e arte, tra pensiero e azione (MARCHETTI, 1986: 18). È quindi quella la realizzazione dell'idea espressionistica dell'arte totale che doveva coinvolgere ogni aspetto della vita individuale e sociale. Sul piano estetico della creazione artistica (letteraria) questo desi-

²⁰ Clelia MARTIGNONI (1993: 192–193) elenca le peculiarità stilistiche generali della letteratura vociana, con dovute riserve data l'impossibilità di gestire un bilancio unitario, indicando: autobiografismo, persistente frammentismo, equivalenza dei registri di prosa e poesia, rinnovamento delle strutture linguistiche.

derio di unificazione e di fusione delle arti sarebbe sbocciato in ibridismo e contaminazione fra i generi più svariati. Il frammentismo vociano si rivelava, più che una tecnica di scrittura, la manifestazione di un atteggiamento esistenziale, segno, da una parte di individualismo drammatico e, dall'altra parte, della mutevolezza e dinamicità del reale incapace ormai di fornire ispirazioni di lunga durata.

Giovanni Papini in un suo intervento su «La Voce»²¹ parlava di un'arte interna, introspettiva ed analitica e quindi assolutamente incompatibile con la forma del romanzo. Nella sua formulazione, l'arte interna si contrapponeva a quella grandiosa, decorativa, artistica, esteriore e sensuale (MARTIGNONI, 1993: 193). Sono tesi sorprendentemente conformi con quelle degli espressionisti tedeschi sull'occhio interno e arte soggettiva.

Giovanni Boine adottava invece un'altra forma breve quale aforisma, per esprimere «l'amalgama della vita» e «la pienezza commossa e aggrovigliata di pensiero e di immagine» (BOINE, 1997: 151–152).²² Il pensiero operante «a scatti, a guizzi, a motti» doveva quindi trovare la sua espressione in forme altrettanto istantanee (MARTIGNONI, 1993: 194). Lo stesso Boine²³ rivendicava poi il diritto a espressioni più drammatiche e spontanee nella letteratura: «Io piangerò, io griderò o starò zitto. Starò con, dirò la mia anima nuda. Non scriverò romanzi» (BOINE, 1921: 138). Questi invece sono propositi affini all'*Urschrei* e all'anima nuda dei tedeschi. Anche presso i vociani, l'anima nuda si rivelava come l'estremo tentativo di negare la letteratura a favore dello slancio umano, dell'essere, interamente pieno e concluso in sé (BELLANCA, 1973: 34). Invece a livello diegetico, il caos e il dinamismo si presentano come frantumazione delle strutture narrative, frammentazione e livellamento delle differenze fra i generi (uso del prosimetro, liricizzazione della prosa).

La tendenza al frammento è caratteristica peculiare del secondo tempo dello sviluppo della «Voce», a partire del 1911, quando la direzione della rivista venne affidata a Federico De Robertis. Fu infatti il momento in cui il frammentismo venne a sostituire la prima tendenza vociana all'autobiografismo. Lo scritto della seconda «Voce» fu assimilato da Prezzolini alla «bella

²¹ Si tratta del saggio *Le speranze di un disperato* del 15 giugno 1911 n. 14, ristampato nel 1921 e contenuto in *Maschilità*, da cui si trae la citazione: «L'arte finora ha espresso quasi sempre i sentimenti e fatti più comuni e universali degli uomini [...]. Descrizioni di cose esterne, a proposito di stati di coscienza ordinari. Ora l'arte dovrebbe riferirsi secondo me, più all'interno, interiorizzarsi più che non abbia fatto finora partir dall'io e non dalle cose, esprimere realtà spirituali più che apparenze materiali, [...]» (PAPINI, 1921: 109).

²² Si tratta del saggio intitolato *Un ignoto*, pubblicato l'8 febbraio del 1912, n. 6.

²³ Il testo originariamente apparso sul 35 numero de «La Riviera Ligure», nel novembre del 1914.

scrittura», con l'attenzione posta su caratteri formali della pagina letteraria (NUTINI, 2012: 322). In effetti, la «Voce» di De Robertis definiva i caratteri intrinseci del frammentismo indirizzandosi verso una ricerca formale a scapito dei precedenti interessi sociali e morali della «Voce» prezzoliniana.

Come frammento o scritto vociano²⁴ si può sommariamente definire un brano di invenzione, anche un misto di comunicazione giornalistica ed espressione letteraria (NUTINI, 2012: 317). Il frammento nasceva dalla crisi del romanzo come struttura narrativa tradizionale e come affermazione istintiva della vita in mezzo all'incertezza dell'esistenza contemporanea e alla crisi dei valori che ne deriva. Emilio Cecchi, nelle sue riflessioni sull'estetica del frammento, professava la necessità di una ricerca aperta e inquieta dei giovani scrittori proponendo la poetica del frammentismo e la critica come lettura che l'accompagnava come rimedi alla crisi del romanzo riscontrabile nella narrativa del periodo (LUPERINI, 1973: 64). Nel suo articolo intitolato *Arte provvisoria* (27 aprile 1911) affermava:

[...] un'età approssimativa, provvisoria come la nostra, un'età di transizione nella quale tutti gli atteggiamenti ideali, nel volger di pochi anni, hanno potuto, successivamente, sembrare assoluti, non poteva avere che un'arte approssimativa, provvisoria.

FERRATA, 1961: 224

Invece Tommaso Parodi in un suo intervento pubblicato sulla «Voce» nel 1912 (articolo del giugno) indicava la letteratura del frammento come storica necessità di un'epoca in cui gli artisti mancavano di energia capace di fondere e unire la diversità degli elementi «per cui tutto resta sparpagliato e disgregato, resta nel bozzetto, nella macchia, nell'attimo sublime fuggente» (LUPERINI, 1973: 60). La rottura programmatica dell'ordine abituale della narrazione, il conferimento di un'intensità espressiva ai singoli momenti isolati erano, nei vociani, principali contrassegni dell'espressionismo. L'istantaneità della rappresentazione doveva rendere il necessario aspetto dinamico della nuova letteratura, che dovrebbe esprimere il pensiero a scatti, senza ordine logico. Tutto ciò per far corrispondere la brevità dell'espressione con la brevità di uno spirito in azione, che operando nella realtà aderisce direttamente alla cosa e all'azione stessa (BOINE, 1982: 151–155). Luperini indica come peculiarità della prosa vociana proprio il frammentismo, il gusto corposo della realtà e il desiderio di fissarla nei suoi aspetti più scottanti e vitali nonché quello di immergersi nella durata fresca delle cose (LUPERINI, 1973: 77).

²⁴ Va ribadito che la formazione e la definizione dello stile vociano si fece non solo sulle collane della stessa «Voce» (prima e seconda) ma anche su riviste ad essa affini: non solo i «Quaderni della Voce» ma anche «Riviera Ligure» e parzialmente anche «Lacerba» (MARTIGNONI, 1993: 192–193).

Il flusso narrativo a forma di confessione adottato prevalentemente dai vociani mescolava a livello stilistico elementi abitualmente disgiunti quali prosa, verso, lingua burocratica, commerciale, retorica, memoria, tempo presente, riflessione e azione. Se nella prima «Voce», diretta da Prezzolini, l'apertura allo sperimentalismo, il desiderio di rinnovamento formale e la riforma del linguaggio adottata erano strettamente legati al progetto politico e sociale della rivista²⁵ (i vociani volevano incidere sulla realtà come intellettuali e portatori di valori culturali), la seconda «Voce», quella derobertiana, rinunciava a qualsiasi impegno politico o sociale, pur mantenendo il desiderio di rinnovamento formale andando a pari passo con le avanguardie europee del tempo.²⁶

Il punto di partenza nell'evoluzione della letteratura proposta dai vociani era quindi una prosa vicina alla realtà. Volta alla ricerca della verità interiore globale, cioè propria dell'intera nazione e volta al suo miglioramento sul piano morale. Il punto di approdo segnato dalla nascita della seconda «Voce», era invece una prosa sorta anch'essa dall'esperienza personale e intima, ma sempre più imbevuta di ingredienti letterari: simbolismo, ritmo, fonosimbolismo, anafora, immagine (NUTINI, 2012: 343–344). Nasceva così un atteggiamento teorico e stilistico affine al geometrismo, proponendo una letteratura ordinata, asciutta, gelida e astratta.²⁷ La scrittura di questo tipo riduceva l'io narrante, facendone una maschera, cosicché diventava un semplice veicolo narrativo, garante di unità testuale. Un altro contrassegno della scrittura vociana era una forte tensione al lirismo,²⁸ o più in generale la tendenza a far equivalere i registri della prosa e della poesia, tradotta sulla pagina letteraria nell'uso del prosimetro; spesso la prosa viene usata con funzioni antinarrative e liricizzata nella forma. I vociani trasformano notevolmente la forma del romanzo proponendone essenzialmente tre tipi: diario-racconto come *Il mio Carso* di Slataper, romanzo filosofico-lirico come *Il peccato* di Boine e romanzo inchiesta come *Gino Bianchi* di Jahier. Giuseppe Prezzolini, fondatore della rivista, come atteggiamento stilistico da adottare nella scrittura, indicava il rifiuto della retorica e il disprezzo per la pedanteria, accanto alla stima per la semplicità, e, sul piano tecnico della scrittura, la prevalenza del sostantivo sull'aggettivo, del verbo attivo

²⁵ «[...] per il pratico Prezzolini la lingua non è altro che veicolo di comunicazione, mai strumento di lavoro e d'analisi per se stessa» (MARTIGNONI, 1993: 192).

²⁶ «Lo sperimentalismo è infatti la caratteristica costante di quest'epoca di trapasso in cui si assiste – in una con la crisi delle tradizionali ideologie – anche alla crisi dei generi tradizionali, delle forme poetiche e narrative non meno di quelle critiche» (LUPERINI, 1973: 58).

²⁷ L'esempio migliore di quel tipo di scrittura si trova nei *Taccuini* di Emilio Cecchi.

²⁸ La tensione lirica nella scrittura dei vociani è dovuta agli influssi della filosofia crociana e alla distinzione del filosofo fra poesia e non poesia (BELLANCA, 1973: 23).

sull'esclamativo, e, come indicazione generale «il gusto per la parola esatta e lo stile magro e spedito» (BELLANCA, 1973: 32). Nell'opera di Piero Jahier, legato alla «Voce» dal 1909, si palesano in modo particolare le influenze dello stile espressionistico sul piano stilistico: tendenza al frammentismo, fusione di prosa e poesia, inventività sul piano lessicale, fusione di diversi registri. Sono anche requisiti che sembrano preannunciare lo stile di Carlo Emilio Gadda (UGNIEWSKA, 2001: 67).

Appare, in primo luogo nella nuova arte cinematografica, la tecnica di montaggio²⁹ usata per la rappresentazione del mondo plurimo e frantumato senza cercare un'uniformità fittizia. Generalmente la prosa aveva una funzione antinarrativa, frantumata in singole sequenze statiche.

Nasce anche un diverso rapporto con il fruitore dell'opera d'arte che non può più immedesimarsi, calarsi dentro l'enunciato artistico ma è costretto a mettersi in relazione, a interpretare e assumere una posizione nei suoi confronti (MUZZIOLI, 2013: 37).

Ambedue le tendenze vociane di scrittura, sia quella intimista-autobiografica sia quella frammentista vicina alla prosa d'arte sono ispiratrici per gli scrittori postmoderni. La prima infatti si rinnova nelle narrazioni in prima persona che sfiorano la forma della confessione e del diario. La seconda invece si traduce in narrazioni aulico-arcaizzanti e preziose.

Il romanzo futurista fu definito, assai tardivamente, da Marinetti nel *Manifesto sul romanzo sintetico*, nel 1939. Il romanzo futurista doveva essere «brevissimo e completo»³⁰, aggettivi che indicano le piccole dimensioni della narrativa futurista. I futuristi, così come in poesia, privano il testo in prosa di ogni legame logico, annullando la consequenzialità e la razionalità, prediligendo l'analogia, il discontinuo, la frattura, esaltando la scrittura illogica, la scrittura del profondo, l'onirismo, l'assurdo e l'incongruo e ogni gioco insomma che sia forma di ribellione contro la realtà logica ed evidente³¹. Anche il futurismo dimostrava quindi una chiara predilezione per la forma breve della narrazione, a scapito de «l'avvilente monotonia delle mille pagine [...] che bene si accompagnavano con il dondolio delle diligenze». L'ideale narrativo dei nuovi artisti era il romanzo sintetico, adatto ad allietare «l'aeroviaggio dei passeggeri a 2000 metri abbellendo i paesaggi

²⁹ La tecnica narrativa di montaggio fu usata da uno dai massimi poeti dialettali lombardi, Delio Tessa (1886–1939), che elencava simultaneamente vari piani di espressione senza dar loro una gerarchia organizzativa (ISELLA, 1985: 179).

³⁰ Oltre a quelle due peculiarità primordiali, Marinetti ne indicava altre, assai più oscure e difficilmente applicabili; secondo le quali il romanzo futurista doveva essere: inventato, attualistico, avveniristico, ottimista, eroico, lirico, dinamico, simultaneo, aeropoetico, aeropittorico, olfattivo e tattile rumorista (PEDULLÀ, 2008: 146).

³¹ «È una narrativa che dispone i frammenti come in un collage per sottoporli a una violenta forza centrifuga» (PEDULLÀ, 2008: 149).

visti dall'alto compenetrati con le sintetiche vicende lette a ritmo di motore e flessuose nuvole» (MARINETTI, 1996: 224). Da un tale genere romanzesco erano strettamente bandite analisi e spiegazioni minute, sostituite dall'abbreviazione e dal riassunto, conformemente allo slogan «raccontami tutto, presto, in due parole» (MARINETTI, 1996: 69). La sintesi, la brevità, l'ellissi erano quindi parole d'ordine per la creazione del nuovo romanzo futurista.

Topoi espressionisti. Espressionismo tematico

Uno dei testi illuminanti per la definizione e la comprensione dell'espressionismo letterario è lo scritto, forse meno noto rispetto alle formulazioni di Bahr, Kandinsky o Worringer, ma non meno importante: *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung* di Karl Edschmid. Oltre al già dichiarato da altri teorici del movimento antinaturalismo e antiespressionismo, Edschmid riconosce l'apporto della letteratura ottocentesca per l'avviamento dell'espressionismo letterario. Secondo il teorico tedesco, già il naturalismo, «restituendo vita alle cose», si era avvicinato alle problematiche che poi sarebbero diventate il perno della letteratura di avanguardia: abitazioni, malattie, uomini allo sbando, miseria, fabbriche. Sono infatti temi affrontati già dai naturalisti ottocenteschi, anche se gli autori non facevano altro che limitarsi ad una loro semplice indicazione. Il merito degli espressionisti invece consisteva nell'aver ricostruito una realtà nuova, non superficiale ma profonda, filtrata attraverso lo sguardo interpretativo dell'artista.

L'espressività della nuova arte doveva passare attraverso l'uso rinnovato dell'immagine, voluta tra l'altro da Worringer che parlò infatti della distorsione ed esagerazione delle immagini.³² In letteratura, la costruzione di immagini sproporzionate era l'effetto dell'annullamento della categoria del tempo, nociva per i valori espressivi del testo. Solo le immagini letterarie staccate dalla categoria del tempo funzionavano come analogie dirette dei fenomeni e non la loro semplice rappresentazione (HEINSTEIN, 1977: 31). Gli espressionisti tedeschi introdussero nella letteratura europea dei veri e propri topoi, ripresi e rinnovati di seguito dalle generazioni avvenire. Il topos della morte contraddistingue la scrittura di Benn; il motivo della metropoli tentacolare è caro a Döblin. Heym andò più in fondo nell'analisi della vita urbana, concentrandosi sugli aspetti della disgregazione dell'individuo a contatto con la città (SZYROCKI, 1977: 137-149).

La cancellazione delle connotazioni sintattiche (tipica della lirica espressionista) generava la sensazione di un mondo frammentato e in decompo-

³² Wilhelm Worringer nel suo libro *Astrazione ed Empatia (Abstraktion und Einfühlung)*, pubblicato nel 1908.

sizione. La lingua invece di seguire schemi logico-sintattici o nessi causali, doveva rispondere solo alla necessità del poeta di esprimere la sofferenza e la frammentazione del suo mondo interiore. Le deformazioni operate dall'espressionismo a livello linguistico-stilistico non sono mai autoteliche ma vogliono aprirsi alle nuove realtà umane o almeno presentarle sotto una nuova angolazione.

Il futurismo italiano concepiva l'arte come «violenza, crudeltà e ingiustizia», dichiarazioni che metaforicamente indicavano la peculiarità maggiore della nuova arte: dinamismo, trasgressività, caos.³³ I futuristi protesi verso l'avvenire e affascinati dal progresso tecnico, miravano a sostituire i temi letterari del passato, cantando la bellezza della macchina e della grande metropoli. Gli oggetti come la macchina, la ferrovia, la stazione, il treno, l'aeroplano, scelti come ispirazione letteraria erano infatti legati a tali ambienti. La velocità decantata dai futuristi era quella delle macchine in corsa e di altre invenzioni tecnologiche del tempo. Proprio i ruggiti del motore e i rumori del caos della città conferivano alla letteratura futurista nuovi ritmi e nuovi effetti di armonia disarmonica. Molte sono le fonti ispiratrici dei futuristi: sinfonia dei comizi, officine, automobili, aeroplani volanti, rumori sempre ancorati nella vita cittadina (MARINETTI, 1996: 28).

Il concetto di ibridismo che dominava la scrittura espressionista a livello linguistico e stilistico spingendo gli autori a unire all'interno del tessuto letterario svariate forme linguistiche, è presente nelle teorie futuriste anche a livello tematico. Anche nell'interpretazione del mondo attraverso la visione artistica l'ibridazione è vista come una fusione associativa e non logica di elementi eterogenei che doveva creare l'effetto di instabilità e di tensione drammatica. Marinetti evocava direttamente la fusione di elementi eterogenei come una delle tecniche predilette della scrittura. Lingua, materia, suoni e immagini dovevano compenetrarsi e trasformarsi a vicenda, formando «metafore condensate», «immagini telegrafiche» esprimibili con la parola essenziale.³⁴ Marinetti immaginava una civiltà dominata dagli ibridi, maschili e femminili nati dalla fusione di naturale e artificiale. Nel *Manifesto della danza futurista* (1917) presagiva un essere umano nuovo ibrido con la macchina «dal corpo moltiplicato dal motore». La danza futurista avrebbe

³³ Walter PEDULLÀ nel suo saggio dedicato all'importanza del futurismo per lo sviluppo della cultura e letteratura contemporanea sottolinea che questi atteggiamenti violenti sono dall'uomo (post)moderno giudicati esemplari perché si presentano in una civiltà in cui l'assenza della norma si fa norma, e che è caratterizzata dal precario, dall'aleatorio e che ha una costante necessità di rinnovamento ribaltando il sistema culturale precedente (2008: 125-126). È una delle prove che lo spirito dell'espressionismo trova nei tempi nostri un terreno propizio per il proprio rinnovamento e rinvigimento.

³⁴ Tutti i concetti definiti nella *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* dell'11 maggio 1913.

quindi dovuto far assomigliare l'uomo alla macchina, spingerlo a «imitare con i gesti i movimenti delle macchine [...] preparare così la fusione dell'uomo con la macchina [...]» (MARINETTI, 1996: 147).

Anche se il progresso tecnico era considerato dagli espressionisti tedeschi come manifestazione del dinamismo della vita stessa, gli autori tedeschi non condividevano del tutto l'ammirazione futurista. Infatti dopo la prima fase dell'esaltazione della tecnica, laddove le infinite possibilità di spostamento rapido e di potenziamento delle capacità umane, fornite dalle invenzioni tecniche erano per gli espressionisti fonte di ispirazione artistica e i protagonisti come autista o pilota erano interpretabili in chiave positiva (SZYROCKI, 1977: 147), i giovani autori avvertono i pericoli dell'industrializzazione sfrenata. A tal proposito gli autori si sono accorti che l'uomo, il quale aveva messo in moto la macchina e l'industria per agevolare la propria esistenza ed essere più felice, in fin dei conti è diventato vittima del sistema, interamente sottomesso al potere della macchina e del capitale (SZYROCKI, 1977: 140).³⁵

I testi base dell'estetica futurista, cioè il *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, accompagnato successivamente da un *Supplemento*, furono pubblicati tra il 1912 e il 1913 ed indicavano i prerequisiti della nuova letteratura. La volontà prima degli scrittori futuristi era quella di «abbracciare la vita della materia», attraverso la gradazione di analogie sempre più varie, costruendo immagini massimamente disordinate (PEDULLÀ, 2008: 130–132). Fra le tematiche predilette dagli espressionisti si trovano anche quelle legate alla materialità del corpo: dolente, straziato e mutilato. Nasce così una vera e propria letteratura del dolore, i cui esempi migliori si trovano nella prosa di Gottfried Benn (*I cervelli*) o di Gadda (*Giornale di guerra..., Notizie del ducato in fiamme*). L'«ossessione della materia»³⁶ presagita dai futuristi non doveva tuttavia risultare nella sua antropomorfizzazione, non le si potevano quindi attribuire sentimenti umani. La materia, della quale si voleva rendere «il peso» e «l'odore», doveva pure sostituire lo psicologismo letterario, slogan solitamente espresso con il precetto della «distruzione dell'io». Lo scavare dentro la materia, che doveva sostituire l'analisi psicologica, portava a mettere in evidenza «differenti impulsi direttivi, le forze di comprensione, di dilatazione, di coesione e di disgregazione, le forme di molecole in massa e di turbini di elettroni» (PEDULLÀ, 2008: 131). La penetrazione della materia era accessibile soltanto al poeta asintattico dalle parole slegate. Il parolibe-

³⁵ Le stesse dolorose constatazioni saranno negli anni Sessanta–Ottanta il perno della narrativa nell'opera di Paolo Volponi.

³⁶ Nella sua attenzione portata alla materia e alla materialità il programma di Marinetti raggiungeva le caratteristiche estetiche di alcuni autori tedeschi, Gottfried Benn in particolare, molto attento all'espressione dei dettagli più scabrosi della corporalità e della materialità.

rismo marinettiano consigliava quindi di abolire l'aggettivo, l'avverbio e la punteggiatura predisponendosi, nella scrittura ad una sorta di automatismo surrealista. Un'altra indicazione per la scrittura futurista, l'immaginazione senza fili, si presenta come eredità ed estremizzazione del simbolismo (PEDULLÀ, 2008: 130).

I caratteri essenziali della letteratura futurista si collocavano quindi come contrapposizione alla tradizione letteraria precedente proponendo il comico al posto del tragico, il disordine invece dell'ordine, lo straniamento invece dell'immedesimazione, il poliprospektivismo invece di un unico punto di vista, la pluralità dei linguaggi invece di un unico linguaggio poetico privilegiato (PEDULLÀ, 2008: 142).

In generale, le caratteristiche delle tendenze espressionistiche europee sono riconducibili a tre peculiarità sostanziali, che si presentano nella maggior parte delle teorie sorte in quest'ambito nonché nelle opere più rappresentative degli autori espressionisti. La prima delle caratteristiche è la visione non-pacifica della realtà, che si traduce sul piano della produzione letteraria concreta nelle figure dei giovani ribelli e lottatori, recalcitranti alla medietà quotidiana e alla normalità, nell'esaltazione del conflitto e della guerra, nella condanna radicale del passato culturale e storico. Come derivato di un tale principio negativo si possono indicare i topoi espressionistici che delineano la possibilità della creazione di un mondo nuovo e migliore perché liberato dalle regole oppressive e dai canoni da seguire, spesso raffigurato come l'esaltazione del mondo tecnicizzato delle macchine, anche se non mancano poi giudizi negativi a riguardo dello sfrenato sviluppo tecnico e industriale della società.

La negazione e la contestazione del passato come principio base dell'estetica dell'espressionismo avrebbe poi creato la figura del protagonista giovanile, contestatore, lottatore, in conflitto con la società, la cui migliore incarnazione veniva da lui stesso scorta nella figura del padre filisteo e attaccato ai valori della tradizione oppressiva. Anche la scoperta della complessità dell'Io che si rivelava scomposto e ben lungi dall'unitarietà, portava il giovane protagonista al grido di angoscia e di protesta. Spesso l'Io che si esprimeva lo faceva a nome di una collettività di cui si sentiva parte, ed era perciò dotato di una «estensione collettiva» e universale (MUZZIOLI, 2013: 29). L'impulso espressivo del protagonista è sempre molto forte ed è l'unica risposta possibile alla pressione esercitata sul soggetto dal mondo esterno, considerato avverso, ostile e nemico.

L'espressionismo, sia quello storicamente determinato sia inteso come tendenza estetica sovrastorica, si è sempre distinto quindi come un'arte di protesta e di ribellione, generato non dalle schiere di intellettuali accademici, ma sorto come una spontanea e naturale tendenza degli artisti considerati come outsider della cultura ufficiale. Da questo fatto deriva la

seconda delle peculiarità dell'espressionismo e cioè il suo forte impegno sociale e il moralismo. La letteratura dell'espressionismo giudica e condanna, velatamente o scopertamente additando le ingiustizie e denunciando le sopraffazioni, spesso ricorrendo a immagini, analogie, metafore e allegorie inusitate e sorprendenti. Molto spesso laddove il giudizio è indiretto e metaforizzato, il suo impatto sul lettore e la sua forza espressiva sono più grandi. L'espressionismo non fornisce risposte, non spiega la realtà che affronta, ma formula domande che l'uomo non avrebbe mai avuto il coraggio di farsi da solo. L'opera d'arte invece non ha mai il senso compiuto ma si espande nella realtà. Dalla tendenza al moralismo, presente sia nel futurismo sia nel vocianesimo, risulta anche la *pars destruens* della tendenza espressionista cioè la sua propensione per la rappresentazione caricaturale deformante e dissacrante dei poteri, delle autorità e dei canoni.

In Italia, l'impegno morale e quello sociale erano il contrassegno degli autori accomunati soprattutto sotto l'insegna de «La Voce». Infatti, gli intellettuali vociani, molto meno eversivi nella loro critica della società del tempo, presentavano più frequentemente rispetto ai futuristi, gli atteggiamenti costruttivi e propositivi. Prezzolini in particolare metteva in risalto il forte carico morale degli scritti vociani, anche nelle opere non schiettamente filosofiche; il tentativo di esprimere una visione dell'uomo costituiva appunto la chiave di volta della concezione vociana della letteratura. L'opera letteraria, concepita secondo questi principi, non doveva essere un mero esercizio di stile o un capriccio formale ma doveva fondare un'espressione originale, sincera ed appropriata di un'idea. Nella struttura dell'opera letteraria, l'impegno sociale e le istanze moraleggianti si esprimono nell'orientamento al lettore, che diventa vero e proprio narratario, partecipe e coinvolto dall'azione narrativa. L'emotività dell'opera espressionistica risiede quindi non solo nelle capacità espressive del soggetto, ma anche nella sua capacità di coinvolgere emotivamente il destinatario della comunicazione letteraria. Questa propensione dell'arte dell'espressionismo al dialogo diretto con il fruitore dell'opera artistica è stata formulata da Oskar Kokoschka nella sua definizione del movimento:

Espressionismo significa dare forma al vissuto, in modo che sia comunicazione e messaggio, da un Io a un Tu. Come per l'amore, bisogna essere in due. L'espressionismo non vive in una torre d'avorio, ma si rivolge all'Altro che intende risvegliare.

DI STEFANO, 1997: 10

La terza e ultima caratteristica indelebile dell'espressionismo è la sua irrefrenabile tensione al metafisico e alla dimensione sovramateriale dell'universo. Agli espressionisti sono infatti care le tematiche del subconscio

nella costruzione dei personaggi, la visionarietà e l'onirismo, il misticismo e l'occultismo. Nell'opera letteraria le peculiarità surreali e mistiche vengono tradotte attraverso l'uso di precise figure stilistiche: simbolo e allegoria.

Un posto di rilievo nella nuova sensibilità veniva assunto dall'arte. Al pari dei loro coetanei tedeschi, anche i membri dell'avanguardia futurista in Italia promuovevano l'idea dell'assimilazione dall'arte alla vita intesa come *Kunstwollen*. Era l'idea dell'arte concepita come intima necessità, un impulso estetico, un volere dinamico che facesse «germogliare l'arte», attingendo ai valori e alle esperienze della vita (PINOTTINI, 1999a: 177). Si vede quindi uno stretto legame tra l'arte e la letteratura espressionista e la realtà extralinguistica. Infatti l'espressionismo non è avverso al realismo ma trasgredisce la tradizionale registrazione, catalogazione e conferma dei dati empirici. Non si concentra sulla realtà ma sulla realtà moltiplicata e soggettiva, mirando non all'omologazione e all'uniformità ma alla differenziazione e alla particolarità che sfociano, a livello delle immagini letterarie costruite, nell'eccentricità e nello straniamento (MUZZIOLI, 2013: 32). La realtà è percepita come sconvolta e alterata; di conseguenza anche la forma usata per parlarne subisce modifiche, esagerazioni e dilatazioni.

Invarianti dell'espressionismo storico

I connotati primordiali dell'espressionismo come tendenza sovrastorica, i suoi veri e propri stilemi rinnovati, rinnovabili e effettivamente rinnovarsi nel tempo, che ne definiscono il carattere eterno e ispiratore anche per la letteratura avvenire, sono riscontrabili su tutti e tre i livelli compositivi del testo letterario: linguistico-stilistico, diegetico e contenutistico. Nelle concrete manifestazioni letterarie, l'attenzione dell'autore si colloca su almeno uno dei costituenti di uno o più livelli, in modo da farne una dominante compositiva, quella che è maggiormente responsabile della costruzione degli effetti espressionistici.

A livello linguistico, sempre maggiormente implicato nella costruzione dell'espressionismo, la tendenza generale della scrittura porta alla trasgressione delle regole linguistiche, ciò che risulta in modo naturale nei tentativi di sperimentazione linguistica, basata soprattutto sulla contaminazione degli stili e dei registri. Le scelte degli scrittori oscillano fra l'adozione di uno stile modellato sul parlare primitivo ed affettivamente marcato (con esclamazioni, grida, imprecazioni) o, al contrario, di uno stile estremamente curato, elegante e prezioso che riscopre risorse arcaizzanti ed auliche della lingua.

A livello della diegesi come dominante viene assunta la rottura della linearità del racconto con i conseguenti discontinuità e disordine nel modo di costruire la narrazione. La narrazione può risultare anche lacunosa o altamente digressiva. La coesione fra gli episodi è alterata dall'eliminazione del principio della causalità e gli eventi risultano casuali e disordinati. Infine la propensione per la sperimentazione si vede nelle unioni insolite dei generi (liricizzazione della prosa, uso del prosimetro).

La letteratura espressionistica, sul piano dell'immaginazione letteraria, propone la visione di un mondo caotico e disgregato i cui singoli elementi non entrano in contatto gli uni con gli altri. La rappresentazione del mondo oscilla tra un mimetismo estremo, impregnato di dettagli scabrosi e ripugnanti e le immagini sublimati di una bellezza surreale. Il personaggio espressionista, abitante di un mondo caotico, è privo di qualsiasi punto di riferimento saldo, perso in una realtà incomprensibile e spaventosa, insicuro di sé, smarrito e sprovvisto di una salda personalità.

Le invarianti dell'espressionismo presenti a vari livelli dell'opera letteraria possono sommariamente essere riassunte in modo seguente:

- | | |
|--------------------------------|---|
| Livello linguistico-stilistico | <ul style="list-style-type: none"> ○ alternanza fra primitivismo e preziosismo ○ ibridismo, contaminazione, plurilinguismo ○ sperimentazione, risemantizzazione ed ampliamento dei significati ○ trasgressione sistematica delle regole linguistiche |
| Livello diegetico | <ul style="list-style-type: none"> ○ discontinuità e disordine del racconto ○ propensione per la brevità, il frammento e per la tecnica di montaggio ○ autobiografismo ○ contaminazione e ibridazione dei generi (liricizzazione della prosa) ○ lacunosità delle strutture narrative – ellissi ○ non linearità compositiva-digressività |
| Livello del contenuto | <ul style="list-style-type: none"> ○ visione di un mondo caotico, disordinato e disgregato ○ distorsione ed esagerazione della rappresentazione ○ casualità degli eventi ○ personaggio senza identità né originalità, smarrito e insicuro ○ protagonismo giovanile |

Le caratteristiche sopraelencate si presentano con gradi diversi di intensità, combinate in diversa maniera e non sempre necessariamente compresenti, tuttavia un testo letterario di stampo espressionista si distingue per l'esistenza nella sua struttura di almeno una delle invarianti dell'espressionismo.

Attualizzazione postmoderna degli stilemi espressionistici

Il postmoderno come tendenza culturale e letteraria vanta ormai ben cinquant'anni di storia. Ciononostante sarebbe sempre difficile stilare una definizione e una periodizzazione univoche dato che il movimento rifiuta programmaticamente ogni catalogazione e qualsiasi tentativo di definizione.

L'avvento del postmoderno sarebbe legato alla crisi postbellica del secondo dopoguerra, crisi causata da cambiamenti storici e socio-culturali. Della prima fase del postmoderno si parla già negli anni Cinquanta. Sul piano sociologico il punto di svolta epocale corrisponde al momento del cambiamento dell'organizzazione del lavoro in cui si passa dal fordismo alle nuove modalità di produzione, volte allo sfruttamento delle tecnologie informatiche e la virtualizzazione del lavoro. A ciò si aggiunga anche la rivoluzione dei mezzi di comunicazione e un crescente liberalismo intellettuale ed etico, che formano la nuova società postindustriale.

Il dibattito sul postmoderno, iniziato nel 1979 con la pubblicazione de *La condition postmoderne* di Jean-François Lyotard, si palesa subito con una molteplicità di atteggiamenti e posizioni critiche che includono il concetto del rifiuto delle metanarrazioni formulate dallo stesso Lyotard e quello del pensiero debole. Il pensiero debole, concetto introdotto da Gianni Vattimo, diventa la base dell'ontologia debole in grado di sostituire la metafisica. Sul piano sociologico si forma un tipo di nuova comunità «liquida» i cui membri sono legati da vincoli sempre meno solidi e stabili (BAUMAN, 2006: 90).

Nel quadro dei tentativi di definizione dei concetti di postmoderno e postmodernismo, uno dei principali studiosi del problema, Ihab Hassan, precisa che il postmoderno, ha un'accezione di significato più ampia, globale, epistemologica ed ideologica, non necessariamente limitata alle sole esperienze artistiche e letterarie. Il postmodernismo sarebbe invece una poetica che mina il linguaggio e la completezza della forma artistica. Tali trasformazioni delle modalità espressive sarebbero dovute alla violenta «transumanizzazione» della terra, derivata dalla estensione tecnologica della coscienza che necessariamente si manifesta come dispersione del linguaggio espressivo finora conosciuto. Questa è una modalità del cambiamento

letterario che distingue notevolmente il postmodernismo dalle avanguardie novecentesche. Il postmodernismo sfrutta forme giocose, dislocate e incomplete, predilige la frammentarietà, il disfacimento, la frattura e la rottura, accettando anche le forme di espressione artistica più antitetiche (HASSAN, 1984: 105).

I tratti del postmodernismo che lo distinguono dall'epoca precedente del modernismo, sono stati tracciati in un ulteriore saggio di Hassan intitolato *Pluralism in Postmodern Perspective*, del 1986 (HASSAN 1986: 503–520). Lo studioso americano vi espone una lista di prerogative (*paratactic list*) attribuibili a vari aspetti della cultura contemporanea. Anche se, nel loro insieme, possono risultare conflittuali, antitetiche o sostituibili le une con le altre, danno un quadro assai completo di quello che sono oggi la cultura e la società. Sono i tratti peculiari e distintivi del postmodernismo nei confronti del modernismo; alcuni fra loro sembrano particolarmente adatti a descrivere anche la tendenza espressionistica nel senso storico come ad esempio: indeterminatezza (*indeterminacy*), performatività (*performance, participation*), frammentazione (*fragmentation*), anti-iconicità (*the unrepresentable, unrepresentable*), anti-canonicità (*decanonization*), ironia (*irony*), ibridismo (*hybridization*).³⁷ L'indeterminatezza comprende ogni tipo di ambiguità, rottura e spostamento di significato. In quanto indeterminato e/o incompiuto, ogni testo (verbale o non verbale) della cultura postmoderna costituisce un diretto invito alla collaborazione e alla partecipazione creativa, attività volta a colmare i *gaps* inclusi nel tessuto del racconto. Ogni testo postmoderno ha bisogno di essere scritto, rivisto, richiedendo risposta e reazione. Da lì deriva la sua inevitabile performatività. La frammentazione è la manifestazione più diretta del rifiuto postmoderno di ogni intento totalizzante; la decanonizzazione, secondo Hassan, assume il significato del rifiuto di ogni regola, convenzione e autorità. La cultura del postmoderno è inoltre anti-ironica, ironica e propensa all'ibridismo. L'anti-ironicità significa l'irrealismo, la non-rappresentabilità e il rifiuto o la trasgressione dei limiti della mimesi. L'ironia invece è la naturale conseguenza dalla mancanza di paradigmi, mancanza che si traduce nel gioco, nel dialogo e polilogo e nella tendenza autoriflessiva del linguaggio usato. L'ibridismo postmoderno assume la forma di parodia, travestimento e del *pastiche* dei generi, come pure l'uso del *cliché* e del plagio.

Il termine «postmoderno» non è da considerarsi in senso diacronico (il postmoderno non è quindi l'epoca che viene dopo il moderno), e perciò non è un elemento di periodizzazione (CESERANI, 1997: 60). Il postmoderno

³⁷ Oltre ai tratti qui menzionati Ihab Hassan parla anche di carnevalizzazione (*car-nivalization*), costruzionismo (*constructionism*), immanenza (*immanence*) e di riduzione dell'io (*self-less-ness, depth-less-ness*).

non è da intendere in senso di antitesi al moderno o della sua negazione (il postmoderno non è antimoderno) e neppure come il superlativo del moderno; in questo senso il postmoderno non è un ultramoderno (GRABARA, 2009: 28–29). Tuttavia, la riflessione sul rapporto con il moderno è di primordiale importanza. In quest'ambito si palesano due punti di vista divergenti. Da una parte si tende a sottolineare il fondamentale distacco tra modernismo e postmodernismo, d'altra parte invece ambedue le tendenze sono viste come due fasi evolutive dello stesso movimento della contemporaneità.

Lo stesso termine di postmodernismo è da alcuni studiosi visto come privo di un referente di significato, presentandosi come una finzione storico-letteraria, un artefatto o costruito culturale configurabile e definibile perciò in vari modi (McHALE, 2012: 4–5). È un termine e un fenomeno controverso e contraddittorio, spesso usato come un'«etichetta provocatoria», e non può essere considerato come sinonimo della contemporaneità (HUTCHEON, 1988: 3).

Alcuni studiosi vedono quindi il postmoderno come una naturale continuazione del moderno³⁸ avviatosi in Europa nei primi decenni del Novecento, indicando fra l'una e l'altra fase culturale tratti di continuità come lo sviluppo dell'industria capitalistica, il «feticismo della merce», la scomparsa del valore d'uso sostituito costantemente dal valore di scambio, la sottomissione del mondo naturale alle esigenze della produzione di massa e del mercato. Così concepito, il moderno passa nella seconda fase del suo sviluppo, definita come il postmoderno, e iniziata con la rivoluzione elettronica e informatica, momento che induce ad una nuova percezione dei rapporti spazio-temporali (LUPERINI, 1990: 4–5).

La vitalità dell'espressionismo rinnovato nella letteratura postmoderna sarebbe dovuta sia al suo carattere storico,³⁹ ma anche a un carattere particolare del postmodernismo stesso. Infatti il postmodernismo è definito da alcuni studiosi non come fenomeno contrapposto al modernismo ma come la sua continuazione o anzi il momento del suo massimo sviluppo. È stato Wolfgang WELSCH (1999)⁴⁰ a mettere in rilievo la straordinaria affinità tra le basi filosofico-estetiche del modernismo e quelle del postmodernismo. Ripercorrendo le tesi principali sui caratteri intrinseci del modernismo for-

³⁸ «[...] qualunque contrapposizione fra moderno e postmoderno appare meramente ideologica» (LUPERINI, 1990: 4).

³⁹ L'espressionismo storico ha sempre assunto la funzione di opposizione e trasgressione per i paradigmi culturali ed artistici in vigore in un dato momento storico. Questa caratteristica del movimento è stata definita nel passato da molti studiosi a partire dalle fondamentali ricerche di Mittner (in Europa) e di Contini (in Italia).

⁴⁰ Si tratta del saggio *Ästhetisches Denken* del 1990, tradotto da Maurizio Bortolotti e pubblicato da una rivista digitale «Juliet Art Magazine» nel 1999: <http://1995-2015.undo.net/it/magazines/933694508> [ultimo accesso: 6.03.2017].

mulate nel 1951 da Jean Dubuffet, Welsch ne indica il legame con il pensiero dei filosofi postmoderni, in special modo Lyotard, ma anche Derrida e Foucault. Dubuffet avanza l'ipotesi dell'allontanamento del modernismo da quattro aspetti della cultura: antropocentrismo, logocentrismo, monosemia e il primato del visivo (WELSCH, 1999). Tutte e quattro le caratteristiche del modernismo si trovano formulate da Lyotard come peculiarità del postmodernismo. La trasgressione dell'antropocentrismo e la conseguente disumanizzazione dell'arte e della cultura sembrano evidenti presso i postmoderni. La negazione della monosemia si incarna nella tecnica della decostruzione derridiana. La razionalità plurale postmoderna smantella anche il logocentrismo abituale con la sua concezione centralista e gerarchica della ragione. Il rifiuto del primato del visivo si manifesta invece nei tentativi di rappresentare l'irrappresentabile e negli sforzi della filosofia per darne testimonianza.

I fautori del postmodernismo come movimento di pensiero a sé stante ne ribadiscono invece l'originalità e modernità. Secondo Ihab Hassan, il postmodernismo è una poetica erede anche se ribelle del modernismo, ma il legame tra modernismo e postmodernismo non è quello cronologico ma logico e solo in questo senso di naturale conseguenza del modernismo si può definire il postmodernismo come derivato dal modernismo.

Secondo Brian McHALE (2012: 12–13) la principale differenza fra l'estetica del modernismo e del postmodernismo sta in una diversa collocazione degli accenti posti sulle componenti di un'opera d'arte. Riprendendo il concetto jakobsoniano di dominante, con il riferimento diretto alla narrativa, indica come tratto dominante della prosa del modernismo l'epistemologia, cioè la tendenza della scrittura a scoprire e verbalizzare le condizioni sotto le quali si può accedere alla conoscenza scientifica e i modi per raggiungere tale conoscenza. Infatti la letteratura del modernismo costituiva l'interpretazione di un mondo di cui il soggetto interpretante faceva parte. La domanda cruciale di quel tipo di letteratura portava appunto sul ruolo del soggetto nel mondo. Ci si chiedeva inoltre sull'oggetto della conoscenza, sulla veridicità e certezza della conoscenza e sui suoi limiti.

Invece il tratto dominante della letteratura postmoderna è ontologico, essendo essa portata allo studio dell'essere e delle sue categorie fondamentali. Le strategie retoriche usate nella prosa postmoderna sottolineano la pluralità dei modi di accedere alla conoscenza (McHALE, 2012: 14). Le domande e i dubbi dell'uomo postmoderno riguardano non il mondo ma i mondi possibili che vengono sottoposti all'analisi nel momento stesso del loro costituirsi. Si passa infatti nell'epoca postmoderna da una visione dell'universo unico e stabile a una pluralità di universi anche contraddittori colti nel loro divenire. Nella descrizione di una tale pluralità è particolarmente utile l'uso del *mise-en-abyme* con il quale si scardina l'ordine e la gerarchia dei «livelli ontologici», che sono mondi all'interno di altri mondi (McHALE, 2012: 20).

Negli anni Sessanta si diffondono sempre di più la nuova estetica e la nuova sensibilità, grazie ai nuovi principi di espressione e fruizione dell'opera d'arte, che mettono in dubbio le principali concezioni del modernismo. Si assiste ad un vero e proprio superamento degli schemi percettivi e dei codici espressivi proposti dal moderno. Il postmoderno tende ormai a smascherare i limiti e le incongruenze del moderno, pur rimanendo in un rapporto dialettico con l'epoca passata. Il rapporto instauratosi nel postmoderno tra il passato e il presente della cultura è oggetto di analisi di Linda Hutcheon che sottolinea una costante presenza del passato nelle opere artistiche postmoderne. Tuttavia non si tratta in quei casi di un nostalgico ritorno, ma di una revisione critica e di un ironico dialogo con il passato dell'arte e della società. Le forme estetiche e il loro funzionamento nella società vengono quindi problematizzate e sottoposte ad una riflessione critica (HUTCHEON, 1988: 4).⁴¹

A partire degli anni Settanta negli ambienti letterari americani ed europei sempre più influente si fece il pensiero di Jacques Derrida. La nuova tecnica di lettura testuale avanzata da Derrida, il decostruzionismo, annullava le gerarchie della metafisica binaria permettendo di valorizzare quello che fin'ora si trovava bandito dagli interessi culturali ed artistici. Così come gli espressionisti avevano valorizzato l'estetica del brutto e dell'abnorme, così il decostruzionismo derridiano dà il via ad un pluralismo estetico sfrenato promuovendo modalità espressive finora sconosciute. Derrida rielabora il rapporto significato – significante nel segno linguistico richiamando l'attenzione sul significante e sulla potenzialità dinamica del processo di significazione. Annullando il principio di opposizioni binarie, sfiora la tesi espressionistica dell'uguaglianza di tutti gli elementi costitutivi dell'universo. Il filosofo propone attraverso il suo metodo decostruzionista, un nuovo atteggiamento nei confronti delle opere letterarie. Il decostruzionismo valorizza infatti il ruolo del lettore, come massimo interprete del testo, che gli si presenta nell'infinità delle possibilità della lettura e assume un significato in funzione delle sue potenzialità interpretative. Una tale concezione della lettura come collaborazione interpretativa ha come carattere intrinseco l'infinita delle interpretazioni e l'impossibilità primaria per un lettore di scoprire tutti i significati del testo sottoposti alla lettura. Il testo è autosufficiente nel senso che sola l'opera letteraria è oggetto di lettura, senza nessuna implicazione o condizione esterne. D'altro canto però ogni testo funziona in un contesto sia individuale (del lettore) che collettivo (insieme di altri testi).

⁴¹ Le tesi di HUTCHEON sulla coesistenza degli elementi della tradizione / storia e della contemporaneità nella cultura del postmoderno sanzionano la nascita del romanzo metastorico definito dalla studiosa canadese come metafinzione storiografica ("historiographic metafiction") (1988: 5, 110).

Nessun testo quindi opera nel vuoto, non è un prodotto isolato e funziona sempre come continuazione di altri testi.

Anche John Barth, nel 1967, avanza l'ipotesi dell'esaurimento di alcune forme e possibilità espressive del moderno (BARTH, 1983: 38). Le affermazioni dello studioso e scrittore americano si possono riassumere in due punti principali. In primo luogo l'arte acquista validità in quanto arte interdisciplinare. Concepita in tal modo, essa elimina il destinatario atto a cogliere l'essenza e il messaggio profondo dell'opera penetrando l'intento creativo dell'artista, e dall'altra parte viene messa in dubbio anche la figura dell'artista concepita in senso aristotelico di conscio, onnisciente ed efficace grazie alla propria maestria nell'eseguire l'opera d'arte.

L'affermazione del postmoderno letterario avviene in Italia con la pubblicazione di due libri in particolare. Il primo è *Se un notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, del 1979; il secondo – *Il Nome della rosa* di Umberto Eco la cui pubblicazione risale al 1980. Ambedue i romanzi costituiscono l'inizio di un'ondata che si protrae fino alla fine degli anni Ottanta e che introduce, come principali tecniche di scrittura, la commistione dei generi, il *pastiche* linguistico, la concezione relativistica del linguaggio inteso come discorso e l'idea generale della letteratura come gioco ironico e parodico (GANERI, 2000: 83).

Si può divagare su come gli stilemi espressionistici di cui si è appena parlato possano essere validi ancor oggi, in un momento dello sviluppo della cultura che programmaticamente rifiuta ogni catalogazione teorica. Domina ormai il gusto soggettivo e la cultura di massa, e ogni istanza unificatrice si è dissolta e vanificata nella pluralità delle culture, dei gusti e delle estetiche plurime. Non si parla nemmeno più di letteratura se non come di un concetto desueto, ormai sostituito da uno più ampio, quello di cultura (*cultural studies*). Non si sostiene più allora l'esistenza di una proprietà universale che distingua il linguaggio letterario da ogni altro tipo di linguaggio. Fra i caratteri distintivi del postmoderno si trovano indubbiamente il suo pluralismo radicale e incondizionato che induce a rifiutare qualsiasi egemonia o gerarchia in qualsiasi campo dell'attività umana; inoltre spiccano come caratteristiche della cultura contemporanea l'assenza di valutazioni e di giudizi di valore nonché l'apertura ad esperienze sempre nuove e la ricerca di soluzioni insolite, estreme ed anticononiche.

Il postmoderno è quindi un'epoca recalcitrante nei confronti dei canoni e delle tradizioni, e proprio questa sua prerogativa lo rende affine all'avanguardia espressionistica. Non a caso, Francesco Leonetti ebbe a dire che il canone del Novecento è proprio l'espressionismo,⁴² sempre presente in

⁴² *L'espressionismo insopprimibile*. Intervento trascritto dallo stesso Francesco Leonetti per la presentazione di «Spazi spastici. Quartine terapeutiche» di Gio Ferri, alla Libreria Tikkun in Milano il 9.04.1999.

Italia, nonostante «ogni reazionaria resistenza». La spinta espressionistica sembra infatti il principale fattore di crescita e di rinnovamento della letteratura. L'espressionismo contemporaneo rimane un movimento polivalente e multiforme.⁴³ Vediamo come le principali prerogative del postmoderno si accomunano agli stilemi espressionistici, per comprovare che l'espressionismo sia la filosofia e l'estetica particolarmente adatta all'articolazione delle inquietudini e delle aspettative del mondo postmoderno.

Il legame tra il modernismo e il postmodernismo evidenziato da alcuni pensatori interessa anche l'espressionismo come arte e pensiero estetico manifestatisi all'epoca del modernismo e in vigore anche nei tempi più recenti. Del resto le affinità tra le concezioni espressionistiche e postmoderne sono anche da cercare nella convinzione che la base del mutamento dell'atteggiamento artistico deriva dal mutamento del rapporto dell'uomo con il mondo e, in secondo luogo, che quei mutamenti sono avvertibili, in un primo momento, nelle arti visive.

Hermann Bahr nel 1916 ribadiva l'interconnessione tra l'estetica e la filosofia:

Tutta la storia della pittura è sempre la storia del vedere. La tecnica si modifica quando è modificato il modo di vedere. Si modifica solo a seguito di questo. Si modifica per tener dietro ai mutamenti del modo di vedere. E il modo di vedere muta con il mutare del rapporto dell'uomo con il mondo. L'uomo vede il mondo sulla base del rapporto con esso. La storia della pittura nel suo complesso è quindi anche la storia della filosofia, in particolare quella non scritta.

BAHR, 2012: 48

Lo stesso legame tra le arti visive e la filosofia è esplicitamente formulato anche dalle asserzioni di Welsch: così come nel caso dell'espressionismo che aveva radici nelle arti visive, anche la cultura postmoderna è precipuamente pitturale. Agli inizi del Novecento, ponendo le basi per l'estetica dell'espressionismo, lo stesso Bahr invitava a usare nella ricerca artistica l'occhio dello spirito (BAHR, 2012: 65); con pressoché le stesse formulazioni Welsch parla dell'aistetica. Il pensiero aistetico viene definito come un atteggiamento artistico volto non più a parlare della realtà ma a comprenderla partendo da percezioni sensoriali che si possono trarre dall'arte. Si tratta quindi, così

⁴³ Nell'ambito delle arti figurative si parla ormai di transavanguardia come di una forma postmoderna dell'espressionismo. Per approfondimenti si rinvia a Achille BONITO OLIVA (1981). Invece la critica letteraria propone il termine di neoespressionismo, menzionato tra l'altro da Walter Pedullà che annovera fra gli esponenti del movimento gli scrittori della seconda metà del Novecento come Corrado Alvaro, ma anche il primo Calvino, Testori, Fenoglio e D'Arrigo (PEDULLÀ, dir., 2013: 8).

come avevano presagito gli espressionisti, anche alla fine del Novecento, di oltrepassare i confini dell'estetico sensoriale a favore di una consapevolezza più profonda:

Questo tipo di percezioni hanno infatti a che fare con l'avere cognizione, il divenire consapevoli, avvertiti e sensibili. Si tratta, cioè, di scovare i significati primi – soprattutto quelli che oltrepassano il sensibile.

WELSCH, 1999⁴⁴

Il primo degli stilemi espressionistici appena individuati, la rivolta contro la realtà, sembra radicarsi particolarmente bene nella letteratura del postmoderno, sia sul piano della visione ontologica del mondo sia sul piano di una concreta trasposizione letteraria dei contenuti. Le radici profonde del postmoderno affondano infatti nella ribellione e nella protesta nonché in un accentuato senso di insofferenza. Il postmoderno o il postmodernismo⁴⁵ al loro sorgere alla fine degli anni Cinquanta si manifestò sotto le vesti di una assai diffusa sensazione di stanchezza e insofferenza nei confronti della grande letteratura sperimentale e di avanguardia del Novecento.

I segni di un'aperta ribellione contro le manifestazioni della cultura canonica e consolidata dalla tradizione e dai gusti comuni per la cultura «alta» e «d'élite» si palesarono invece nel decennio successivo accompagnandosi a proteste sociali e di costume (CESERANI, 1997: 29–31). Alla fine degli anni Sessanta apparve il termine «postcultura» per dichiarare la morte delle avanguardie divenute elitistiche e snobistiche e per annunciare l'avvento di una nuova sensibilità che respingeva i vecchi valori quali protestantismo, vittoranesimo, razionalismo e umanesimo (CESERANI, 1997: 32). Nella letteratura, il dinamismo, il caos, la frammentazione e il montaggio disordinato di elementi eterogenei sono caratteristiche precipue della maggior parte delle opere dell'ultimo trentennio. La postmodernità nasce dal frantumarsi dei gusti acclamati, delle scelte estetiche consacrate optando per quelle più irregolari e anarchiche (PALANDRI, 2005: 84). Il dinamismo della letteratura e la sua frammentarietà si costruiscono nell'atto stesso della lettura interpretativa, operata dal destinatario–narratario. In un'epoca in cui ogni formalismo viene respinto, la teoria della ricezione e la decostruzione rendono la lettura una pratica instabile e fluida dalle regole negoziabili di volta in volta,

⁴⁴ La traduzione italiana è di Maurizio Bortolotti, tratta dalla pubblicazione su «Juli» 1999, vol. 93, Terza Parte.

⁴⁵ Quanto sia ambiguo e concettualmente fluido il discorso sulla cultura odierna ne sia testimone la confusione dei termini usati: negli studi italo-fonici funzionano su un piè di uguaglianza i termini postmoderno – postmodernità – postmodernismo, mentre in polacco accanto ai neologismi «postmoderno», «postmodernità», viene anche usato il termine *ponowoczesność* diffuso da Bauman.

soggette a trasformazioni radicali, che favoriscono un'estetica disorganica e frammentaria. Il caos che per gli espressionisti era la testimonianza della dinamicità creativa e vitale del mondo, ora si sposta nel dominio dei testi la cui lettura multipla e la libera interpretazione, conformemente all'ottica derridiana, ammette il caos e il disordine come principale metodo interpretativo (WIJOWSKI, 2012: 15). L'espressionismo valorizzava (continuando a valorizzare anche oggi) il lettore come ricevitore e fruitore dell'opera letteraria invitandolo a interpretare gli spazi bianchi e le grafie insolite usate nel testo. Il rapporto tra le istanze primordiali della comunicazione letteraria di tipo espressionistico, narratore e narratario-lettore acquista allora una particolare importanza, perché è dalla loro collaborazione che nasce l'effetto di espressività. Così come l'espressionismo primonovecentesco invitava a valorizzare il soggetto dell'espressione (narratore), la letteratura dei tempi recenti, sulla scia del decostruzionismo derridiano valorizza anche il ruolo del lettore, come massimo interprete del testo, che gli si presenta nell'infinità delle possibilità della lettura e assume un significato in funzione delle sue potenzialità interpretative. Inoltre la teoria derridiana, annullando il principio di opposizioni binarie, sfiora la tesi espressionistica dell'uguaglianza di tutti gli elementi costitutivi dell'universo.

Nel postmoderno la base di un tale approccio prima alla realtà e di conseguenza anche alla cultura e alla letteratura sta nella crisi del pensiero logico. Se agli albori del secolo, ciò che veniva contestato nel campo della letteratura era il canone e la tradizione precedente, sul finire del Novecento è il valore della parola stessa a essere messo in dubbio. Infatti, con la filosofia decostruzionista si assiste ad un radicale smantellamento del logocentrismo della cultura occidentale, il quale pone al centro la parola, la ragione e i suoi correlati: coscienza, verità, logica mettendo in dubbio un significato stabile e originario. Orbene, concepita in questo modo, la decostruzione sembra basilare per l'espressionismo in quanto il pensiero espressionista negava sia la logica sia il mezzo d'espressione quale parola articolata, mettendo anche un forte accento sugli effetti espressivi del fonosimbolismo e non esclusivamente nella lirica.

La ribellione postmoderna si articola come un programmatico smontaggio di tutte le verità, come la negazione oppure il rovesciamento di ogni valore. Il fine però di un tale rovesciamento non è la creazione di una nuova scala dei valori bensì la loro dislocazione e il loro inserimento in una nuova prospettiva. I soliti binarismi culturali e letterari come oralità – scrittura, pubblico – privato, significato – significante, maschile – femminile, originale – copia, parola – immagine vengono confusi e mescolati per sboccare in una nuova qualità espressiva (FUSILLO, 2009: 96). Dal desiderio di valorizzare il marginale e il superfluo deriva la tendenza all'uso non mimetico dei linguaggi e degli stili più eterogenei. Accanto al dialettalismo sempre più

rivalutato nella letteratura, si assiste alla sempre più cospicua presenza dei gerghi, specialmente quello giovanile, con importanti apporti del turpiloquio sempre più banalizzato e banalizzante.

Si assiste inoltre all'inclusione nel testo letterario di prodotti linguistici non letterari: TV, mail, sms, che realizzano in versione postmoderna il precetto futurista dello stile telegrafico, nonché l'influsso delle tecniche della narrazione dei media e della musica. Quella collaborazione creativa di varie arti postmoderne sembra meglio realizzare il concetto espressionistico di arte totale in virtù della *concordia oppositorum*. Per il resto, l'ibridismo linguistico e stilistico è in generale il distintivo della letteratura più recente. Lo stile postmoderno privilegia la citazione, la contaminazione fra alto e basso, un eclettico radunare di elementi eterogenei. La trasgressione e l'eversione linguistica e stilistica propria dell'espressionismo si realizza in quella fine del Novecento non più come sperimentazione, ricerca dei nuovi linguaggi, scrittura automatica surreale o parolibero, bensì in forma di nuovi *bricolage* di citazioni, autocitazioni e intertestualità. Anche se si è spesso spinti a considerare queste nuove tecniche espressive come prova palese della fine della letteratura,⁴⁶ l'atteggiamento espressionista, al contrario, non contraddice e non nega il rapporto letteratura – scrittura – realtà, ma lo imposta in termini diversi (BENEDETTI, 1998: 120): come gioco o *pastiche*, formule estetiche altamente espressive e significanti, atte a commentare e perfino giudicare la realtà che inevitabilmente funge da base e punto di partenza di qualsiasi interpretazione artistica. Il senso dell'opera risiede nell'ibridare generi e abbattere barriere, nella convinzione che ogni testo sia una potenzialità interpretativa e un supplemento di altri testi, un innesto di discorsi dissonanti. È l'idea di una scrittura pervasiva e generalizzante anteriore al logos, presente nell'espressionismo che fin dalle sue origini mirava ad un'arte totale, primitiva e primaria, più antica di ogni verbalizzazione concreta.

La trasgressione espressionistica si attualizza e si rinnova nella letteratura della fine del millennio su almeno tre livelli distinti della scrittura. A livello linguistico-stilistico viene mantenuta la generale tendenza alla trasgressione delle regole e della medietà linguistica. La letteratura allarga tuttavia il ventaglio delle fonti a cui attingere per oltrepassare la norma vigente, aggregando come risorse linguistiche nel proprio repertorio non solo i dialetti ma anche i gerghi e il linguaggio dei mass media. L'universo linguistico è il primo distintivo della tendenza espressionistica e la lingua è sempre il suo più utile ed espressivo strumento artistico. È sulla materia

⁴⁶ «[...] il postmoderno italiano nasce come 'rifiuto della letteratura' e quindi come crisi della sua funzione sociale. Potremmo anche adottare la tesi che a partire da quel momento la letteratura è diventata un gioco 'post-realistico', consapevole dell'inutilità e dell'autoreferenzialità della scrittura letteraria» (JANSEN, 2002: 239).

linguistica che si sono sempre concentrati studi italofofoni sull'espressionismo, avviati e per lungo tempo veicolati da Contini. Su questa scia anche gli altri insigni studiosi italiani bollavano l'espressionismo con l'attributo «linguistico». Anche la narrativa della fine del Novecento rinasce sotto l'insegna di sperimentalismo linguistico. Gli autori qui affrontati presentano un'ampia scelta di stili, un universo linguistico vasto e composito che va dall'italiano illustre, segnato da una grande ricercatezza formale di Bufalino o di Mari fino allo sperimentalismo tondelliano e alle ibridazioni dei *narrative invaders*. È facilmente constatabile che nella lingua degli scrittori degli ultimi vent'anni del Novecento si trovano a coesistere vari stili e registri. Non si tratta certo di una lingua di plastica,⁴⁷ giudizio con cui si può facilmente polemizzare, visto che si tratta di un universo linguistico tutt'altro che povero, dimesso, plastificato, monotono e grigio (DELLA VALLE, 2004: 41).

Le strutture narrative usate alla fine del secondo millennio sembrano più compatte e meno propense alla disgregazione, anche se la generale tendenza dei singoli nuclei narrativi (episodi) all'emancipazione può comportare effetti di frammentazione e la nascita di narrazioni episodiche (Tondelli, Progetto Under 25, Nove, Ballestra). La narrativa postmoderna è fortemente contrassegnata dalla performatività. Nella maggior parte degli scrittori postmoderni si nota infatti un desiderio di raccontare una storia. La tendenza alla narrativizzazione del vissuto, soprattutto del vissuto personale, è notevole sul suolo italiano a partire della svolta tondelliana negli anni Ottanta, ma è il riflesso di una propensione paneuropea se non mondiale.⁴⁸ Le storie raccontate sono tuttavia spesso colte nel loro svolgersi più caotico e dinamico, sfuggendo alla logica del racconto e mettendo a fuoco gli aspetti paradossali dell'azione che risulta spesso incompiuta.

La contaminazione e l'ibridazione⁴⁹ diventano parole chiave dell'estetica moderna, interessando, oltre alla mentalità e all'identità anche il linguaggio e la forma letteraria, compresa anche la struttura della narrazione. I due concetti, sprovvisti completamente dell'originaria connotazione negativa, cominciano ad indicare la «fusione euforica», favorevole all'emersione del

⁴⁷ L'espressione è di Angelo Guglielmi, usata nel articolo *I giovani narratori hanno la lingua di plastica*, apparso su «Tuttolibri» (supplemento a «La stampa»), il 16 gennaio 1993, p. 1.

⁴⁸ È stato Stephen Jay Gould a definire la centralità della narrativa nella cultura di oggi osservando che si dovrebbe parlare ormai non più di *homo sapiens* ma di *homo narrator* (CALABRESE, 2005: 165).

⁴⁹ Massimo FUSILLO con il termine «ibridazione» definisce l'aspetto stilistico della contaminazione: «Spesso il termine *ibridazione* ha indicato l'aspetto stilistico della contaminazione, includendo dunque tutte le modulazioni espressive ed espressionistiche degli scrittori dalla lingua più o meno baroccheggiante da Folengo a Rabelais, da Céline a Gadda» (2010: 161).

caos, capace di mettere in discussione i valori, gli usi e il senso stesso dell'esistenza umana. La contaminazione diventa categoria estetica con il romanticismo che teorizza e pratica una mistione dei linguaggi e degli stili, scardinando il sistema dei generi letterari, a partire dalla separazione primaria fra comico e tragico (FUSILLO, 2010: 161). L'ibridazione postmoderna opera a livello formale-stilistico (il ricorso al *double coding*, cioè la fusione incondizionata di due o più stili formali) e a livello tematico-contenutistico (la cancellazione dei soliti confini tra la cultura alta e la cultura di massa) (CALABRESE, 2005: 28–29). Il concetto postmoderno di contaminazione recupera e attualizza quello espressionistico di contaminazione dionisiaca. Come si è visto, gli espressionisti, fedeli seguaci del pensiero nietzschiano, esaltavano la figura di Dionisio come dio sovvertitore delle gerarchie che faceva vacillare le identità e le certezze culturali e sociali (FUSILLO, 2010: 161) con una ritualità sfrenata, e fortemente polimorfa (musica, danza, parola) e perciò fortemente contagiosa e convincente. L'ibrido espressionistico concepito nella sua connotazione sperimentale e trasgressiva si manifesta nella letteratura di fine millennio come contaminazione dei generi (es. narrativa e lirica), come fusione in una stessa opera letteraria di diverse tipologie testuali (es. testo narrativo e argomentativo) e come unione dei modi narrativi (es. mimetico e fantastico).

Come naturale conseguenza dell'ibridazione e della contaminazione appaiono nella narrativa contemporanea frequenti inserti metaromanzeschi (CALABRESE, 2005: 30). Da una parte i commenti, i giudizi e i suggerimenti del narratore circa la storia raccontata mettono a fuoco la natura finzionale del racconto stesso svelando i meccanismi del patto autore – lettore; dall'altra la tendenza alla metanarratività presuppone un rinnovamento della posizione del narratore che segna marcatamente la propria presenza nella diegesi. La presenza del narratore nel testo si nota non solo attraverso espliciti interventi, ma anche grazie al distacco ironico e autoironico, l'uso del *pastiche* e del grottesco. In questo modo sembra attualizzarsi nella letteratura postmoderna l'espressionistica invariante dell'autobiografismo e, in secondo luogo, il rapporto del narratore con il narratario appare altrettanto rinnovato. Nello specifico, il narratario viene spesso menzionato come personaggio del testo, a cui il narratore si rivolge direttamente e di cui condivide i valori, le aspettative e le delusioni.

Anche le tematiche affrontate dalla letteratura espressionistica postmoderna mantengono un legame con la visione del mondo proposta dal filone espressionista. Ciò che li accomuna prima di tutto è il rifiuto del passato, la mancanza dei punti saldi di riferimento con il senso di smarrimento e di incertezza. Uno dei topoi postmoderni è il senso della fine e dell'apocalisse (Derrida, Baudrillard), molto vicino alle esperienze degli espressionisti che presagivano fortemente la fine di un'epoca. Il protagonista postmoderno

è spesso un giovane che si fa portavoce di un dissenso collettivo della sua generazione contro le regole sociali e morali delle generazioni precedenti. Gli spazi in cui si muovono i protagonisti postmoderni sono quelli delle metropoli dalla struttura tentacolare in cui è facile perdersi o di spazi virtuali, estranei e stranianti.

Il postmoderno, pur presentandosi come un insieme di tendenze e stili considerati tutti di pari valore e di uguale importanza, possiede un nucleo di connotati che ne danno una descrizione assai costante: si tratta del rifiuto da parte degli autori e pensatori di una scelta e la tendenza di far coesistere perfino le opzioni assolutamente antagonistiche. Ed è questa la peculiarità che in misura maggiore avvicina il postmoderno a tendenze avanguardistiche di cento anni fa. La sospensione postmoderna del giudizio risulta da una crisi dei valori e dalla mancanza dei punti di riferimento saldi. Un tale stato di esaurimento generale delle certezze, di scetticismo e di disincanto rispetto a qualsiasi concezione o visione stabile del mondo corrisponde al caos e alla perdita di ogni sicurezza dell'uomo all'incrocio dei due ultimi secoli. La perdita delle illusioni possiede comunque caratteri ideologici.

Anche questo è il punto comune con la situazione ontologica e conoscitiva in cui operavano gli artisti del Primo Novecento. Tuttavia, uno dei connotati più importanti delle avanguardie del passato era il loro impegno morale ed ideologico, tratto la cui carenza nel postmoderno è più risentita e palese. Infatti, la riduzione delle ricerche avanguardistiche a un mero sperimentalismo formale sarebbe nel campo letterario la caratteristica più forte. La letteratura sembrerebbe ormai priva di messaggi, ideologie e pensieri profondi? Secondo Luperini:

L'avanguardia [...] nella sua degenerazione postmoderna si riduce a essere semplice innovazione retorica, finendo inevitabilmente col perdere anche quel rapporto interattivo con le nuove prospettive epistemologiche nel campo della filosofia e delle scienze che ha costituito il suo principale merito socio-culturale.

LUPERINI, 1990: 8

La tendenza della critica letteraria oggi avanza quindi fortemente l'ipotesi della fine delle avanguardie mettendo in dubbio il senso di qualsiasi provocazione o trasgressione condotta da gruppi, scuole o tendenze (CESERANI, 1997: 120-123). È lecito oggi, a distanza di venticinque anni, chiedersi se la severa affermazione luperiniana sia ancora valida. Tutte le avanguardie e gli sperimentalismi del passato poggiavano sulla convinzione della non-neutralità del linguaggio e che quindi lo sfruttamento delle sue ambiguità e polivalenze non può essere in contraddizione con l'impegno morale e sociale, anche se espresso in termini di critica del consumo cultu-

rale o quelli di un semplice gioco ludico. Anche se di tipo avanguardistico, l'espressionismo non è solamente una tecnica di scrittura ma soprattutto un modo di concepire e addomesticare la realtà, un modo quindi non solo di praticare la scrittura ma anche un modo di vivere *tout court*, una via che forse meglio degli altri nel coacervo contemporaneo di idee e punti di vista esprime ricerche, inquietudini ed aspettative di autori e lettori.

Espressionismo: definizione operativa

Il ripercorrere le dinamiche evolutive dell'espressionismo e il ventaglio degli atteggiamenti teorici appena riportati confermano le sostanziali difficoltà nel conferire al concetto di espressionismo una definizione univoca ed esaustiva. È in effetti una nozione che si presta a molteplici interpretazioni, atta com'è a essere riempita di significato diverso a seconda dell'autore e dell'opera. Qual è quindi l'essenza dell'espressionismo nell'opera letteraria?

Gli studiosi e teorici italiani sembrano propendere per una determinazione che mette in risalto la trasgressività della componente linguistica. Non senza ragione gli studi italo-fonici sul problema sono concentrati sugli aspetti dell'espressionismo linguistico. Tuttavia, sembra comprovato che l'espressionismo non si limiti alla trasgressione dei canoni linguistici, anche se quella costituisce indubbiamente una cospicua parte della creazione espressionistica. Oltre alla lingua, nella trasfigurazione espressionistica vengono coinvolte anche le altre componenti dell'opera letteraria: la struttura della narrazione e la rappresentazione del mondo (l'immaginario). Pur rimodellando e ricreando il dato empirico, la letteratura dell'espressionismo rimane tuttavia fortemente legata con il mondo circostante. L'opera espressionistica scaturisce dall'atteggiamento di rivolta e di protesta contro gli schemi morali, sociali e culturali vigenti. È quindi una letteratura dinamica che non si chiude entro i propri limiti di finzione letteraria ma cerca di coinvolgere e sconvolgere il pubblico.

La definizione operativa più sintetica dell'espressionismo letterario si riassumerebbe quindi in due punti essenziali:

1. L'espressionismo significa la trasfigurazione creativa delle esperienze e dei contatti con la realtà.
2. Lo scopo di tale trasfigurazione è lo sconvolgimento e il coinvolgimento del destinatario dell'opera.

Gli scrittori espressionisti non sono innovatori nel senso di proporre nuove tecniche di scrittura; il loro oltranzismo formale ed contenutistico, la

loro originalità consistono nel coraggio di estremizzare i mezzi linguistico-formali già esistenti. La trasfigurazione creativa può procedere in due direzioni opposte: quella dell'iperbolizzazione dei mezzi espressivi oppure quella della riduzione dei mezzi espressivi. Nel primo caso le tecniche utilizzate saranno quelle di accumulo, enumerazione, esagerazione, rinforzamento e di insistenza per ottenere gli effetti di abbondanza, esuberanza barocca e molteplicità. Nel secondo caso i mezzi espressivi usati sembrano, al contrario, limitati alle strutture limpide e geometrizzate; il silenzio, l'incompiuto, la frammentazione sembrano in questo caso assumere la funzione primordiale. In ogni caso il punto di riferimento che regola l'adozione dell'uno degli atteggiamenti è la norma codificata da trasgredire.

La trasgressione della norma codificata della letterarietà influisce anche su chi è fruitore dell'opera espressionistica. L'espressionismo è indubbiamente il palesarsi delle emozioni dell'autore, della sua particolare e irripetibile visione del mondo, ma è anche la fonte delle reazioni altrettanto violente del pubblico. L'opera espressionistica produce emozioni forti: negative come scandalo, ribrezzo, rabbia, disgusto ma anche positive come estasi, commozione, meraviglia o stupore.

L'espressionismo letterario risulterebbe quindi dalla valorizzazione di una particolare componente dell'opera letteraria. La messa in rilievo di una tale componente ne fa la dominante espressionistica, che varia a seconda dello scrittore sia sul livello del contenuto sia su quello formale.

Questione di lingua Trasgressioni espressionistiche

La lingua [...] vive solo d'un rapporto con la vita che diventa comunicazione, d'una pienezza esistenziale che diventa espressione.

Italo Calvino

L'espressionismo, sia nel suo aspetto storico che in quello astorico, nacque e funzionò, come segnale di insorgenza contro norme estetiche e sociali pre-stabilite, presentandosi come una proposta dinamica di rinnovamento e di cambiamento. Anche alla fine del millennio nella letteratura si notano forti tendenze di opposizione e di contrapposizione al passato, animate da un profondo desiderio eversivo. Gli espressionisti della fine del Novecento cercano anch'essi nuove ed insolite forme di espressione artistica, scegliendo come loro primo bersaglio (così come sempre nel caso dell'espressionismo italiano) le risorse puramente linguistiche cui attingere per costruire un rinnovato discorso letterario. La fonte diventata risorsa prima di molti autori espressionisti dell'ultimo ventennio del Novecento è la lingua parlata, che in alcuni casi sembra sostituire o per lo meno completare le antiche fonti dialettali.

La storia linguistica dell'italiano è contrassegnata da una duplicità dei piani comunicativi dello scritto e del parlato. Per secoli si è protratta una netta suddivisione tra un italiano aulico, letterario e sovraregionale (scritto, riservato all'uso letterario e ufficiale) e un italiano di comunicazione corrente, dialettale, locale e parlato (TRIFONE, 2008: 101–102). Ovviamente, l'oralità e la colloquialità si manifestavano anche nello scritto sebbene riservate a forme di scrittura più intime quali la lettera familiare, il diario privato, i dialoghi teatrali; forme quindi irregolari, emuli del parlato spontaneo e non letterario. Va anche segnalata, a livello diastratico dello sviluppo dell'italiano, la presenza di italiani regionali ossia di «dialetti inciviliti» (TRIFONE, 2008: 104), cioè di registri intermedi fra dialetto e lingua, in uso a fini comunicativi fra vari strati e ceti sociali che abitualmente comunicavano al

loro interno unicamente in dialetto oppure in lingua. Era questa una lingua ibridata, fatta di una moltitudine di elementi, i cui componenti linguistici eterogenei venivano sia dai vari dialetti sia dalla lingua letteraria.

L'ibridismo, cioè la fusione di elementi eterogenei e apparentemente incongrui, in palese disaccordo con le regole della letterarietà, è sempre stato l'effetto prescelto dagli autori volti alla trasgressione e all'espressione di un mondo interiore la cui articolazione si rivelava impossibile ai *cliché* linguistici e letterari del canone. L'inclusione nelle opere letterarie di elementi testuali e di codici diversi tradizionalmente ritenuti come paraletterari (e non) è certo la trovata originale degli scrittori postmoderni della fine del secolo. Si pensi alla trasformazione operata da Sciascia sul poliziesco, i travestimenti del linguaggio scientifico delle *Cosmicomiche* calviniane, il misto di prosa e versi de *Il mondo salvato dai ragazzini* della Morante, il romanzo-sceneggiatura *Teorema* di Pasolini (PISCHEDDA, 1997: 42-43).

L'oggetto primo su cui operare le innovazioni, l'oggetto delle trasgressioni volte a eludere le regole vigenti è sempre stata la lingua, per cui fin dalla lezione continiana, l'espressionismo italiano è definito come linguistico. Inizialmente, la spinta alla trasgressione e all'innovazione del codice letterario canonico veniva fornita dal plurilinguismo dialettale. L'uso di elementi dialettali o, più in generale, di elementi parlati nella letteratura d'avanguardia non si è mai limitato ad una semplice registrazione o imitazione. Per gli scrittori di stampo espressionista è sempre stato un uso molto personale, volto a raggiungere effetti espressivi di dinamismo e di deformazione. Per questo motivo l'uso di una determinata struttura parlata deve «stonare», sbalordire e stordire nel contesto, creando effetti di sorpresa, che sfruttano soprattutto i valori del ritmo e della cadenza.

Per gli espressionisti postmoderni la lingua rimane nel centro dell'interesse, ma il loro modo di sfruttare le risorse dell'italiano moderno variano, andando da una più ricercata letterarietà che sfiora registri aulici di raffinate arcaicità fino alle contaminazioni con i livelli più bassi, colloquiali, scurrili e coprolalici. Il punto di convergenza fra questi stili così distanti è invece il ricorrere, sul piano linguistico-stilistico oppure soltanto strutturale, al patrimonio della lingua parlata. A scapito delle preferenze linguistiche dei singoli autori qui considerati, tutte le scelte sono accomunate da una peculiarità scattante: tutte mirano a scostare lo stile adottato dalla medietà, anche nei casi in cui l'assesto per la creazione e la sperimentazione sembra partire dalle parlate contemporanee giovanili meno curate e più comuni. In tutti i casi le scelte linguistiche operate sono scelte trasgressive, sperimentali e antimimetiche, volte a mettere in risalto la massima espressività delle forme. Del loro valore espressivo sono testimoni i commenti metaletterari di alcuni autori, commenti che spesso accompagnano la produzione narrativa e a cui ci riferiremo di volta in volta.

La propensione all'oralità degli scrittori espressionisti postmoderni che emerge come base stilistica della narrazione è composta da alcune costanti presenti in tutti i testi, anche se con una diversa ripartizione di accenti e una assai distinguibile divergenza fra il grado di saturazione di procedure e tecniche riscontrabili. Il procedimento dell'abbassamento stilistico viene realizzato mediante il ricorso ai linguaggi giovanili con un considerevole apporto di svariati elementi intersemiotici originari dei nuovi media, invece quello dell'aulicizzazione – arcaizzazione poggia sulla rivisitazione creativa della tradizione linguistica dell'italiano letterario. Il carattere antitetico negli atteggiamenti linguistico-stilistici degli scrittori espressionisti del postmoderno italiano si esprime attraverso il rifiuto e l'esaltazione del concetto di letterarietà.

Rifiuto della letterarietà: linguaggi giovanili

Il parlato come fonte prima della creatività e della trasgressività letteraria è proprio della generazione degli scrittori esordienti degli anni Ottanta e Novanta. Un tale atteggiamento creativo nei confronti della materia linguistica risulta dalle riflessioni di Tondelli, caposcuola della svolta estetica nella letteratura dei giovani scrittori degli anni Ottanta. Lo scrittore infatti ribadiva che il *sound* del linguaggio parlato non è «la trascrizione di una registrazione al magnetofono di un qualsiasi cicaleccio» (TONDELLI, 1993: 8). Il contegno dei giovani scrittori non era tuttavia neanche quello puramente sperimentale. La lingua usata e i suoi valori non erano fine a sé stessi. La loro attenzione infatti non era posta unicamente sulla struttura formale e non si limitava neanche a ricerche meramente astratte e teoriche. In questo senso gli autori degli anni Ottanta si contrappongono anche alla ricerca teorica del Gruppo '63.¹ Dietro le parole-sorpresa si celava un vivo desiderio di parlare al pubblico, di intrecciare un rapporto diretto e personale, di esprimere emozioni, desideri e aspettative di un pubblico nuovo, anche a costo o forse a condizione di rifiutare ogni tipo di costrizione e qualsiasi sospetto di letterarietà. La presenza del parlato negli autori espressionisti di fine Novecento non ha quindi né intenti mimetici né sperimentali. Infatti,

¹ Disse Stefano TANI (1990: 34): «[...] i componenti del Gruppo concentrano la loro attenzione sulla lingua e sulla struttura formale, il contenuto scompare o diventa pretestuoso. [...] Quella del Gruppo è infatti una produzione fatta di aura e teoria, un'operazione-manifesto come è tipico delle avanguardie; in altre parole una "letteratura da non fruire" che nei suoi ardui giochi compositivi si sottrae consapevolmente e polemicamente al consumo del lettore medio».

i giovani scrittori, restii alla lingua ideale e nuova auspicata sui fascicoli del *Menabò* (*Letteratura e industria*) optavano per la lingua d'uso, atta a diventare una lingua testimoniale dell'esistenza attuale, adeguata ai tempi e alle sensibilità, ai bisogni espressivi e comunicativi, priva di *cliché* retorici inadeguati. La stessa preoccupazione aveva mosso i futuristi alle loro trasgressioni ed effervescenze linguistiche, agli inizi del Novecento (SICILIANO, 1997: 188).

A partire degli anni Ottanta si assiste infatti ad una nuova dilatazione e un'estensione dei confini dell'italiano letterario, che comincia ad inglobare ogni sorta di esuberanza linguistica: dai registri giovanili, attraverso gli elementi dialettali e i neologismi fino alle tecniche espressive modellate sui nuovi media. Il campo della ricerca linguistica si è quindi notevolmente allargato e gli scrittori di fine secolo hanno saputo trovare nuovi campi e nuove direzioni cui attingere per sfruttare le potenzialità espressive e creative dell'italiano contemporaneo.

L'avvento di Tondelli portò un senso di liberazione dagli schemi stilistici «accademici» e «letterari», mostrando che «la letteratura non è degli scrittori ma di chi scrive» (ANTONELLI, 2006: 58). Lo scrittore emiliano indicò il parlato come una delle «scappatoie» da imboccare per difendersi dalla letterarietà, accanto alla scrittura minimalista o circostanziata (TONDELLI, 1997: 175). In questo modo, inconsapevolmente, Tondelli tracciava due percorsi stilistico-estetici, già distinti dall'estetica dell'espressionismo primonovecentesco: da un lato le esuberanze sperimentalistiche (il principio dionisiaco) e, dall'altro, la sobrietà minimalista di una scrittura ordinata, intimistica e personale (il principio apollineo). Nella scrittura eversiva della scuola tonnelliana la finalità della negazione della tradizione e del passato letterario venne realizzata in modo più spontaneo e diretto.² Si compì in quel modo la tanto auspicata, dagli espressionisti, democratizzazione della letteratura. Il precetto marinettiano dell'abolizione dei vecchi istituti di cultura accademica si sviluppò in modo meno spettacolare di quanto aveva desiderato il fondatore del futurismo, ma certo più efficace.

Le direzioni in cui si volgono le trasgressioni linguistiche degli scrittori espressionisti dell'ultimo ventennio del Novecento sembrano riassumibili in tre principali tendenze. La prima si concentra attorno ad una stilistica di abbassamento linguistico e stilistico volto a sfruttare l'espressività dei registri bassi e parlati dell'italiano, come nel caso della prosa degli autori accomunati sotto l'insegna dei giovani cannibali. Invece nella scuola tonnelliana si ritrovano accenti di uno sperimentalismo lessicale, dialettalismo

² Lo stesso Tondelli affermò esplicitamente la sua volontà eversiva e la consapevolezza della funzione espressiva del suo linguaggio: «Mi piace incoraggiare quelle che sento nel testo, come trasgressioni rispetto al linguaggio stereotipato di certa letteratura» (PANZERI, PICONE, 2002: 82).

e plurilinguismo nutrito di apporti di lingue straniere, specialmente l'inglese. Quel filone della nuova narrativa, sorto agli inizi degli anni Ottanta, si fa erede della tradizione del plurilinguismo espressionistico di continiana memoria, in cui tuttavia i precedenti affluenti dialettali vengono sostituiti e completati da elementi intersemiotici quali cinema, musica, pubblicità, fumetto, videogiochi, Internet. Sono codici diventati ormai fonti affermate del rinnovamento linguistico, di cui si tenta, sulla pagina letteraria, di riprodurre i tempi forsennati, la non linearità e l'intrinseca plurivocità. La terza tendenza sperimentale, non meno ricca di effetti espressivi è la tendenza che si riferisce alla tradizione letteraria e linguistica italiana, puntando sul preziosismo e sull'aulicità, qualità sfruttate spesso in chiave volutamente ironica o autoironica.

La presenza di elementi nuovi nei testi letterari è determinata non da un mimetismo realistico bensì da una volontà degli autori di contrapporsi a modelli sociali, culturali e linguistici vigenti.³ È una lingua che veicola un forte carico di ribellione e di protesta, lo strumento primo con cui si manifesta il rifiuto degli standard linguistici. Conformemente a quello che abbiamo tracciato come estetica espressionistica, la lingua serve a manifestare stati d'animo, emozioni, commenti e giudizi sulla realtà, a costruire cioè un atteggiamento di trasgressione espressiva.

Non si pretende in questa sede di enucleare tutti i fenomeni linguistici eversivi rispetto alla norma consueta, ma solo quelli che marcatamente si collegano agli stilemi espressionistici, fenomeni pertinenti alle strategie della costruzione degli effetti espressionistici del caos, del disordine e del dinamismo della narrazione. Si tratta quindi di esaminare scelte espressive significative nel conseguimento di un preciso effetto stilistico.

Oralità e dinamismo espressionistico dei linguaggi giovanili

L'onnipresenza del parlato negli espressionisti postmoderni può essere realizzata alla lettera cioè tramite l'adozione dei registri bassi di un parlato contemporaneo giovanile (scrittori tondelliani e cannibali) oppure mediata tramite il ricorso ad un parlato aulico arcaizzante nel caso delle narrazioni storiche (triade Bufalino – Consolo – Mari).

³ «È la violenza contenutistica ed espressionistica che svincola l'uso della lingua dalla decorazione letteraria per portarla al conflitto acerbo con la realtà [...]» (SICILIANO, 1997: 190).

Infatti, nel caso della giovane narrativa, l'adozione dello stile parlato viene giustificata dal livellamento della distanza fra il narratore e il narratario, realizzata tramite l'introduzione di un narratore intradiegetico oppure tramite la focalizzazione interna. In ambedue i casi un protagonista giovane si rivolge ai suoi simili adoperando lingua e stile di quella generazione di lettori. Gli inizi degli anni Ottanta furono infatti il momento della scoperta della presenza dei giovani sia come destinatari sia come tema del racconto letterario. Nella raccolta *Altri libertini*, inaugurale per questo tipo di letteratura, narratori e protagonisti sono persone giovani poco più che ventenni, o colti tutt'al più, nel momento della dolorosa entrata nel mondo degli adulti. Le loro vicende sbandate e il percorso di crescita costituiscono il tema principale di tutti i racconti della raccolta tondelliana, i cui episodi acquistano perciò una straordinaria unitarietà, come se fossero frammenti di un singolo quadro della vita giovanile italiana dei tardi anni Settanta. Il tipo di narratore può variare: da quello in terza persona nel racconto di apertura *Postoristoro*, attraverso quello intradiegetico, portavoce di un sentimento collettivo in *Mimi e istrioni* o *Senso contrario* o ancora nel racconto eponimo della raccolta, fino ad un accorato soliloquio di *Autobahn*. Tutti i racconti dell'opera d'esordio di Tondelli lasciano parlare il narratore in prima persona o adottano la prospettiva bassa di un protagonista giovanile, accordando ampi spazi alla citazione, al discorso indiretto libero o al dialogo.

Gli autori accomunati sotto l'insegna del Progetto Under 25 seguono l'esempio del maestro Tondelli. Il narratore in prima persona dai connotati anagrafici che permettono di identificarlo come giovane appare in tutti i racconti senza eccezione. È il caso dei racconti della prima edizione del progetto *Under*, intitolata *Giovani Blues* (con *Bar spagnolo* di Giuliana Caso, *Tregua* di Claudio Camarca) come pure quelli della seconda *Belli & perversi* (ad es.: *L'avventura di un libromane* di Renato Menegat o *Mr. Honeymoon* di Tonino Sennis). Anche nel caso delle narrazioni in terza persona (quella di Silvia Ballestra in *Papergang* oppure di Andrea Demarchi in *Belli & perversi*), la prospettiva bassa adottata durante la narrazione lascia facilmente confondere il narratore con uno dei protagonisti. Niccolò Ammaniti nella raccolta *Fango* sembra propendere per la narrazione in terza persona, anche se non mancano poi racconti svolti direttamente dai protagonisti come nel caso del racconto *Carta e Ferro*. Le narrazioni della *Gioventù cannibale* mantengono la stessa prospettiva di un narratore coinvolto, che sia espresso in prima (*E Roma piange* di Teodorani, *Il mondo dell'amore* di Nove, *Diario in estate* di Governi, *Il rumore* di Massaron) o in terza persona (*Seratina* di Ammaniti e Brancaccio, *Cappuccetto splatter* di Luttazzi). Negli *Occhi sulla Graticola* di Tiziano Scarpa l'io narrante risulta come sdoppiato: il narratore Alfredo si rivolge ad un «Alfredo futuro», il suo ipotetico *alter ego* dei tempi avvenire. Ballestra nei suoi testi (*Via per Berlino*, *Compleanno dell'iguana*, *La Guerra degli*

Antò) sceglie un narratore apparentemente extradiegetico che tuttavia cambia prospettiva facendosi presente di tanto in tanto come parte del mondo rappresentato, in guisa di un commentatore coinvolto e appassionato. Un tale narratore, anche se non direttamente partecipe all'azione, condivide valori e punti di vista dei suoi protagonisti, ciò che giustifica e motiva l'adozione del linguaggio giovanile come lingua dell'espressione.

Tutti gli autori esordienti degli anni Ottanta e Novanta sembrano quindi accomunati sul piano linguistico e contenutistico delle loro opere da certe costanti. Versati sui motivi del gioco, dell'entusiasmo e del rovesciamento carnascialesco, sfruttano le risorse polisemiche del comico e dell'ironia, affrontano senza ambagi i tabù sessuali e le tematiche del basso corporeo, esprimendo i loro interessi nuovi e trasgressivi con un linguaggio altrettanto disinibito e disinvolto. La loro trasgressione linguistica consiste nell'adozione di registri, stili e materiali extralinguistici diffusi nelle culture giovanili, con la base espressiva della musica e cultura pop che fissa i confini del loro immaginario letterario e mentale.

Primo procedimento dinamizzante: semplificazione della sintassi

L'adozione del linguaggio quotidiano come base stilistica delle narrazioni giovanili veicola l'integrazione nella letteratura di tutti i procedimenti propri del parlato fino a farne, a livello della pagina scritta, un «linguaggio testimoniale» (SICILIANO, 1997: 185), chiamando in causa l'italiano neostandard degli anni Ottanta e il neo-neostandard degli anni Novanta, epoca dell'abbattimento radicale delle ultime barriere tra la lingua letteraria e non letteraria (ANTONELLI, 2006: 52-53). Con il diffondersi dell'italiano neostandard come lingua letteraria i tratti dell'oralità hanno progressivamente perso la loro marcatezza stilistica e il loro impatto espressivo, per cui si rendono nuovamente espressivi solo se intensificati fino all'exasperazione, ciò che ha luogo appunto nella scrittura dei tondelliani e dei cannibali.⁴

Gli espressionisti postmoderni usano tutta la gamma di espedienti grammaticali e lessicali propri della lingua parlata. Frequenti sono le dislocazioni a sinistra che segmentano la frase, focalizzando uno dei suoi elementi, quello su cui si concentra l'attenzione sia del narratore sia del narratario, come nell'esempio tratto dalla raccolta tondelliana: «a noi ci frega un bel niente della nostra reputazione» (TONDELLI, *Altri...*, 30). La struttura molto presente nei testi dei giovani narratori e derivata direttamente dal parlato è il *si* generico. Gli esempi sono ricontrabili sia nei racconti di *Altri libertini*

⁴ «In questo modo si travalica il confine fra il realismo e l'espressionismo, si abbandona la mimesi per la caricatura» (ANTONELLI, 2006: 86).

di Tondelli («Ci si da appuntamento», «Noi si abita», «Ci si riuniva», «Non si è più riuscite», «Noi li si provocava»), sia negli autori accomunati sotto l'insegna del Progetto Under 25, come Claudio Camarca: «si rimaneva seduti», «si volava anche noi», «ci si lasciava cullare» (*Tregua*). Molto diffuso come connettore intrafrasale è il *che* polivalente, utile sia come congiunzione sia come pronome, a unire le proposizioni in frasi solitamente molto complesse. Non di rado la stessa congiunzione assume diversi valori logici nella stessa frase, sia pronominale sia quello della congiunzione, come nell'esempio qui sotto:

[...] e si pedala sgangherate e si passa di corsa il portico del Broletto **che** sembra di stare a Venezia perché in alto c'ha degli archi e delle guglie ricamate e lì c'è il Cantinone dove prendiamo altra birra e poi ci buttiamo in piazza San Prospero che di notte è bellissima perché sul fondo c'è una chiesa con davanti quattro leoni di marmo grandi tipo Duomo di Parma che ci si sta in groppa e occupano tutta la piazza tanto che sembran i quattro moschettieri.

TONDELLI, *Mimi e istrioni*, 32

Nell'esempio appena citato si nota la presenza sia del *si* generico («si pedala sgangherate») sia del *che* polivalente che assume nella frase il valore del pronome relativo e della congiunzione consecutiva. Dal punto di vista sintattico, le frasi, anche molto estese, non presentano eccessive complicazioni, sfruttando anzitutto strutture elementari e paratattiche, le quali permettono di raggiungere effetti di dinamismo e simultaneità della narrazione. Frasi paratattiche estremamente lunghe caratterizzano tra l'altro la prosa tondelliana. Prendiamo un esempio:

[Giusy] Sbirchia nella sala d'attesa, abitudine, non una volta sola c'ha rimorchiato su quelle panche, ne avrebbero da raccontare quelle mura screpolate, storie di sbronze maciullate e violenze e pestaggi e paranoie durate giorni interi senza mangiare senza pisciare, accartocciato nell'angolo, stretto nel giubbotto che pareva di veder la gente volare dalla vetrata del corridoio e i treni sfrecciavano come fulmini squarciando il silenzio del trip e come s'allungavano i muri intorno e come stridevano le chiacchiere dell'assistente che era arrivata a prelevarlo, tu farai e tu vedrai e sei giovane e vincerai e conoscerai la vita, chi lo poteva sopportare quel borbottio imbecille, fatti i cazzi tuoi.

TONDELLI, *Postoristoro*, 8

È un solo esempio di uno stile molto particolare (parlato piucche-parlato), costantemente usato da Tondelli nella sua opera d'esordio. Il periodo qui sopra si compone di dodici proposizioni, fra cui otto sono esplicite, le altre

implicite participiali e infinitive. Spicca nell'esempio citato anche la presenza dei sintagmi nominali con valore verbale («abitudine»), la sovrabbondanza della congiunzione coordinante *e* nonché un'interessante fusione del discorso indiretto di un narratore in terza persona extradiegetico e quello diretto, attribuibile a un personaggio, assente nell'episodio: «tu farai e tu vedrai» ecc. sono infatti parole dell'assistente sociale rivolte a Giusy, il protagonista del racconto, che a sua volta le cita in un discorso riferito dal narratore extradiegetico. L'uso di elementi linguistici precipuamente parlati e apparentemente inadatti alla pagina scritta crea invece un effetto stilistico sorprendentemente espressivo e dinamico.

Il distintivo della scrittura di Niccolò Ammaniti (*Fango*) è invece una sintassi elementare, con la prevalenza di frasi nucleari divise da punti forti:

Sì, dormiva troppo. Ma la sera tornava a casa distrutta senza nessuna voglia di uscire, di vedere nessuno. Come si fa a uscire, a motivarsi quando le palpebre ti pesano come due ghigliottine?

AMMANITI, *Ti sogno...*, 155

Il narratore (extradiegetico) adottando la prospettiva bassa del personaggio, segue il flusso dei suoi pensieri, mimetizzandosi anche nel suo modo di parlare rotto e discontinuo, riportando le domande della protagonista in forma del discorso indiretto. In un altro racconto, intitolato *Carta e Ferro*, contenuto nella stessa raccolta (*Fango*), Ammaniti esaspera la sua tecnica della segmentazione sintattica nella descrizione della corsa sfrenata di un ragazzo e della sua amata verso un appartamento, dove si precipitano per raggiungere il loro ritrovo amoroso. È il punto di svolta della diegesi, perché l'incontro amoroso tanto sperato dal protagonista sconvolgerà tutta la sua esistenza anche se si rivelerà diverso da quello che lui stesso aveva sperato. Nello spazio di due pagine (308–309) scorrono sessantotto frasi, scritte, con poche eccezioni, con un'alea ciascuna. Le proposizioni esplicite sono frasi semplici con predicati verbali al presente: «mi fa», «si riprende», «segua», alternate con frasi nominali costruite per lo più da sintagmi nominali semplici: «Due piani», «tetto di mattoni», «salotto», «televisione» – anch'esse separate da punti forti e messe in una riga separata del testo. Il frammento è completato da otto battute del dialogo fra i protagonisti del racconto. Sia l'impostazione grafica del brano sia la sua struttura sintattica accelerano notevolmente il ritmo della narrazione. La ruvidezza e l'essenzialità dello stile telegrafico usato, in cui verbi e sostantivi si susseguono a un ritmo sfrenato, costruisce una fitta sequenza di azioni che di colpo sfociano in una soluzione narrativa del tutto inaspettata e sorprendente: lo sfogo amoroso del protagonista è bloccato dal padre della ragazza che coglie i due in flagranza.

La stessa tecnica di fondere il discorso diretto e la parola del narratore con una sintassi elementare dominata dallo stile nominale si ritrova anche in altri autori del Progetto Under 25, come nel caso del racconto *Tregua*, tratto dal primo volume del progetto, *Giovani blues*. Si tratta di uno scorcio narrativo di poche pagine, che ritrae una gita in auto per Roma. Il narratore in prima persona esprime le impressioni di un gruppo di giovani amici. Lo stile telegrafico usato dal narratore si caratterizza per la sua estrema semplicità: il racconto è fatto di frasi nucleari, che non escono mai al di fuori del registro giovanile parlato:

Ci separiamo a raggiera. Eugenio trascina la sua piccola figura [...]. Ciao fratello. Bei sogni. Io rimango. Per poco. Non voglio certo combattere il sonno [...]. Due gatti sorvegliano. Mando un fischio. Saluta. Gli faccio l'eco e mi affretto, infilando veloce il portone.

CAMARCA, *Tregua*, 155

La sfrenatezza del passaggio risulta dall'alternanza dei sintagmi verbali («ci separiamo» – «trascina» – «non voglio combattere» – «sorvegliano» – «mando» – «saluta» – «faccio») con frasi nominali dal predicato sottinteso («ciao fratello» – «bei sogni» – «per poco»). L'effetto veicolato da uno stile del genere è quello di rapidità folgorante che emula la corsa sfrenata dell'automobile, e in cui le frasi e le immagini sono sparate come *flash* narrativi.

Invece Aldo Nove ne *Il mondo dell'amore* (raccolta *Gioventù cannibale*), pur usando come stile dell'espressione la stessa sintassi elementare, caratteristica per la trascuratezza linguistica del suo giovane protagonista, ottiene un effetto completamente diverso:

Mi chiamo Michele e sono un uomo dell'Ariete. Sergio è il mio migliore amico. Sabato pomeriggio io e Sergio siamo andati alla Iper della Folla di Malnate. [...] In macchina, io e Sergio facciamo sempre 'Tàtta tàra tattà tatàtta!' [...] La Folla di Malnate è vicino a Varese. Varese è una città, dove c'è il piazzale Kennedy.

NOVE, *Il mondo...*, 53

Contrariamente alla dinamicità della narrazione di Camarca, le frasi nucleari che compongono l'apertura del racconto di Nove danno l'impressione di pesantezza e di ripetitività, ciò che risulta dall'applicazione dello schema lineare della progressione tematica, in cui il rema della frase precedente diventa tema di quella successiva. L'effetto stilistico ottenuto è quello della chiusura soffocante e della primitività del mondo narrativo, otturato dalla stupidità insanabile dei protagonisti.

Tonino Sennis, nel racconto *Mr. Honeymoon* (secondo volume del progetto *Under 25, Belli & perversi*), pur adottando lo stesso stile telegrafico proprio dei giovani partecipi al progetto tondelliano, fonde il registro parlato con elementi retorici più sofisticati:

Un altro sorso di birra va giù. Il furgoncino fa un altro pezzo di strada. Ci sono molte lampade in questa visione notturna di strada vuota. E anche un parco, vuoto. È l'ultimo rifugio di storie un po' sbagliate, con gente che ancora gira i suoi passi, e donne e piccole promesse.

SENNIS, *Mr. Honeymoon*, 198

Il narratore intradiegetico racconta in una prospettiva analettica un suo viaggio-sogno in compagnia di un amico immaginario, Mr. Honeymoon, che diventa simbolo di desideri inespressi e progetti da inseguire. Il breve racconto è pervaso da un'atmosfera onirica e irrealista, ciò che giustifica anche i commenti del narratore articolati in figure come quella che nel frammento appena citato metaforizza un luogo concreto (un parco) rivestendolo di qualità generiche di un rifugio per i sognatori («rifugio di storie un po' sbagliate»).

La vivacità e l'immediatezza del parlato può essere costruita tramite il procedimento di ellissi, per lo più di elementi verbali. Nasce in tal modo uno stile incisivo e prorompente, come negli esempi tratti dai volumi *Under 25*, il già menzionato racconto di Claudio Camarca, dove viene omesso qualsiasi commento narrativo introduttore del discorso diretto che viene inserito direttamente nella narrazione. L'apertura del racconto di Camarca è costituita da due brevi paragrafi che riassumono una futile conversazione fra amici. La narrazione comincia *in medias res* dal punto di vista basso di uno dei protagonisti. L'uso del *si* generico coinvolge il narratore nel gruppo dei coetanei e gli attribuisce l'espressione di un sentimento collettivo, invece la frammentazione delle frasi che vengono spezzate in proposizioni o espressioni nominali richiama lo scambio informale fatto a voce fra più partecipanti ognuno dei quali tenta di inserire la propria voce nel cicaleccio generale. Dal brano viene invece eliminata la voce narrativa «dissi» o «disse» che avrebbe potuto fungere da introduttore per il discorso diretto, iniziato con l'esclamazione «Eccome!»:

Non c'era altro da fare. A guardarsi intorno si rimaneva seduti. A far nulla. E di calcio e di donne. Colorare i racconti. Pomparli. Soffiarci a più voci. Come bolle per aria. Ah! e si volava anche noi! Eccome! su su... come in una cordata.

CAMARCA, *Tregua*, 155

La stessa ambientazione dell'azione del racconto (un bar-ritrovo dei giovani sbandati) spinge Giuliana Caso ad adottare il procedimento simile; anche in *Bar spagnolo* il sintagma verbale «si parla», «si discute» che avrebbe dovuto fare da introduttore-connettore per l'elenco degli argomenti affrontati nella conversazione (razzismo, politica, viaggi, soldi) viene eliso.

La sera trascorre come tante altre, una pizza e tante chiacchiere, il razzismo, la politica, i viaggi e i soldi. Sempre quelli, che non ci sono ma.

Caso, *Bar...*, 97

La fusione della parola del narratore e del discorso diretto è la caratteristica costante dell'intero racconto di Giuliana Caso, come nell'esempio qui sotto:

Il giorno dopo mi telefona una Patty cinguettante dicendomi sveglia dolcezza che si va al mare con Alessandro.

Caso, *Bar...*, 97

In questo caso l'omissione dei segni grafici distintivi del discorso diretto sfocia in un flusso ininterrotto di parole vivaci e spontanee. Nello stesso racconto spicca anche una struttura sintattica semplice, che a volte diventa però uno spunto per una prosa più sublimata e poetica:

Il sole. Il sole come afa e stabilimenti affollati, come coca-cola calda e puzza di mortadella sulle spiagge, come file di auto sulla costa. Il sole come luce assoluta, totale.

Caso, *Bar...*, 94

Nel frammento appena citato, che costituisce l'apertura del racconto della Caso, le proposizioni sono prive di verbo ma l'effetto del frammento è ciononostante molto dinamico. La giovane scrittrice usa infatti lo stile nominale: le proposizioni sono brevissime, concentrate intorno al lessema «sole», che torna anaforicamente in ogni proposizione, veicolando l'effetto di soffocamento e di accecamento imminenti.

Nel frammento qui sotto, l'uso del discorso indiretto libero crea l'effetto dinamico di confusione nello scambio disordinato fra i due protagonisti:

Arieccoci, quindi qua, nel nostro paesello natio, avendo forzatamente abbandonato la vita metropolitana di Barcellona, i locali, i taxi, le dicos e Gaudì. Torna, torna pure stellina, cerca di far presto che sei attesa dalle tue strade, le tue maledette piazze, i tuoi amici, le tue birre e tutto il resto. Torna carina, che la tua testa rasata sarà oggetto di risate ... [...].

Caso, *Bar...*, 101

La narratrice-protagonista si finge una voce collettiva degli abitanti del suo paese di origine, in cui è costretta a tornare dopo una vacanza in Spagna, e di cui denuncia ironicamente tutte le vicissitudini e tutti i pregiudizi piccoloborghesi.

Gli espedienti molto classici dell'uso del discorso indiretto libero sono propri della prosa ammanitiana nel racconto contenuto nella raccolta *Gioventù cannibale*, dove il narratore extradiegetico assume una posizione forte, segnata dall'uso del passato remoto come tempo della narrazione e dall'adozione del discorso indiretto libero:

Improvvisamente provò una nostalgia struggente per i tempi del liceo. Tempi tranquilli. Non sarebbe stato male tornare indietro di ... di sette anni. Sette anni! già erano passati sette anni dalla maturità. Sembravano due, tre al massimo. Non è cambiato un cazzo da allora. Stava sempre con la stessa fidanzata, continuava a vedere Aldo, continuava a vivere con la mamma, continuava a far finta di studiare, continuava. Un groppo grande come un polipo gli si avvinghiò alla gola. Quando cambia?

AMMANITI, BRANCACCIO, *Seratina*, 43

I soliloqui del protagonista del racconto *Seratina*, sono inseriti in una specie di cornice – commento del narratore onnisciente. Infatti, la prima e penultima frase del passaggio sono parole del narratore che si pronuncia sullo stato emotivo del suo protagonista («provò una nostalgia struggente»), ma le frasi successive separate l'una dall'altra da punti forti sono invece parole di Emanuele, uno dei protagonisti, dalla cui prospettiva viene sviluppato il racconto. La brevità delle frasi serve ad accelerare il ritmo narrativo rendendo in questo modo anche lo scorrere del flusso dei pensieri del ragazzo. Emanuele vede la sua vita come una lunga stasi, un perpetuarsi delle stesse abitudini (la vita con la mamma, la fidanzata, gli studi). Al pensarci Emanuele ha un groppo alla gola e pone un'altra domanda che non avrà risposte: «Quando cambia?» L'angoscia che strizza lo stomaco di Emanuele e gli preme sulla trachea come un cancro maligno fa sì che il lettore è quasi portato a compatire il protagonista.

I giovani esordienti degli anni Ottanta e Novanta non del tutto bandiscono dalla loro narrativa gli espedienti retorici, la loro presenza sulla pagina del testo è tuttavia contrassegnata da una certa perplessità o ironia, limitandosi addirittura all'uso di *cliché* linguistici diffusi ormai nella lingua parlata anche se di provenienza letteraria. Fra gli altri autori, Silvia Ballestrane *La Via per Berlino* eccelle nell'uso di tali luoghi comuni linguistici-retorici a livello microstrutturale, invece è notevole nell'opera della scrittrice la presenza di rimandi intertestuali a livello della macrostruttura. Così troviamo la metafora della giovinezza «età d'oro», invece di ricordi si ha «furiose

rimembranze», le relazioni sentimentali del protagonista Antò sono «amori perduti della gioventù» (p. 13), il protagonista cerca la sua «anima gemella» (p. 52), e lo fa spiando le ragazze («il flusso migratorio delle vergini») in biblioteca con la metonimica «palpebra vigile». Il suo desiderio di instaurare un rapporto con una ragazza è alimentato da una forte convinzione che l'eventuale candidata si lascerà adescare dalle presunte doti intellettuali del protagonista, che passeggia con un libro di avanguardia sotto braccio e si persuade che «Con un tomo del genere appresso ogni vergine cadrà in mio possesso» (p. 52). A volte la narratrice ironizza anche sullo stile delle descrizioni del paesaggio indicando «Lievi pendii, dolci vallate ricche d'ombra e campi coltivati a girasole» (p. 68). Dai pochi esempi citati spicca un aperto atteggiamento ironico del narratore, che si spiega con uso sia dei *cliché* letterari sia da un inappropriato in un contesto banale, uso di uno stile aulico della letteratura amorosa, la cui presenza è a l'origine di un *pastiche* molto accentuato. Accanto alle espressioni letterarie appaiono anche altri modi di dire, propri però della lingua parlata regionale: «era bòn da morire» (p. 27) o delle lingue straniere: «Last but not least» (p. 47). Il loro effetto espressivo nasce dal loro accostarsi a dei contesti parlati, a volte colloquiali o addirittura volgari. In effetti sulla stessa pagina (p. 53) si trovano espressioni dal lieve sentore aulico come la già citata «palpebra vigile» o «flusso migratorio di vergini» accostate ai colloquialismi come «stravaccato» o regionalismi «panza» o addirittura volgarismi come «cessa inchiaabile».

Procedimenti estremi di manipolazione della sintassi sono quelli che consistono nello smantellamento della struttura della frase, accostando sintagmi senza rispetto delle regole linguistiche. È l'espedito usato da Claudio Camarca la cui narrazione è visibilmente modellata sulle incongruenze sintattiche di un discorso orale:

Abbiamo tempo. Se ne ha sempre. Di troppo. Uno alle volte non sa che farci, proprio. Si perde. Si confonde. Rimane istupidito senza fiato. Ed è allora che si mette a pensare. Che si prova.

CAMARCA, *Tregua*, 155

Se il giovane autore quale Camarca non spinge la propria trasgressione oltre i limiti del comprensibile, nel caso del romanzo *In exitu* di Testori si può parlare di vero e proprio asintattismo:

Letto, 'spetta, Anche se. Pure a me se. Attender'è. Pura a me attender, grav'è. Et crucifiggimi, anca. 'Spetta, letto.

TESTORI, *In exitu*, 57

Lo sfrenato soliloquio di un tossicodipendente moribondo che costituisce il perno della narrazione è fatto di frasi nucleari, di prevalenza nominali. L'assenza del verbo non nuoce tuttavia alla dinamicità dell'insieme, e il testo grazie all'exasperazione dei procedimenti di ripetizione e di frantumazione delle frasi raggiunge massimi effetti espressivi.

All'altro estremo della manipolazione sintattica della pagina letteraria si colloca invece il procedimento proposto da Aldo Nove nel *Puerto Plata Market*. Il capitolo *Zanzare* (pp. 89-91) è composto di una sola frase complessa. La maggioranza delle proposizioni costitutive è paratattica con legami asindetici. Fra le subordinate si notano unicamente le frasi relative («tutto questo ron che mi sono bevuto») con la presenza di qualche completiva («io mi ricordo che ho sempre ascoltato musica») e soggettiva usata con il verbo reggente impersonale («si vede che va a rete molto di più»). Il tutto forma un ininterrotto flusso verbale dal registro medio-basso. L'effetto stilistico ottenuto è quello parodico e derisorio delle modalità comunicative contemporanee.

Incongruenze grafiche della scrittura giovanile

La prima stonatura grafica che spicca dai testi dei giovani autori è l'uso disinvolto dei segni di interpunzione, in special modo dei punti fermi. Il primo modello di un tale atteggiamento è senza dubbio Tondelli, che infarcisce la sua prosa di frasi lunghissime separandole molto di rado l'una dall'altra con un punto fermo. Ne risulta un flusso ininterrotto di parole modellate sul parlato, effervescente e dinamico. Ad accrescere la dinamicità della narrazione concorrono anche altri espedienti tecnici della scrittura come l'uso variegato della grafia. Il parlato che come si è visto è la base stilistica per molti autori della nuova generazione di scrittori degli anni Ottanta e Novanta, a volte viene anche messo in risalto grazie all'uso dell'italico, anche se appare nei soliloqui dei protagonisti riportati alla lettera da un narratore extradiegetico:

L'angoscia gli strizzava lo stomaco e gli premeva sulla trachea come un cancro maligno. Chiuse gli occhi. *Dovrei mollare tutto. Andarmene. Andarmene lontano, in Australia. Ricominciare. È che dovrei mettermi a studiare. Dovrei smetterla di farmi le canne. Smetterla con queste cazzate... Ricominciare.*

AMMANITI, BRANCACCIO, *Seratina*, 24

Nelle sezioni precedenti del racconto, gli autori Ammaniti e Brancaccio si servivano del discorso indiretto libero per amalgamare le parole del

protagonista al commento narratorio; nel frammento in questione invece l'uso del discorso diretto è segnato dal cambiamento dei caratteri grafici della scrittura.

Lo stesso gioco grafico è usato anche da Tondelli in *Mimi e istrioni*: le grida sfrenate «son la mondina son la sfruttata e son la proletaria che giammai tremò» cantate in coro da tutte e quattro le protagoniste del racconto, nell'ambito della stessa pagina (p. 32), appaiono senza marcature del discorso diretto, poche righe dopo invece le virgolette che segnalano la citazione sono mantenute. L'effetto veicolato da un tale uso disinvolto dei segni di interpunzione è quello di dinamicità e di rapidità.

Fra molte altre incongruenze ortografiche, testimoni della propensione dell'autore alla lingua parlata vanno segnalati i tamponamenti di parole, come ad esempio: «quattrocinque», «bellaroba», «primaoppoi», «neronero», «diomio», «piuunicacheera», «mestessa», forme presenti anche in Scarpa. Anche la grafia dei nomi propri ed alcune espressioni fraseologiche viene italianizzata e modellata sulla pronuncia: Virginia Wulf, Joan-of-arc (Ballestra, *La via per Berlino*, 34), mano-di-fata (p. 43). Ne *La via per Berlino* di Ballestra si assiste all'adattamento della grafia alle particolarità foniche della pronuncia dialettale, es.: «Questi ce tajano le palle» (p. 10); «C'ho quasi voja, majali» (p. 22); «Se avrei creduto mai che te la prendevi cossì!» (p. 46) – nell'ultimo esempio la pronuncia regionale («cossì») è incalzata dalla struttura erronea, tipica per il parlato, del periodo ipotetico (*se* + condizionale composto invece del congiuntivo *piuccheperfetto*). Uno degli stilemi della Ballestra è anche l'uso della «k» per sostituire la sequenza grafemica *qu* + vocale: «posti strani okkupati dai punk» (p. 110), «Kualinquisti» (p. 16). Lo stesso procedimento della grafia alterata del dittongo *qu* appare in Massimo Governi *Diario in estate (Gioventù cannibale)*: «inkiostristi con pigmenti naturali», *punzekkiare* (p. 82).

Lo stesso procedimento della trascrizione fonetica delle espressioni dialettali e dei regionalismi viene usato anche da Michele Mari in *Filologia dell'anfibio*. Vi ritroviamo ad esempio l'espressione «defalsuldà» (p. 5), pronunciata dal protagonista-narratore che assume come lingua della narrazione uno stile sofisticato, in chiara contrapposizione al mondo della caserma in cui è ambientato il suo romanzo-diario. In *Filologia dell'anfibio* i dialettalismi sono sempre riportati in forma di citazione e messi tra virgolette perché il narratore, anche se intradiegetico, tenta di distanziarsi dal mondo rappresentato linguisticamente attraverso uno stilema arcaizzante. In un romanzo precedente di Mari, *La stiva e l'abisso* (1992), la lingua serve a distanziare i protagonisti della narrazione: il capitano e gli uomini dell'equipaggio della nave. Il primo si esprime con un linguaggio elegante e dotto, mentre i marinai usano espressioni dialettali e popolari non evitando la grossolanità («strafottutissimo piscio», «una fottuta aria di morte»). Dalla negligenza dei

parlanti vengono motivati i casi di univerbazione come «oggesù», «massi», o grafie fonetiche (SERIANNI, 1997: 155) come «eccapitano» o le aferesi come «'sta tua filosofia».

Quando nella narrazione vengono incluse altre tipologie testuali, ad esempio lettere o frammenti di diario, mail; tale presenza viene indicata tramite l'uso di una grafia diversa. Graficamente, appunto, si distingue dal resto della narrazione il diario intimo della protagonista di *Diario in estate* di Massimiliano Governi. L'ibridismo su cui si fonda il romanzo *Occhi sulla Graticola* di Scarpa è avvertibile anche ad un livello più diretto, quello della grafia. L'autore scinde infatti all'interno del tessuto romanzesco, diversissimi caratteri tipografici, tecnica volta a enfatizzare la polivalenza delle tipologie testuali presenti nel romanzo. Per la messa in rilievo di concetti di particolare importanza si usano i caratteri in italico, ciò che deve senza dubbio emulare una particolare intonazione del parlato. In un altro luogo la grafia serve a segnalare al lettore le mosse della protagonista del testo, che chiudendosi nell'ostinato silenzio, con i gesti manifesta i propri desideri; il narratore usa allora il carattere italico con funzione didascalica (pp. 10–11):

Parole del narratore protagonista

**Reazioni e gesti
della protagonista
segnalate in italico
(didascalie teatrali)**

Le ho domandato se accettava di mettersi addosso dei vestiti asciutti [...]

No.

Le ho fatto notare che i suoi vestiti erano tutti sporchi d'acqua di canale [...]

Alzata di spalle.

Voleva fare una telefonata e farsi portare della roba asciutta da qualcuno?

Starnuto.

È la generale tendenza della letteratura espressionista all'ibridazione e alla contaminazione a giustificare la fusione di diverse tipologie testuali ognuna delle quali può veicolare delle particolarità grafiche. Tiziano Scarpa inserisce nel proprio romanzo un frammento in lingua greca e una cartina delle ferrovie dello stato (capitolo 3), un articolo giornalistico impostato sulla pagina in due colonne, una citazione di una poesia di un autore veneziano alla fine del terzo capitolo, un dialogo (capitolo 7) in cui i nomi dei protagonisti sono scritti a stampatello, un'ampia citazione di un'opera scientifica (inventata) sul carattere dei veneziani, oppure quella di *Eros e discontinuità* di Calvino, riferite entrambe a modo di un lemma enciclopedico con caratteri

diminuiti, dei simboli matematici (p. 38), frammenti del diario di Carolina, a carattere italico, in cui a sua volta alcuni concetti particolarmente importanti per la protagonista sono scritti in stampatello (capitoli 12, 13, 14, 17); vi è presente una scrittura speculare (capitolo 15), una lettera alla redazione KissManga scritta con caratteri ingranditi e sottolineature (capitolo 19), effetti iconici dell'impaginazione come diversi allineamenti (a destra, a sinistra, centrati come nel capitolo 21). Altrettanto ricco di tipologie testuali e conseguentemente di sperimentazioni tipografiche è anche il romanzo di Sandro Veronesi *Gli sfiorati* (1990). Vi trovano posto vari elementi testuali segnalati nel corpo del romanzo da caratteri tipografici distinti (cifre, caratteri capitali, sottolineature, ingrandimenti): una lista-elenco a pagina 23, una citazione di un romanzo di Faulkner riportata in forma di una colonna (p. 74), un graffito inscritto su un pannello di ferro a Ponte Sisto, scritto a stampatello (p. 82), una lettera personale (pp. 96, 149) e la trascrizione della colonna sonora di un film (p. 101), ambedue scritte a caratteri diminuiti (p. 96), un volantino-manifesto steso con caratteri ingranditi in neretto (p. 133), titoli di articoli giornalistici in italico e caratteri ingranditi (pp. 136-139).

La contaminazione di questi svariati elementi testuali e tipografici non solo realizza il postulato espressionista di fusione associativa di elementi eterogenei ma risulta in un generale effetto di instabilità e di sorpresa che accresce la dinamicità del testo.

Secondo procedimento dinamizzante:
manipolazione del tempo della narrazione

Lo stratagemma più naturale e semplice che rende lecita la presenza della lingua parlata nel testo letterario è l'uso di un narratore intradiegetico. Come si è visto, molti dei protagonisti-narratori sono persone giovani che si esprimono alla maniera dei loro coetanei. La scelta narrativa che predilige una narrazione interna permette anche di realizzare delle prerogative principali dell'oralità: l'immediatezza della comunicazione. I discorsi parlati che pullulano sulle pagine della giovane narrativa espressionistica della fine del secolo sono costruiti come discorsi spontanei e non pianificati dagli interlocutori che sembrano addirittura compresenti all'atto della comunicazione, atto che si sta svolgendo *in praesentia*, sotto gli occhi del fruitore della lettura.

L'effetto di una tale immediatezza comunicativa e intenzionalità diretta è costruito tramite l'uso dei tempi grammaticali quali presente e passato prossimo come tempi della narrazione, che appaiono nelle situazioni in cui il narratore è anche protagonista delle vicende raccontate. È il caso della maggior parte dei racconti della raccolta *Gioventù cannibale* e di tutti i racconti di *Altri libertini* nonché della narrazione di Tiziano Scarpa in *Occhi*

sulla *Graticola*. Il narratore-protagonista è spesso concentrato a raccontare una serie di episodi della propria vita, usando quindi il presente come tempo della narrazione e il passato prossimo per riferirsi alle analesi che sono oggetto della sua relazione, come nel caso del racconto *E Roma piange* di Alda Teodorani, dove il narratore nell'incipit della storia dichiara:

[...] a voi sembrerà un storia inventata, ma non lo è. Se non credete a quello che ho fatto, quando capiterete a Roma, magari di sera, potrete verificare che intorno alla stazione Termini c'è un cuore che batte e che sanguina [...].

TEODORANI, *E Roma...*, 50

per passare poi al racconto vero e proprio, che si svolge al passato prossimo: «Da quel giorno la mia vita è cambiata, credetemi se ve lo dico» (p. 47), e «Io ho fatto del mio meglio. [...] ho sgozzato trenta barboni col rasoio, ho tagliato la gola a tutti per una decina di sere di seguito e nessuno ha commentato» (p. 51).

Tondelli che in *Altri libertini* mantiene costantemente il presente come tempo della narrazione, lo usa tuttavia sfruttando le sue diversissime sfumature semantiche. Il presente appare con valore iterativo per descrivere azioni e comportamenti abituali dei protagonisti di *Postoristoro* oppure come presente storico di *Mimi e istrioni* e di *Altri libertini* oppure per segnare l'atemporalità degli stati emotivi del protagonista di *Viaggio o Autobhan*.

Lo stile di una chiacchiera pettegola viene adottato anche dalla narratrice de *La guerra degli Antò* di Silvia Ballestra. La narrazione eterodiegetica non impedisce alla voce narrante di uniformarsi totalmente al livello intellettuale, emotivo e linguistico dei personaggi presentati, per cui la trascuratezza dello stile parlato si fa più che palese anche a livello narratorio. La narratrice dialoga con il suo personaggio come se si trattasse di ammonire o consolare un amico incontrato per strada: «Antò, cazzo, a me mi dispiace, [...]» (p. 45), o ancora:

Antò, adesso toccava a te, ti si voleva dedicare ancora qualche pagina, ma tu, egregio sir Antonu Lu Purk mmine, non ti stai dimostrando all'altezza; intanto, come si evince dal fedele resoconto degli eventi, i tuoi amici si stanno impegnando molto più di te, e quindi tu per ora sei fuori. Aut.

BALLESTRA, *La guerra...*, 48

La voce narrante di Ballestra scambia le battute con il suo personaggio come se fosse parte costante dell'universo narrato, mentre si tratta di interventi a carattere metaromanzesco: sono infatti commenti di chi scrive nei confronti del personaggio creato attraverso la sua scrittura. Il narratore del genere rende lecito l'uso di tutti gli elementi propri di un discorso orale

spontaneo: coprolalia («cazzo»), il *si* generico («ti si voleva»), pronuncia regionale («paggina»), dialettalismi («mmine»), forestierismi («sir», «aut»).

Tiziano Scarpa conduce il racconto di *Occhi sulla Graticola* impastando vari piani narrativi espressi con modalità grammaticali adeguate. Il discorso principale, quello autobiografico di Alfredo, protagonista-narratore, è svolto conformemente ai precetti di una comunicazione parlata che ammette l'uso del passato prossimo. Il romanzo assume però una forma ibridata che unisce svariate forme testuali, ciascuna delle quali veicola il proprio tempo grammaticale.

L'alternanza degli usi del passato prossimo e passato remoto come tempi della narrazione è motivata da Ammaniti con uno schema narrativo che lascia conciliare sia le esigenze di un racconto letterario «classico» sia quelle dell'immediatezza di una comunicazione orale. Nel racconto *Lo zoologo* (raccolta *Fango*) si ha a che fare con una narrazione «a scatola cinese» in cui il primo narratore, che realizza l'istanza della narrazione per eccellenza orale, racconta *in praesentia*, attorniato da un gruppo di amici che lo ascoltano, una relazione che lui stesso a sua volta aveva sentito da altri. Il gioco degli incastri narrativi lascia mantenere sia l'immediatezza del racconto orale (primo piano narrativo – al presente) sia il tenore di un racconto letterario classico (secondo piano narrativo – al passato remoto).

Michele Mari, nel suo romanzo *Di bestia in bestia*, pubblicato nel 1989, inserisce in un contesto narrativo per altri versi sintatticamente molto sofisticato, un momento sorprendentemente diverso nei confronti della ricercatezza dell'intero testo. Il narratore intradiegetico si accinge a raccontare uno degli episodi cruciali della narrazione, quando lo *spannung* sta per raggiungere il grado massimo e i protagonisti stanno preparando il colpo di scena decisivo. Siamo alla fine della prima parte del romanzo, quando il narratore-protagonista si dispone a provocare il misterioso ospite Osmoc e indurlo così a rivelare il suo disturbo mentale e la sua natura bestiale. Si tratta, come del resto nel caso dell'intero romanzo, di una relazione *post factum* lungo la quale il narratore-protagonista abbandona all'improvviso il passato remoto canonico a favore del presente. Il momento è quello della massima tensione narrativa e la diegesi si presenta sotto forma di una scena (pp. 67–68). All'interno della scena si trova un passaggio del discorso diretto che non viene in alcun modo segnalato graficamente: il narratore nel proprio foro interiore immagina e riferisce le parole del padrone Osmoc, dirette con ogni probabilità al servo: «Copriti gli avrà detto il padrone». Nella costruzione della scena il passaggio dal passato remoto al presente è segnato invece da una frase introduttiva: «Ma i fatti, occorrono i fatti» – si autoammonisce il narratore con una frase che trasferisce il lettore nel passato. Ormai il tempo dell'intreccio e quello della fabula coincidono. L'introduzione del presente come tempo della diegesi è a questo punto

giustificato solo dai motivi di maggiore immediatezza ed espressività. Il racconto comincia con frasi nucleari costruite intorno ad un semplice sintagma verbale: «Si mangia. Osmoc guarda. Io guardo». Le frasi nominali «la frutta, il caffè» accelerano ulteriormente il ritmo del testo, segnando l'impazienza del protagonista desideroso di arrivare al più presto alla fine dell'interminabile pasto. Al termine del pranzo, il protagonista si reca nella sua camera per realizzare il piano prestabilito. Il trasferimento è reso con proposizioni semplici o complesse paratattiche e asindetichiche: «Finalmente mi allontano, salgo, poi guardo [...]». Il frammento si distingue anche per una certa sobrietà lessicale, contrapposta alla ricchezza bizantina dei vocaboli usati solitamente nella narrazione. Infatti, i verbi sono molto modesti: «sono», «è», «intuisco», «posso entrarvi», «vero è», «si perde», «era capitato», «capitava». Di colpo la narrazione passa di nuovo al passato remoto nel momento dell'apparizione degli altri protagonisti: «Non li sentii arrivare». Il tempo canonico della narrazione, il passato remoto, è dunque il tempo dei protagonisti, mentre il presente dell'immediatezza espressiva è il tempo del narratore-protagonista che filtra la vicenda raccontata attraverso la propria coscienza, rendendo immediate ed eterne, anche a distanza del tempo, le vicende vissute. Il presente ritorna infatti nei pensieri del protagonista principale che si rivolge mentalmente al suo ospite per indurlo a compiere una determinata azione: «Dunque rinnegati» – frase inserita nel corpo del testo senza alcuna distinzione grafica.

La manipolazione dei tempi del racconto che consiste nell'abbandono del passato remoto a favore del presente giustificato da fini espressivi torna anche in altri momenti, tuttavia meno cruciali nella narrazione di Mari. Nell'ampia analepsi del protagonista principale trovano posto ambedue i tempi grammaticali: il passato remoto che è la base della narrazione: «[...] un giorno Epeo prese i suoi poveri stracci e venne inopinato a trovarmi. [...] Lo feci entrare a scaldarsi [...]» incastra una frase al presente «Sto scrivendo e me lo vedo improvvisamente al di là di questa stessa finestra, che cerca di guardare dentro [...]» (MARI, *Di bestia...*, 151).

Esaltazione della letterarietà: ritorno alla tradizione

Un procedimento che si trova all'estremo di quelli usati dai giovani narratori è caratteristico degli autori contrassegnati in questa sede come classicheggianti, quelli cioè che optano per la scelta della tradizione linguistica e letteraria come fonte di ispirazione e di risorse costituenti segnali di insorgenza contro la norma. Si tratta qui di un'esasperazione della lettera-

rietà su cui costruire effetti di espressivismo. La sperimentazione linguistica di stampo espressionista non si limita infatti alle esuberanze dei giovani scrittori. Accanto alla tendenza eversiva che sfrutta i linguaggi coevi, extra- e paraletterari, c'è anche nella tendenza espressionistica il posto per uno stilema di ispirazione diacronica, quello cioè che include nella *koiné* espressionistica anche gli apporti della tradizione linguistica. Si tratta quindi di autori il cui intento principale sembra non quello di conservare tutti i crismi di una scrittura romanzesca classica, ma di esasperarne l'uso, sfruttando le potenzialità linguistiche in diacronia, effetti dell'evoluzione storica della lingua e della tradizione letteraria più sofisticata. È importante ribadire che si tratta in tutti i casi di un rifacimento creativo, di una trasfigurazione del dato linguistico canonico che non è mai finalizzata a un semplice mimetismo linguistico.⁵

Gli autori che si avviano verso i registri dell'illustre e dell'aulico, spesso sottolineano la loro intima necessità di avvicinare, nel linguaggio usato, gli stili lirico e prosastico, come nel caso della scrittura di Vincenzo Consolo (D'ACUNTI, 1997: 101) o di contrapporlo alla norma d'uso, negando addirittura la possibilità di una qualsiasi contaminazione della lingua letteraria con quella standard, come nell'opera di Michele Mari.⁶

Leggermente diverse sono invece le modalità d'uso della lingua parlata nella prosa degli autori di stampo più classico dell'espressionismo postmoderno. In questo caso la trasgressione linguistica è concentrata su aspetti lessicali e retorici, evitando gli sconvolgimenti a livello sintattico. Anzi, la struttura sintattica si richiama alla tradizione più sofisticata; ne risultano frasi lunghissime, composte di proposizioni subordinate spesso in forma implicita, presentando tutto un ventaglio di valenze logiche:

Il vento si era fatto ancora più violento, tanto da scaraventare contro la vetrata radici (consecutiva) divelte (relativa), e ciottoli, e rami, in un crepitio frastornante: polverizzata (temporale), la neve alitava in sospensione togliendo (modale) ogni residua visibilità sull'esterno.

MARI, *Di bestia...*, 27

Spesso, la frase principale viene frammentata da inserimenti nominali e verbali che ne alterano l'andatura classica:

⁵ È l'opinione di Luca Serianni riferita alla scrittura di Michele Mari (SERIANNI, 1997: 149), ma sembra si addica a tutti gli espressionisti 'classicheggianti' qui considerati.

⁶ «Oso affermare che in letteratura il concetto di lingua d'uso è letteralmente scandaloso. La letteratura non dovrebbe avere mai nulla a che fare con l'uso. Può ricorrere talvolta, o anche spesso, a forme d'uso, ma sempre seguendo leggi proprie per cui l'uso stesso – essendo assunto come ingrediente, come possibile ingrediente – diventa letterarietà o vi partecipa» (MARI, 1997: 161).

D'altronde, dopo quell'incontro, non avevo più rivisto la ballerina, contento abbastanza di pascerne da solo, prima di addormentarmi, uno svago della fantasia, in cui entrambi, guariti, ci baciavamo davanti a un mare.

Bufalino, *Diceria...*, 65-66

L'ipotassi complicata giustifica la presenza di moltissime e svariate congiunzioni subordinative desuete: «acché», «siqquale», «ordunque», «daltronde» con le quali la sintassi già di per se ricercata viene ulteriormente impreziosita.

Oralità all'antica: sfruttamento delle proprietà foniche della lingua

Lo sforzo maggiore degli scrittori espressionisti è centrato sulla costruzione dell'effetto della dinamicità e del movimento. A questo scopo erano volti anche i tentativi dei futuristi che indicavano la categoria grammaticale del verbo come meglio corrispondente all'auspicata resa del movimento frenetico del mondo moderno. I giovani autori aggregati attorno al Progetto Under 25 per lo più adottano anche loro la narrazione intradiegetica, ciò che agevola e giustifica la prevalenza nella narrazione del linguaggio o dei linguaggi giovanili con le loro peculiarità essenziali: riformulazioni frequenti, ripetizioni, pause, interruzioni, cambiamenti di discorso propri dei discorsi spontanei non pianificati, procedimenti linguistici che hanno come effetto stilistico il caos e l'incompiutezza di un mondo in movimento.

Le strutture usate dagli scrittori «preziosi», anche se fingono un discorso orale, hanno poco in comune con le consuetudini di un discorso parlato, anzi, si tratta sempre di un discorso strutturato come riflesso di un profondo desiderio di ordine e di logica di un mondo assurdo e ferigno. Nelle narrazioni concentrate su un volontario e meditato recupero della tradizione l'aspetto dell'oralità viene realizzato come espediente retorico che rende leciti gli usi aulici e arcaizzanti della lingua. La presenza di un parlato sofisticato è giustificata dal tipo di narratore. Nei romanzi di Michele Mari sono narratori in prima persona: un professore universitario dall'identità indefinita e dagli interessi scientifici alquanto surreali (studioso di «detaltibioresi degli isopropatoni a bassissima fotonia» in *Di bestia in bestia*) oppure l'*alter ego* dell'autore che racconta la propria esperienza militare (*Filologia dell'anfibio*), o Torquemada, capitano di galeone spagnolo del Seicento (*La stiva e l'abisso*), a voler distaccarsi dalla quotidianità primitiva con i loro commenti ironici espressi in una lingua disadattamente sofisticata. In tutti i casi lo stile della narrazione di Mari nonostante le sue apparenze di oralità, si discosta notevolmente dall'italiano non solo parlato ma perfino dallo scritto sfiorando registri di aulicità.

Il parlato dev'essere considerato «come varietà di lingua caratterizzata dal canale fonico-uditivo e dal contesto sociale essenzialmente dialogico» (BAZZANELLA, 1994: 11-12). Se nella giovane narrativa l'oralità come fonte d'ispirazione viene sfruttata nel suo aspetto dialogico (il costante mettersi in contatto con la giovane generazione con le sue risorse linguistiche basse e la dialogicità come discorso prevalente), gli autori «preziosi» sono invece propensi a sfruttare le qualità foniche del parlato di cui mettono in risalto il ritmo e la prosodia di una narrazione orale. Ne risultano come effetto pagine altamente poetiche che in accordo con il principio espressionistico della trasgressione e del livellamento dei generi fondono qualità narrative con quelle liriche. Allitterazioni, assonanze, rime e anafore creano la suggestività dall'estro musicale di una prosa molto aperta anche alla trasgressione dei soliti confini fra i generi. In alcuni casi il discorso narrativo si avvicina per lo stile e grazie allo sfruttamento delle qualità foniche della lingua ad un prosa poetica. Fra i procedimenti sfruttati a tale scopo si possono elencare: enumerazioni, allitterazioni, anafore-ripetizioni, spostamenti di accento. I già menzionati procedimenti di aferesi, apocope, climax nonché il frequente ricorso all'elencazione non fanno che accrescere il valore ritmico della pagina letteraria.

Vincenzo Consolo è il maestro incontestabile dell'enumerazione, figura cui ricorre più volte nelle descrizioni del mondo rappresentato per sottolinearne il caos e la frantumazione quando la base dell'elenco è costituita dal sostantivo, oppure per rendere la sensazione di movimento e di dinamicità quando vengono elencate le forme verbali. A più riprese l'autore ricorre all'espedito dell'enumerazione, come nella descrizione del porto della Cala, dove uno dei protagonisti principali, fra' Isidoro, lascia il convento e cerca di farsi assumere come facchino trovandosi nel bel mezzo «di quella pampillonia, di quel bailamme», fra «òmini, muli, secchi, carri, birocci, carriole, carretti carichi di sacchi, barili, barilotti, casce, gistre, panari di zolfi, carboni còiri, tele, sete, cera, merce d'ogni tipo che caricavano e scaricavano dai velieri. Fra merda e fango e fumi di frittiture di pannelle, mèuse, arrostiti di stigliole, e voci, urla, bestemmie» (CONSOLO, *Retablo*, 24). La rassegna di dettagli fornita dal narratore intradiegetico dalla struttura asindetica di sintagmi non predicativi accosta l'uno all'altro vocaboli indicanti oggetti di varia provenienza e funzione.⁷ L'estro narrativo spinge infatti il narratore sbalordito ad elencare gli scorci della scena così come vengono percepiti

⁷ È il caso di richiamare il procedimento di enumerazione caotica proposto da Leo SPITZER (1991: 92-130) per contrassegnare la poesia moderna, caratterizzata da una totale eterogeneità di elementi compositivi. Si tratterebbe di accumulazione - accostamento di parole o sintagmi dal contenuto vario dove il legame fra li elementi è fondato sull'associazione e non sul contenuto semantico degli elementi indicati.

dall'occhio frastornato dello spettatore: umani e animali, mezzi di trasporto e contenitori, stoffe, immondizia, cibo, il tutto accompagnato da sensazioni sonore sgradevoli (voci, urla, bestemmie). L'insieme crea l'effetto di scompiglio e movimento.

Le enumerazioni possono anche approfondire un campo specifico di scienza o di sapere, sottolineando il testo nella sua dimensione specialistica. In diversi momenti della narrazione appaiono lunghe liste di vocaboli specializzati relativi:

– alla scultura:

Erano idoletti infranti, maschere, torsi mutili, edicole dipinte, stele incise con figurine frontali o di profilo, col disco solare e il crescente lunare, con iscrizioni [...] e materiali scultorei di tufo, di terra cotta, di marmo, di pasta di vetro, di calcare.

CONSOLO, *Retablo*, 154–155

– alla geografia:

[...] di Cipro, Rodi, Candia, Malta e di Pantelleria, d'Amalfi, Procida, Livorno, Lucca, Pisa, Genoa e Milano, di Venezia e di Ragusa, di Barcellona, Malaga, Cadice, Minorca...

CONSOLO, *Retablo*, 164

– alla zoologia:

lamantini, dugonghi, carthicaceus anolphus

MARI, *La stiva...*, 123

– al linguaggio marinairesco:

vascelli, brigantini, galeoni, feluche, palmotte, sciabecchi, polacche, fregate, corvette, tartane

CONSOLO, *Retablo*, 164

prora (p. 19), chiesuola (p. 58), avanzstiva (p. 32), candelizza (p. 35), albero di maestra (p. 46)

MARI, *La stiva...*

– al linguaggio filosofico: «quiddità» (MARI, *Filologia...*, 38), «hybris» (MARI, *Filologia...*, 76),

– alla terminologia medica: «epatico», «urea» (MARI, *La stiva...*, 10).

Il ricorrere a linguaggi settoriali non è un procedimento estraneo neanche ai giovani scrittori degli anni Novanta. Il *Cappuccetto splatter* di Daniele Luttazzi è un *pastiche* di una ben nota favola, riscritta secondo le regole dell'estetica dei cannibali. Infatti, assistiamo ad un lungo e dettagliato elenco delle atrocità usate da Marco prima al vecchio stilistica isterico poi alla modella – Cappuccetto rosso. Il narratore fornisce molti particolari dello scempio con chirurgica precisione, usando terminologia medica: assistiamo quindi alla fratturazione del setto nasale e delle ossa temporo-parietali, all'evacuazione di vari umori della vittima che sgorgano dalle narici, agli schizzi di sangue in seguito alle ferite da taglio, alle defecazioni incontrollate, alla recisione di trachea, ecc., tutto in perfetta coerenza con la convenzione *splatter* annunciata dal titolo.

A volte l'enumerazione ha la struttura «a scatole cinesi», in cui una serie elencata appare come un logico risultato dell'elenco precedente, per dare un senso di pienezza e di completezza del mondo rappresentato. È il caso della descrizione del porto di Trapani nel romanzo di Consolo: l'elenco comincia con l'indicazione di vari tipi di vascelli trasportatori di merci. Il sintagma successivo all'elenco dei vascelli, «le merci più disparate» ha un carattere generale e apre un'ulteriore enumerazione, quella di beni materiali che vengono minuziosamente menzionati uno ad uno, dal sale «in magna quantitate», e tonno in barile, vino, cenere di soda, pelli, solfo, tufi, marmi, scope, formaggi, oli e olive attraverso diversi tipi di stoffa (seta cruda, cotone, cannavo, lino, alessandrino, lana barbarisca, raso di Firenze, panno di Spagna, scotto di Fiandra, tela Olona saia, di Bologna ecc.) per finire con la carta bianca (*Retablo*, 164). Il procedimento discorsivo dell'enumerazione usato da Consolo si apre quindi con una nozione sovraordinata (un iperonimo semantico) che viene poi gradualmente scomposto in una rassegna di dettagli sempre più disordinati. Solitamente l'accumulazione di elementi segue una struttura coordinativa per asindeto, ma possono anche essere usati precisi indicatori testuali come i numeri progressivi o le lettere dell'alfabeto.

La figura reggente del romanzo *Occhi sulla Graticola* (1996) di Tiziano Scarpa è il *pastiche* di forme testuali (dialogo filosofico, lemma, diario, lettera personale), ciò che a livello microtestuale invece permette di dipanare la narrazione in svariatisimi stili e registri, a seconda della forma testuale usata. Nel testo abbondano svariatisimi neologismi e diversissime figure retoriche fra le quali l'enumerazione⁸ è quella più spesso ricorrente.

Allitterazione ricorre Vincenzo Consolo nell'apertura del suo romanzo *Retablo*. La narrazione è costruita intorno al personaggio femminile di Rosalia, il cui nome viene evocato fin dai primi momenti del libro:

⁸ Maurizio DARDANO (2010: 32) nell'analisi dedicata al romanzo di Scarpa accenna a circa dieci enumerazioni ed elenchi contenuti in centotredici pagine del testo.

Rosalia. Rosa e Lia. Rosa che ha inebriato, rosa che ha confuso, rosa che sventato, rosa che ha ròso, il mio cervello s'è mangiato. Rosa che non è rosa, rosa che è datura, gelsomino, bàlico e viola; rosa che è pomelia, magnolia, zàgara e cardenia. Poi il tramonto, al vespero, quando nel cielo appare la sfera d'opalina, e l'aere sfervora, cala misericordia di frescura e la brezza del mare valica il cancello del giardino, scorre fra colonnette e falme del chiostro in clausura, coglie, coinvolge, spande odorosi fiati, olezzi distillati, balsami grommosi. [...]

Lia che m'ha liato la vita come il cedro o la lumia il dente, liana di tormento, catena di bagno sempiterno, libame oppioso, licore affatturato, letale pozione, lilio dell'inferno che credei divino, lima che sordamente mi corrose l'ossa, limaccia che m'invischiò nelle sue spire, lingua che m'attassò come angue che guizza dal pietrame, lioparda imperiosa, lippo, dell'alma mia, liquame nero [...].

CONSOLO, *Retablo*, 19–20

Il brano è un abile gioco fonico costruito sulla ripetizione dei suoni costitutivi del nome dell'enigmatica protagonista femminile Rosalia. Nei due paragrafi successivi ritroviamo quindi le allitterazioni in *-r* («rosa», «inebriato», «roso», «zagara», «cardenia», «tramonto», «vespero», «sfervora», «chiostro», «misericordia», «frescura», «brezza», «mare» ecc.), prevalente nel primo paragrafo e in *-l* («lia», «bàlico», «viola», «pomelia», «magnolia», «valica», «cancello», «distillati», «balsami», «liato», «lumia», «liana», «libame», «licore», «letale», «lilio», «lioparda», «lippo», «alma», «liquame»), suono, che domina nel secondo paragrafo. Il ritmo dell'intero passaggio è altresì incalzato dalla ripresa costante della *-i* accentata e non accentata, costitutiva per la desinenza *-lia/-lia* («Rosalia», «lia», «pomelia», «magnolia», «liana», e la sua variante fonica *-nia*: «cardenia», «opalina»). La presenza di alcune rime («inebriato – mangiato», «fiati – distillati») e l'anafora *rosa* della prima parte del passaggio richiamano brani di prosa poetica o addirittura canzonette galanti della scuola siciliana. L'allitterazione in *-io* costituisce del resto il distintivo ben riconoscibile di Rosalia, e torna ogniqualvolta il focus narrativo si posa sul personaggio, come quando tutti i tre i protagonisti maschili Isidoro, Fabrizio e Don Vito evocano il nome dell'amata (CONSOLO, *Retablo*, 139–140). Il nome femminile di Rosalia viene allora annunciato ed accompagnato dai sostantivi con la desinenza maschile in *-io*: «sfavillio», «frullio», «gridio» come a creare un equilibrio fra il principio femminile e quello maschile rappresentato dai tre protagonisti.

Sulla ripetizione delle voci accomunate da affinità foniche si basa anche l'espedito usato da Michele Mari in un'ampia analesi in cui il personaggio principale del romanzo *Di bestia in bestia* ricorda la storia della sua istruzione e il suo sviluppo intellettuale a contatto con la letteratura:

Leggevo imbarcandomi in letture più grandi di me avidamente perdendomi in quel mare infinito abbandonandomi a fluire dei sogni sognati contaminando con recidiva passione mia vita incolore e il colore de'poemi rifyingdomi nomi e destini diversi cangiando mio stato con quello di Orlando e di Werther tapino veramente struggendomi così nell'illusione struggente del sogno

MARI, *Di bestia...*, 84

Nel brano citato il ritmo viene costruito tramite l'iterazione della forma gerundiva dei verbi («imbarcandomi», «perdendomi», «abbandonandomi», «contaminando», «rifyingdomi», «cangiando», «struggendomi») che conferisce alla frase già di per se sintatticamente sofisticata, un andamento fluido, dinamico e un carattere di momentaneità e incompiutezza.

Il carattere dinamico del testo è messo in rilievo anche dalla ripresa di forme verbali definite, come nel caso della descrizione del lavoro degli artigiani nel porto di Trapani che «sfaccettavano, polivano, perciavano, intinagliavano, sciortinavano gli acini o cocci per fare, infilando e incrastonando con l'oro e con l'argento, paternostri, vezzi, goliere, spille, fermagli, pendenti, anelli, rosette, spatini...» (CONSOLO, *Retablo*, 170–172). Nel frammento in questione le due categorie grammaticali soggette all'elencazione, verbo e sostantivo, si completano formando un quadro pittoresco e dinamico insieme.

Spesso Mari ricorre anche all'amplificazione omoteleutica di alcuni vocaboli come nell'espressione «struggendomi [...] nell'illusione struggente» nel brano appena riportato oppure «perdutamente perduto» nella frase successiva oppure «facendo disfacendo» (p. 85), «scienza sciente» (p. 159), «tu che nulla paventi paventar di te solo» (p. 176), «ho pensato pensieri compiuti ed informi» (*Filologia...*, 53).

Lo sfruttamento delle proprietà foniche della lingua non è certo la prerogativa esclusiva degli scrittori «classiceggianti». Anche Tiziano Scarpa (*Occhi sulla Graticola*) si serve di giochi linguistici di questo tipo. Nel dodicesimo capitolo del suo romanzo d'esordio che comprende il diario della narratrice-protagonista giocando sull'espressione «me stessa» si avvale degli effetti ritmici dell'allitterazione in *-s*, *-m*, *-n*:

[...] me ma proprio ma proprio me? me non memè parlini? me memento mori? me mesmerica? me medesima meco mi vergogno? [...] me intavolata? me me descritta? me scritta? me distesa? me stesa? me stessa? [...] Pensavo che fosse questa la parte più vera della mia indole, la parte indefinibile, indescrivibile, indicibile, imprevedibile.

SCARPA, *Occhi...*, 62

L'allitterazione come tecnica di ritmicità della prosa narrativa viene accompagnata da figure retoriche già precedentemente menzionate quali climax, aferesi ed apocope, individuabili a livello di microstrutture linguistiche: frasi o paragrafi. Per conferire una tonalità ritmica a porzioni più ampie del testo gli autori ricorrono invece all'anafora. In funzione anaforica-ritmica viene usata in *Le mosche del capitale* di Volponi l'espressione «la grande città industriale».

L'anafora regge l'intero capitolo intitolato *Supermarket Silverio Messon* del romanzo *Puerto Plata Market* di Aldo Nove. In questo caso il ricorrere all'anafora serve a satireggiare la struttura di volantini informativi dei supermercati, distribuiti ai clienti per incitarli ad approfittare dell'offerta. Il capitolo in questione è composto da trenta paragrafi ben distinti graficamente sulla pagina, ventitré dei quali cominciano con l'espressione «Da Silverio Messon», accompagnata da un assai dettagliato elenco delle merci a disposizione al supermercato. In questo caso l'uso dell'anafora non ha intenti estetizzanti ma, al contrario, il ritorno di una banale espressione che si ripete all'inizio dei paragrafi, dedicati alla descrizione di un negozio di alimentari, richiama la mentalità consumistica dei protagonisti e crea un'atmosfera opprimente di superficialità e di conformismo.

Un'altra valenza dell'anafora è riscontrabile nel romanzo *In exitu* di Tesori. L'aggettivo anaforizzato *nero* appare nella descrizione dell'aspetto fisico del protagonista:

Nerissimi, i capelli. Nerissimi, gli occhi. Nerissimo – pece. Nerissimo – inchiostro. Nerissimo – menagramento. Nerissimo – morte.

TESTORI, *In exitu*, 9

La descrizione procede per associazioni libere e richiama la tecnica futurista del paroliberismo. Il punto di partenza, cioè quello di capelli e di occhi neri, degenera successivamente nel concetto di morte, fine presagita ed inevitabile della dolorosa vicenda personale del protagonista. Nelle ulteriori parti del romanzo l'aggettivo *nero* ricompare come elemento della descrizione del museo delle antichità egizie:

Le vetrine di [...] Non son fatte di? Nero – marmo. Nero – notte. Nero – figa. Nero – foro (ano). [...] Nero – pietra. Nero – ano. Nero dei peli – peli.

TESTORI, *In exitu*, 20-21

Nel frammento appena citato l'exasperazione dell'anafora culmina con l'evocazione degli atti sessuali del protagonista che si prostituiva alla stazione di Milano per una dose di droga. La stessa tecnica di anafora – elen-

cazione viene anche usata per il concetto di città, associato ai concetti di cuna, falansterio, latrina, bara (TESTORI, *In exitu*, 10).

In *Retablo* di Consolo tale valenza ritmica viene assunta dalla ripetizione anaforica del sostantivo «le dame», che funge da antecedente di tre espansioni in forma di subordinata relativa determinativa «che amano»: «Così le dame che non aman solamente la ricchezza, [...] le dame che non amano soltanto farsi mirare e rimirarsi [...] le dame che amano parlare, parlar cogli òmini, [...]» (p. 172). Anche le pagine finali di *Retablo* sono scandite dall'espressione nominale «bella, la verità», che appare nella confessione di Rosalia a cinque riprese.

Nel caso dei procedimenti di enumerazione, allitterazione, anafora e rima si tratta dello sfruttamento di figure retoriche proprie della lirica. Tuttavia gli effetti di ritmicità e di musicalità sono nella prosa raggiungibili attraverso le apposite modifiche a livello fonomorfológico della scrittura. A costruire un ritmo particolare concorrono le forme auliche e anticheggianti di alcuni sostantivi, es. «maestate» (MARI, *Euridice...*, 72), «lagrime» (MARI, *Di bestia...*, 106), «bontade» (MARI, *Filologia...*, 188) oppure «cittate» (CONSOLO, *Retablo*, 196). Parimenti significativi a livello degli effetti fonici sono l'uso della *j* intervocalica, es. «foje», nonché costantemente mantenuta nei romanzi di Mari la posizione enclitica dei pronomi. Si incontrano anche casi di spostamento di accento per ragioni ritmiche, procedimento caratteristico per la prosa di Michele Mari, es. «simile», «palpébra», «impàri» oppure nel neologismo «titùbo» (invece di titubante). Le narrazioni storiche di Mari e di Consolo giustificano la presenza di forme verbali desuete come: «diece», «parean», «avea» in cui la presenza del dittongo *-ie* e l'assenza del suono labiodentale *v* ampliano i valori fonici dei vocaboli usati. Le forme «procedea», «avea» sono riscontrabili anche nel romanzo di Testori, dove tuttavia assumono una valenza puramente espressiva, non giustificabile con l'ambientazione storica della narrazione.

Aulicismi morfosintattici

Nelle narrazioni dall'impianto classicheggiante, l'espedito formale del narratore in prima persona non impedisce l'uso di una sintassi complessa con enunciati sofisticati, spesso modellati sulla struttura delle lingue classiche.⁹ Gli autori si servono infatti di tutta la ricchezza dell'italiano non evitando le strutture ipotattiche in forma implicita. Frequenti sono le strutture sintattiche attinte alle lingue classiche (MARI, *Di bestia...*): greco «Amabile fu la conversazione e come d'altri tempi in aula siciliana o normanna si parlò

⁹ Si veda a questo proposito PIZZOLI, POGGIAGALLI (1997: 143).

nella notte [...]» (p. 12), «Sembrava che lì soltanto avesse l'uomo voluto imprimere il proprio stigma» (p. 19), oppure latino: «entrati che fummo nel vano retrivo» (p. 195), specialmente i costrutti infinitivi: «[...] quando i Teutoni costruirono questo maniero [...] si preoccuparono di dotarlo d'una gran quantità di passaggi seguiti ond'all'uopo tentare aggrediti la fuga [...]» (p. 161).

Nel caso degli scrittori «preziosi» (Mari – Consolo – Bufalino), la scrittura è condizionata dalla patina arcaizzante che costituisce la base stilistica della narrazione. Nei loro romanzi si annoverano numerosissimi procedimenti lessicali e grammaticali che si manifestano anzitutto a livello della grafia. Fra gli esempi tratti dai romanzi, per quanto riguarda la grafia, si notano forme analitiche degli articoli: «a l'ombria», «de le foglie» (MARI, *Di bestia...*), grafie scempie: «semai» (MARI, *Di bestia...*), grafie preziose analitiche: «terre cotte», «e bene» (CONSOLO, *Retablo*), uso di *h* etimologico: «homini», uso del plurale dei sostantivi in *î*: «mille dubbî» (MARI, *Filologia...*, 140), «incendiariî» (MARI, *Filologia...*, 146).

Le particolarità grafiche (ortografiche) della scrittura di Michele Mari sono motivate, appunto, da un'espressività di stampo aulico e classicheggiante. Si tratta in questo caso di un'ortografia arcaizzante dove in maniera costante in tutte le opere si mantiene ad esempio l'accento circonflesso nella sua duplice funzione: come la resa del plurale di nome ed aggettivi in *-io*, e come marca di contrazione di alcune forme verbali. La scelta è costante nei romanzi così diversi per l'ambientazione, il tema e le problematiche affrontate come *Di bestia in bestia* e *Filologia dell'anfibio*, così da costituire un vero e proprio stilema dell'autore. Il mantenimento dell'accento circonflesso non è del resto l'unico procedimento adottato da Mari. Nella sua narrativa appaiono figure retoriche in accordo con la patina arcaizzante o l'aulicismo scelto come distintivo stilistico: aferesi «'l gracchiare» (*Di bestia...*, 72), «precoci sperienze» (*Di bestia...*, 83), «tu 'l sai» con *il* in funzione pronominale (*Di bestia...*, 88), l'apocope: «nella loro incubazion» (*Di bestia...*, 87), «persuasion» (*Di bestia...*, 88).

Si riscontrano inoltre anche i casi di omissione dei punti di interpunzione, che spesso segnano l'accelerazione del ritmo della narrazione, come se il narratore, in altri momenti razionale e posato, abbandonasse il suo solito distacco e la sua razionalità a favore di un'effusione sentimentale irrefrenabile:

Mentre l'idea di una intrinsechezza concreta mi procurava [...] uno sgomento maggiore, era sempre più facile che mi compiaceessi [...], come il Creatore facendo disfacendo la vita la morte l'amore in rappresentazioni compiute.

MARI, *Di bestia...*, 85

Nel primo esempio *l'enumeratio* usata nella frase rende il disordine delle vicende umane che non sono altro che un incessante intrecciarsi (un fare e disfare, la cui dinamicità viene aumentata dall'uso della forma gerundiva del verbo) del bene e del male (amore e morte); nell'esempio qui sotto invece l'elenco dei sostantivi riferiti agli stati d'animo del protagonista ordinati in un *climax* il cui effetto espressivo viene messo in rilievo dall'omissione della virgola: «Emilia, morta! Preterisco il dolore la disperazione lo strazio... Morta! Morta! Morta!» (*Di bestia...*, 125). Lo stesso effetto di crescita progressiva di tensione semantica è ottenuto in altri momenti della narrazione tramite una serie di aggettivi messi in sequenza ternaria: «la specie di verdura indecente smodata mostruosa» (*Di bestia...*, 129), accostati l'uno all'altro senza segni di interpunzione.

L'effetto di disordine e di caos di una città industriale viene invece costruito tramite l'assenza di interpunzione da Volponi che ne *Le mosche del capitale*, nell'apertura della narrazione, descrive una metropoli immaginaria, luogo dell'azione del romanzo. Nel suo primo approccio alla descrizione della città, il narratore extradiegetico si concentra su alcuni, apparentemente disordinati e casuali elementi che invece di formare un insieme coerente danno l'impressione di disordine e di caos. D'un fiato vengono infatti elencati vie, quartieri, prati, antenne, radar, tram notturno, edifici del centro (p. 5). Accanto alle cose, senza nessuna particolare attenzione, vengono menzionate figure umane: uomini, famiglie, custodi, soldati, guardie, ufficiali, studenti, operai, addormentati, quindi passivi e inerti così come lo sono anche gli oggetti inanimati menzionati prima. Di colpo l'occhio del narratore abbandona la città addormentata e si sposta verso la fabbrica di cui anche questa volta non si dà una visione completa e globale, scomponendola in minuti particolari delle macchine che vi si trovano dentro: impianti, forni, condutture, nastri trasportatori, vasche della verniciatura. L'elenco si fa sempre più incongruo perché accanto agli impianti industriali trovano il loro posto anche porte, anticamere, sportelli scrivanie, farmacie, cassette, poste pneumatiche, casseforti. La descrizione dello spazio cittadino diventa sempre più confusa, la scena diventa sempre più dinamica e la sua forza propulsiva si basa sull'assenza delle virgole che concedono l'accelerazione del ritmo anche se di per sé si tratta di una pausa narrativa. La descrizione si conclude con l'indicazione degli elementi più astratti del paesaggio urbano, quelli che sono più impercettibili e sfuggenti alla razionalità di un operaio semplice: oro, argento, titoli industriali, cambiali, certificati mobiliari, buoni del tesoro.

La tecnica dell'*enumeratio* presente nel romanzo volponiano fin dall'inizio viene esasperata nel momento in cui il narratore, insieme al protagonista principale che funge ormai da focalizzatore della narrazione, si addentra nella geografia urbana presentando le abitazioni dei cittadini. Il centro

storico della città consiste in centonovantasette edifici: «palazzi palazzetti casamenti» (p. 17) che si affrontano in vario modo. Gli edifici pubblici quali ospedale, università, basilica, palazzi signorili e borghesi, palazzi del governo e del senato, e quello del teatro regio vengono enumerati in ordine di importanza. Mentre lo sguardo del narratore si sposta dal centro verso i suburbi, cambia il carattere dell'architettura urbana. I palazzi sono sempre più poveri e sempre più brutti, stipati l'uno sull'altro senza nessuna ragione se non l'esigenza di contenere il numero massimo di inquilini. Cambia anche la tecnica con cui questi luoghi vengono esposti: la descrizione di abitazioni squallide dei poveri non omette nessun dettaglio, e viene costruita tramite monotone liste di sostantivi che indicano il tipo di abitazione e i suoi abitanti:

I fondachi sono magazzini botteghe laboratori e anche abitazioni a basso prezzo per coppie giovani o vecchie, per studenti sottoufficiali tecnici immigrati prostitute famiglie promiscue di innocenti e di lazzaroni, di malati tutti coperti e di sanissimi ignudi variegati di sporcizia.

VOLPONI, *Le mosche...*, 17

La descrizione della città fornita da Volponi, anche se priva di qualsiasi commento e apparentemente oggettiva e mimetica possiede una straordinaria forza espressiva ottenuta grazie alla carenza delle virgole che accrescono la dinamicità della presentazione costruita con le liste dei sostantivi casuali.

Invece l'omissione dei segni di interpunzione nell'elenco delle forme verbali come il gerundio accresce ancora di più l'effetto di immediatezza e di movimento. È la tecnica che Mari adotta in *Filologia dell'anfibio*, nel descrivere proprietà psicologiche dei suoi compagni di caserma; la serie di gerundi: «schiamazzando prevaricando ingombrando lordando puzzando annoiando disgustando» (*Filologia...*, 177) riferita ai comportamenti delle reclute presenta la loro rozzezza e la loro goffaggine come qualcosa di incumbente, onnipresente e dinamico. La dinamicità della descrizione aumenta di più per l'assenza delle virgole, specialmente in contrapposizione ad un altro elenco di forme implicite verbali (infiniti: «archiviare», «congedarsi», «partire», «semplificare e prepararsi», «inaugurare», «arrivare», «complicare»), riferiti quelli al narratore ed elencati secondo le regole ortografiche classiche, con il mantenimento delle virgole che separano le singole forme verbali.

Trasgressioni lessicali Dialettalità, plurilinguismo e sperimentazione

Il dialetto come risorsa linguistica e letteraria fu sempre presente nella letteratura italiana anticanonica e d'avanguardia, e sempre si trattò di usi espressionisticamente sollecitati. La presenza del dialetto nella prosa degli espressionisti postmoderni non è quindi un'innovazione in sé. Le fonti vernacolari venivano infatti sfruttate per accrescere la verosimiglianza espressiva fino agli anni Sessanta. Il dialetto è stato protagonista della scrittura sia verista ottocentesca sia neorealista.¹⁰ Anche oggi, accanto all'italiano neostandard, si assiste a una forte rivalutazione dei dialetti, legata a tendenze di sperimentazione lessicale (DELLA VALLE, 2004: 42-43).

Le risorse vernacolari seppur presenti nella prosa espressionistica di fine secolo non sono una caratteristica attribuibile a tutti gli autori del genere. La giovane narrativa sfrutta il dialetto in quanto forma dell'oralità riscoperta e usata come distintivo generazionale dai modi di dire giovanili. Lo ritroveremo quindi nelle opere di Tondelli e Ballestra. Gli espressionisti di oggi non si servono delle risorse dialettali direttamente, il dialetto cioè non appare, o appare raramente allo stato puro sulla pagina letteraria. La lingua della conversazione coincide ormai con l'italiano regionale, risultato della fusione dello standard e di vari dialetti. La presenza dei dialetti non ha più funzione mimetica (far parlare i personaggi rispettando la loro provenienza geografica, storica e sociale) ma quella espressiva di oltraggio alla norma standard, segnando gli effetti di familiarità, ironia, affettività.

Nell'ambito della giovane narrativa sono riscontrabili due diversi atteggiamenti nei confronti delle risorse dialettali. Il caposcuola Tondelli cita e nomina il dialetto usato, mantenendo il distacco narratorio dagli usi dialettali. Il dialetto infatti appare nella prosa tondelliana nei contesti non dialettali, con intenti scherzosi oppure come idioletti dei singoli personaggi che li individuano meglio nei confronti dell'ambiente. È il caso della protagonista del racconto *Postoristoro*, Molly che

[...] ha sempre detto di no, l'è minga veira nel suo dialetto mantovanocarpi-giano ancora più sbracato perché non ha i denti e quando parla è come una cloaca col suo ritornello delle scientolire che certi pidocchiosi le avranno insegnato avanti di rubarle un qualche stracetto.

TONDELLI, *Postoristoro*, 14

¹⁰ Maria CORTI (1978: 87) indica la presenza di quattro codici di comunicazione fra cui accanto all'italiano medio comune, regionale e lingua letteraria anche il dialetto, sottolineando la loro eterogeneità funzionale.

È evidente qui il distacco linguistico fra il narratore in terza persona e il personaggio: il primo si esprime in italiano e nel riferire le parole della protagonista inserisce nel proprio discorso elementi dialettali, definendo la lingua come «mantovanocarpigiano» trascurato e privo di regole («sbracato») per il difetto di pronuncia. Un'altra protagonista dello stesso racconto, Vanina, usa un termine dialettale «gnanche» costantemente mantenuto nel suo idioletto. In *Mimi e istrioni* il dialetto viene inserito nel primo paragrafo del racconto, in forma di discorso diretto: «Veh, le Splash, i rifiut ed Rez» (TONDELLI, *Altri...*, 29) come citazione dell'opinione generale degli abitanti di Reggio Emilia sul comportamento esuberante delle protagoniste; in *Autobhan* ritroviamo l'espressione «sciupada» – il dialettalismo sostituisce «scoppiata».

Lo stesso distacco dal dialetto nel discorso narrativo si presenta in *Retablo* di Consolo. Lo stile arcaizzante della narrazione viene arricchito dai dialettalismi che si presentano tuttavia come un ornamento e un'integrazione al testo base per renderlo più espressivo o scherzosamente pittoresco. Nell'episodio in cui un cenacolo di amici – poeti radunati nella casa di un nobile siciliano, cavaliere Lodovico Soldano a recitare le poesie, viene apertamente contrapposto «l'italico linguaggio» e il dialetto siciliano, adottato dalla prospettiva degli abitanti del luogo per esaltare la perfezione dell'italiano definito «tanto dolz e pien di schiribizz, de pezz, e pazz, e pozz, e puzz, e pizz, come ridendo dice il nostro Maggi» (CONSOLO, *Retablo*, 56). Secondo la stessa logica del distacco del dialetto dal discorso narrativo, in forma del discorso diretto vengono riportate le strofe di un canto popolare siciliano «Guidava lu pateticu cò carru» (CONSOLO, *Retablo*, 91).

Il secondo modo di usare il dialetto come risorsa linguistica del testo è amalgamarlo e renderlo «invisibile», pari allo standard narrativo. Conformemente a quest'ottica, Ballestra adotta il dialetto come lingua pari della narrazione, da alternare con lo standard del narratore che sa usare sia lo standard, il dialetto e il gergo¹¹ a seconda dei bisogni espressivi della pagina in corso. È una scelta stilistico-linguistica costante, mantenuta in tutti i testi dell'autrice sottoposti a disamina. La distinzione fra lo stile del narratore e quello dei protagonisti è più netta nel racconto d'esordio, *Compleanno dell'iguana*, dove l'adozione del passato remoto come tempo della narrazione indica la volontà di conformarsi alle regole tradizionali dell'epica. Nelle opere ulteriori dell'autrice, il livellamento degli stili si fa sempre più palese. Ne *La guerra degli Antò* la narratrice si sforza apparentemente di conservare il distacco dalle vicende raccontate, ciò che si palesa a livello della lingua

¹¹ Ballestra possiede «la capacità di ben manovrare uno stile immerso nelle ondate gergali che invadono la pagina con ritmo incalzante [...] l'uso del dialetto è pienamente amalgamato con parole e parolacce, come accade nell'idioma anglopescaresc di Antò Lu Purk» (SPADARO, 1995: 125).

usata; quella della narratrice è inizialmente lo standard, che può tuttavia sfociare anche in espressioni dialettali. È il caso del commento narratorio sulla famiglia del protagonista; il commento comincia in uno stile standard: «E anche tuo padre: è a pezzi pure lui» accompagnato da un'esclamazione del tutto parlata «Che ti credi!» e concluso con un dialettale «Me fanno 'na pena, 'issi due» (BALLESTRA, *La guerra...*, 40). Il penultimo capitolo del romanzo ospita il dialogo fra due protagonisti, il primo di nome Silvia Ballestrera, l'altro Fabio di Vasto, che nei loro scambi sulla politica attuale usano sia il registro giovanile sia il dialetto, come sarebbe accaduto in una conversazione spontanea fra parlanti giovani. L'inserimento nel testo di un ampio frammento dialogato rende leciti gli usi delle espressioni parlate di un italiano giovanile come: «[...] sarebbe pure ora de smetterla con tutto 'sto disimpegno giovanile, 'ste frasi fatte, 'sti dietro – front, 'ste marginalità recitate che paga babbo...» (*La guerra...*, 207), intrecciate a passaggi dialettali: «Sci ttu che tti devi cupiàte l'Abrasine, per cuntesta' la Storia al cuntadine» (*La guerra...*, 214) e i commenti narratoriali in lingua standard: «Fabio di Vasto butta giù un sorsino di veleno, accartoccia le labbra e dice [...] sembra una specie di reduce, uno scampato da qualche guerra fra creature della notte, mostri, tifosi, della Juventus e Rotonderos, una squadra giovanile di tossicodipendenti di sinistra [...]» (*La guerra...*, 207), tendendo conto del fatto che la voce del narratore è quella omo- e autodiegetica, profondamente coinvolta nella vicenda raccontata, sia a livello linguistico-stilistico, sia a quello delle idee. L'esito delle sperimentazioni della Ballestra che gioca abilmente ad incrociare standard, dialetto e gergo giovanile è una nuova lingua definita appunto anglopescaresc (SPADARO, 1995: 125) e italo-pescaresc (DELLA VALLE, 2004: 56).

Una lingua del tutto nuova dalle potenzialità espressive pressoché infinite è quella di *In exitu* di Giovanni Testori. La lingua del romanzo non è riconducibile a nessuno stile preciso, si tratta infatti di una lingua del tutto nuova e originale, idonea all'espressione degli stati d'animo del protagonista. È un monologo interiore di un giovane drogato, che in procinto di morire, mescola ricordi e visioni abiette della propria vita. Il narratore amalgamando vari elementi lessicali mette insieme monconi di frasi in dialetto milanese con le loro traduzioni in italiano standard, neologismi e forestierismi. Ne risulta un personalissimo e violentissimo impasto linguistico in cui la potenza espressiva è portata all'estremo. La vita frantumata del protagonista trova la sua completa ed adeguata illustrazione nello stile che trasgredisce ogni regola del narratore ed ogni abitudine del narratorio, portato ad ammettere che la verità della vita interiore è raggiungibile solo attraverso il paradosso della parola dissolta.

Le lingue straniere sono della narrativa di fine millennio una delle principali fonti di innovazione e trasgressione stilistica. Nel caso della giovane

narrativa, la lingua di riferimento per la formazione i neologismi e i forestierismi è in modo naturale l'inglese.

Gli anglicismi¹² dominano infatti a livello lessicale nella prosa dei giovani narratori, es.: «giornalista free lance», «Recordman», «Copywriter», «advertising» (BALLESTRA, *La via per Berlino*, 51), ma ci sono anche dei francesismi: «retours» (*La via per Berlino*, 31), «vêr» (MARI, *Di bestia...*, 47), «surtutto» (MARI, *Filologia...*, 78) oppure i latinismi come il titolo «More ferarum», del quinto capitolo de *La via per Berlino* di Ballestra, che gioca sull'ambiguità del significato perché il capitolo è dedicato alle vicende amorose del protagonista Antò. Compaiono anche dei forestierismi non integrati come ad esempio in Ballestra la marca dello shampoo «Niùdimenscion» (p. 62), oppure il tondelliano «miusic», «trip». A volte i neologismi non integrati vengono a far parte del tessuto linguistico dell'opera, intrecciandosi con l'italiano in modo del tutto fluido e naturale. Ne risulta un misto linguistico in cui gli elementi stranieri si accordano dal punto di vista sintattico e semantico con la reggente struttura italiana:

A Le Maroles sono tutti fuorusciti, di ogni razza. [...] Di italiani non ce ne sono, quei pochi rimasti in Belgio stanno ancora alle *mines*, gli altri sono ormai tornati. Però quando tutti qui hanno il ricordo della nostra razza e quando giriamo Rue Blaes per la spesa ci riconoscono e ci fanno festa, anche i musulmani ai quali tante volte abbiamo fatto *la gaffe* di chi chiedere del prosciutto e quelli "Rien viande de porc! Rien!" [...].

TONDELLI, *Viaggio*, 64

La trasgressione stilistica degli scrittori di stampo classicheggiante verte sugli usi innovativi del latino, onnipresente nella prosa di Mari, Consolo e Bufalino. Si è visto nelle sezioni precedenti come le lingue classiche, greco¹³ e latino, abbiano servito come incentivo per l'innovazione anche a livello sintattico della scrittura di Michele Mari, ora si vedano alcuni esempi di latinismi intercalati nel discorso del narratore nel romanzo *Filologia dell'anfibio* – come le preposizioni latineggianti: «meco», «teco»; espressioni: *communis opinio* (p. 6), «fictorque patinesque» (p. 100), «ubicumque» (p. 102), «in illo castro» (p. 113), «figurae repetitionis» (p. 119). Si tratta sempre di un recu-

¹² Italo CALVINO (1980: 125) già a partire della metà degli anni Sessanta avvertiva un'importante modificazione del rapporto dell'italiano con i dialetti e le lingue straniere, sostenendo un graduale indebolimento del ruolo dei dialetti a favore delle lingue nazionali straniere, con cui l'italiano moderno ha bisogno di confrontarsi. La presenza dell'inglese nella letteratura giovanile di fine Millennio non può infatti essere ignorata.

¹³ Come esempi della sintassi modellata sul greco si possono indicare le farsi «Amabile fu la conversazione [...]» in *Di bestia in bestia* di Mari (p. 12) e «Compita agnelella tu fosti» (p. 90).

pero «non inerte» (PIZZOLI, POGGIOGALLI, 1997: 143) di vocaboli o strutture classiche. La loro presenza non è giustificabile dall'eventuale ambientazione storica del testo. Il recupero del latino specie quando la lingua classica si scontra antitetivamente con elementi bassi o colloquiali serve a mettere in risalto la potenza espressiva di ambedue le risorse e creare un effetto di sorpresa e di stordimento stilistico nel lettore.

La propensione all'oralità della narrativa espressionistica contemporanea può essere considerata come manifestazione della trasgressione espressionistica a livello linguistico-stilistico e trova le sue fonti di ispirazione in due fenomeni distinti. La prima fonte cui la narrativa postmoderna attinge per rinnovarsi è il linguaggio giovanile (neostandard e parlato-parlato), che parzialmente sostituisce le antiche fonti vernacolari, su cui si appoggiavano gli autori del primo espressionismo storico nei loro tentativi di rinnovamento della letteratura. I procedimenti linguistico-stilistici e testuali più frequenti in questo caso si concentrano attorno ad una tendenza generale di dinamizzare il racconto usando lo stile parlato che si traduce a livello della pagina letteraria nella semplificazione o addirittura nella disgregazione della sequenza sintattica e nell'adozione dello stile telegrafico-nominale. L'ellissi e la sinteticità verbale sono tecniche volte a dinamizzare il flusso discorsivo, completate dai giochi grafici con il costante sfruttamento degli effetti iconici delle tipografie usate. I giovani scrittori non esitano a includere nel loro stile letterario delle esuberanze linguistiche come registri giovanili bassi, compresa anche la tendenza alla coprolalia. La forte inclinazione allo sperimentalismo e al plurilinguismo è nutrita da apporti diretti e non integrati delle lingue straniere, in prevalenza dell'inglese. Le risorse linguistiche e stilistiche dei giovani autori (cannibali e tondelliani) sono quindi qualificabili come risultanti dallo sviluppo sincronico dell'italiano, ciò che porta i narratori più recenti a trasgredire la distanza fra l'italiano parlato e quello letterario, favorendo addirittura gli stilemi non letterari.

La seconda fonte di ispirazione per la letteratura contemporanea di stampo espressionista è invece la tradizione letteraria, aulica e preziosa. Si tratta qui di fonti linguistiche e stilistiche sfruttate in diacronia. Le scelte degli autori preziosi sono sempre motivate dal desiderio di conferire alle forme linguistiche un'apparenza antica in modo da differenziarle dalla lingua contemporanea, senza tuttavia ostacolare la comprensione dell'intero testo ricorrendo a forme antiche oggi incomprensibili (SERIANNI, 1997: 149). Non si tratta infatti di una ricostruzione filologica bensì di una ri-scrittura creativa e trasgressiva rispetto ad ogni canone.

In questo caso la presenza della lingua parlata si presenta come uno stratagemma, giustificato narrativamente dal ricorso al narratore intradiegetico, che racconta le vicende storicamente ambientate, usando una lingua volutamente preziosa, estremamente elegante, piena di figure di stile che

sfruttano gli effetti fonosimbolici del linguaggio. L'aulicizzazione e il preziosismo stilistico passano in questo caso attraverso la complicazione sintattica e lessicale della pagina letteraria. La lingua e lo stile usato si discostano notevolmente dagli standard, optando per la presenza di forme e strutture desuete, sofisticate e arcaizzanti nonché per il ricorso alle lingue morte (greco, latino). In questo caso l'exasperazione della letterarietà costituisce appunto il segnale principale della trasgressione delle norme letterarie. La tendenza all'oralità si traduce nello sfruttamento costante delle proprietà foniche della lingua (allitterazione, elencazione, iterazione ed enumerazione).

Ovviamente sarebbe difficile catalogare i procedimenti riscontrati nei testi analizzati in questa sede in due nette e separate tendenze stilistico-linguistiche: quella eversiva e iconoclasta dei giovani e quella rispettosa della tradizione. Tutti i procedimenti evidenziati sono presenti in tutti i testi esaminati, anche se in un grado di saturazione diverso, a seconda della tendenza generale. In ambedue i casi di scrittura espressionistica si nota un'evidente estensione del repertorio linguistico e stilistico che va dalle forme letterarie antiquate, attraverso forestierismi e dialettalismi fino alle scelte stilistico-lessicali più discusse, quelle del parlato volgare, violentando in modo lampante la media usuale. Tutte le opere esaminate presentano anche una forte propensione agli aspetti fonici della lingua che qui abbiamo definito come la tendenza all'oralità.

In ambedue i tipi di scrittura espressionistica si nota anche un uso fluido del tempo della narrazione. In molti casi, la dinamicità della pagina letteraria viene infatti costruita grazie al rifiuto del tempo classico della narrazione. Il passato remoto viene sostituito con il passato composto o con il presente, o addirittura alcuni autori alternando l'uno con l'altro in precisi momenti della narrazione sfruttano la tensione stilistica risultante dallo scontro fra i due tempi grammaticali.

L'oralità nei due casi estremi della scrittura espressionistica postmoderna assume due valenze. La prima è quella dinamizzante e rinnovatrice nel caso in cui si ispiri a risorse giovanili e mediatiche, sostitutive delle antiche risorse dialettali; la seconda invece è quella enfatica e retorica nel caso in cui si fondi sull'espedito strutturale dell'introduzione del narratore intradiegetico che finge il discorso orale.

Spicca anche una generale tendenza a fondere stili e linguaggi che a prima vista potrebbero sembrare antitetici. Infatti i giovani narratori ricorrono, anche se con intenti spiccatamente derisori, a stili, linguaggi e forme testuali alti e curati (Tondelli, Ballestra, Scarpa), mentre in autori «classiceggianti» si vedono accostamenti dello stile meditato ed elegante a quello basso e volgare (Mari).

Data la ricchezza e la varietà di stili, di codici linguistici e di strutture grammaticali usati nei testi esaminati, è lecito parlare di una vera e pro-

pria ibridazione linguistica. Orbene, l'unione costante di mezzi espressivi di diversa provenienza e origine, spesso antitetici è una delle peculiarità principali dell'estetica espressionista.

Il sincretismo delle versioni linguistico-stilistiche della letteratura di stampo espressionista mette a fuoco l'eclettismo insito nella visione estetica del postmoderno, realizzando nello stesso tempo il postulato dell'infrazione di ogni norma grammaticale, sintattica e ortografica, proprio delle avanguardie. In questa sede si ritiene il tratto linguistico dell'espressionismo come peculiare, non riducendo però la descrizione del fenomeno a sole connotazioni linguistiche.

Gli espressionisti postmoderni rinunciano in modo radicale alla contrapposizione del canone letterario e delle altre forme di espressione linguistica, rifiutando gli standard della medietà letteraria, definita da Pasolini come accademica. La forza e il vigore degli autori di stampo espressionista, oggi come nel passato, sta anzitutto nell'opposizione all'accademismo delle scelte linguistiche consuete e nell'allargamento delle risorse in sincronia e in diacronia. Da più di un secolo gli espressionisti sono animati dallo stesso spirito di apertura e di rinnovamento, ma il merito degli espressionisti moderni è la scoperta della letterarietà degli elementi linguistici non letterari (CULLER, 1998: 27, 58). Da lì nasce l'ibridismo linguistico della nuova letteratura.

Narrazioni espressionistiche: il momento estatico

Bisogna avere una realtà dentro di sé per costruire una realtà più grande e più fulgida.

C.E.G.

La tappa successiva dello studio delle varianti dell'espressionismo nell'ultima narrativa italiana si concentra attorno alle problematiche legate alla struttura del *plot* narrativo (discorso, intreccio) e ai meccanismi della narratività espressionistica. Il campo di interesse che si delinea è quello della presenza o meno delle strutture e delle istanze narrative particolarmente privilegiate dalla narrazione espressionistica.

L'inizio della riflessione moderna sulle istanze e funzioni narrative è dovuta all'opera di Vladimir Propp. Seguirono poi le ricerche dei formalisti russi con i lavori soprattutto di Tzvetan Todorov, che sarebbero diventati il punto di riferimento per gli studi, avviati negli anni Sessanta ed incentrati sulle problematiche delle proprietà del racconto. Si tratta di un approccio formale, postulato, oltre che da Propp, dai formalisti russi e da Todorov, anche dai lavori di Brémond, Barthes fino alle scoperte di Genette. La seconda linea di sviluppo delle ricerche sulla narratologia è quella strutturale, intenta allo studio semiotico-narrativo (Greimas, Eco).¹ Lo strutturalismo degli anni Sessanta viene perfezionato e culmina negli anni Ottanta con le ricerche di Chatman, Bal e Prince. Invece gli anni Novanta costituiscono una vera e propria svolta definita come approccio narratologico post-classico, concentrato sugli studi cognitivi. L'approccio cognitivista agli studi narrativi mira al superamento delle limitazioni dello strutturalismo attraverso l'aper-

¹ La divergenza fra l'approccio formalista e quello strutturalista emerge con una forza particolare nel 1966, sulla rivista «Communications» (n° 8, ristampato successivamente dalle Éditions du Seuil parigine nel 1981), il cui numero monografico era dedicato all'analisi strutturale del racconto. La pubblicazione raccoglieva i contributi degli studiosi dei due orientamenti di ricerca e diventò il punto d'incontro di ambedue i percorsi.

tura interdisciplinare che oltrepassa la definizione classica della narrazione, ristretta alle sole manifestazioni verbali.² Tuttavia, già Genette, pur sottolineando il carattere verbale (orale o scritto) dell'enunciato narrativo, osserva che gli studi sul discorso narrativo si devono concentrare sull'insieme di azioni e situazioni rappresentate, facendo astrazione dal mezzo di espressione usato, il quale può essere non esclusivamente linguistico (GENETTE, 1972: 71). Anche Roland Barthes osservò che la narrazione fosse un meccanismo non solo letterario e che fosse applicabile anche ai racconti naturali-oralì (mito, leggenda, favola) e alle rappresentazioni visive come dramma, commedia, pantomima, quadro, cinema e fumetto (BARTHES, 1981: 7).³ Gerald Prince invece definisce la narrazione come "a discourse representing one or more events", distinta dalla descrizione e dal commento, anche se abitualmente tutte e tre le forme vengono incorporate l'una nell'altra (PRINCE, 2003: 58). Recentemente gli studi svolti da neuroscienziati, biologi, filosofi e psicologi portano all'affermazione della tesi che la narrazione non sia un semplice mezzo di comunicazione o di espressione artistica bensì uno strumento di pensiero.⁴

Gli approcci narratologici sulla figura del narratore si possono pure riassumere in due atteggiamenti contrastanti: da una parte le teorie comunicazionali e dall'altra quelle poetiche. Le prime privilegiano il rapporto narratore – narratario, definendolo in chiave di comunicazione come un rapporto costitutivo del *plot*. Gli approcci di stampo non-comunicazionale (ossia poetico), invece, escludono qualsiasi legame tra il concetto di comunicazione e quello di discorso finzionale (PATRON, 2009: 24).

Il narratore cominciò a essere considerato figura centrale negli studi narratologici a partire dall'opera fondamentale di Genette, *Figures III* (1972),⁵ il cui autore sosteneva l'indelebile presenza del narratore nel discorso, dato che viene sempre formulato da qualcuno.⁶ Il narratore genettiano può esser

² I più insigni rappresentanti del filone cognitivo della narratologia sono Marie Laure Ryan con *Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory* pubblicato nel 1991, Monika Fludernik con *Towards a "Natural" Narratology* del 1996 e Dawid Herman con *Story Logic* del 2002 e l'opera collettiva del 2003, intitolata *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, di cui Herman è curatore. Per un approfondimento e un commento ragionato si rinvia a BERNINI, CARACCILO (2013: 12–13).

³ I narratologi che hanno a posteriori proseguito in questa direzione di studio sono CHATMAN (2010), FLUDERNIK (2009), RYAN (2009).

⁴ La tesi esposta da HERMAN (ed., 2003). Anche Alan PALMER: "[...] narrative is the description of fictional mental functioning" (2004: 12).

⁵ Il problema della presenza del narratore fu affrontato anche da TODOROV (1981: 131–157) e da BARTHES (1981: 7–33). Per approfondimenti si rinvia a PATRON (2009: 30–33).

⁶ «[...] le discours narratif ne peut être tel qu'en tant qu'il raconte une histoire, faute de quoi il ne serait pas narratif [...], et en tant qu'il est proféré par quelqu'un,

presente e partecipare al discorso da lui raccontato (omodiegetico) o invece può esserne assente (eterodiegetico). In ogni caso al narratore spetta il ruolo di compositore del discorso di finzione, di colui che manipolando le categorie di ordine, durata, frequenza, modo e voce trasforma la fabula in intreccio. Gli vengono quindi attribuiti i poteri dell'autore (PATRON, 2009: 37). Nel caso classico della narrazione in terza persona, il narratore non solo non è personaggio del racconto ma il racconto stesso non comporta alcuna traccia della sua esistenza. Tuttavia, nel *Nouveau discours du récit* Genette ribadisce l'importanza dell'espressione alla prima persona, sostenendo perfino che ogni narrazione si svolge sempre secondo questa modalità. Come si tenterà di comprovare, nel mondo immaginario delle narrazioni espressionistiche coesistono e si intrecciano due modalità dell'espressione: quella del narratore e quella dei personaggi. I loro rapporti reciproci hanno il carattere dinamico e instabile, e assumono reciprocamente un diverso grado di saturazione, andando dai casi di assimilazione delle figure dell'autore, del narratore e del personaggio (narrazione in prima persona) fino alla loro completa opposizione (narrazione in terza persona) (PATRON, 2009: 44-45).

La narrazione espressionistica, come ogni altra manifestazione artistica e letteraria, è da definirsi in termini di comunicazione,⁷ rientra quindi nell'ampio quadro narratologico di teorie comunicazionali, in quanto mette in particolare rilievo il rapporto tra l'emittente e il destinatario della comunicazione letteraria. Nelle opere espressionistiche si tratta infatti di verbalizzare una rappresentazione dei vissuti interiori in modo da sconvolgere e coinvolgere il destinatario di una tale comunicazione. L'esposizione narrata delle esperienze deve esaurire il criterio della comunicabilità. Orbene, la comunicabilità espressionistica non è mai conforme al canone e allo schema conosciuto, anzi, la rappresentazione narrativa propria dell'espressionismo è volta a esternare il vissuto interiore, nascosto, inesprimibile, sfuggente alla percezione e soggettivizzato in una forma che va all'incontrario delle solite e riconosciute forme dell'espressione artistica.

faute de quoi [...] il ne serait pas en lui-même un discours. Comme narratif, il vit de son rapport à l'histoire qu'il raconte ; comme discours, il vit de son rapport à la narration qui le profère » (GENETTE, 1972: 74).

⁷ «[...] la letteratura è una forma di comunicazione. La finalità comunicativa è già implicita nell'atto stesso di destinare una propria composizione scritta ed orale a un pubblico dai limiti imprevedibili: il destinatario è convinto di poter essere compreso e desidera di esserlo» (SEGRE, 2002: 5). Sulla stessa scia anche Barthes: «[...] il y a, à l'intérieur du récit une grande fonction d'échange [...], il y a un donateur du récit, il y a un destinataire du récit. On le sait, dans la communication linguistique, je et tu sont absolument presupposés l'un par l'autre; de même façon, il ne peut y avoir de récit sans narrateur et sans auditeur (ou lecteur) » (BARTHES, 1981: 24).

Nelle narrazioni espressionistiche sono presenti le tre situazioni narrative.⁸ La prima è la situazione narrativa in prima persona in cui l'istanza narrativa è uno dei personaggi del racconto; l'altra è la situazione narrativa autoriale quando il narratore in terza persona adotta una prospettiva esterna; infine si distingue anche la situazione narrativa figurale quando viene assunta implicitamente la prospettiva di un personaggio riflettore, attraverso la quale si restituisce un racconto apparentemente non mediato (STANZEL, 1988: 55–56). Gli schemi narrativi nella teoria stanzeliana sono quindi articolati secondo una triplice opposizione di persona (prima o terza), di prospettiva (interna o esterna) e di modo (narratore e riflettore) (STANZEL, 1988: 56–60). Si tratta di una notevole semplificazione del quadro teorico degli studi sulla figura del narratore, che riassume molto bene la posizione del narratore nella prospettiva del racconto espressionista. Infatti, nella prospettiva stanzeliana la narratività di un testo è determinata dalla presenza di un mediatore. Orbene, il racconto espressionista, volto a enfatizzare il soggetto dell'espressione, in modo naturale predilige il primo e il terzo tipo della situazione narrativa, quindi la narrazione in prima persona e la narrazione figurale. Per Stanzel la narrazione è sempre un discorso mediato: per il tramite di un *teller-character* (narratore esterno che trasmette le informazioni) o di un *reflector-character* (personaggio che filtra il racconto con il suo punto di vista).

Il discorso espressionista è sempre un discorso mediato attraverso la figura del narratore manifesto, che spesso assume la forma autotelica e metalettica di autore-narratore-personaggio. Invece le forme di espressione narratoriale in prima e in terza persona non sono in opposizione, ma si intrecciano in uno stesso testo narrativo, completandosi nella creazione di una particolare tensione espressiva.

La prima domanda da porre, riflettendo sui meccanismi della narrazione espressionistica, è quella che porta sulla funzione autoriale-narratoriale. La figura dell'autore, oggi soggetta a critiche e polemiche,⁹ è di pri-

⁸ Nella prospettiva di Stanzel gli elementi costitutivi di ogni situazione narrativa sono tre: persona (enunciatore della narrazione cioè narratore, che può essere visibile o invisibile), prospettiva (che concentra l'attenzione del lettore sulle modalità, dentro o fuori la storia, in cui è percepita nella narrazione la realtà finzionale rappresentata, la prospettiva può essere quindi esterna o interna) e modo (che definisce il rapporto tra narratore e i personaggi della narrazione e secondo la quale il narratore può identificarsi con uno dei personaggi oppure no) (STANZEL, 1988: 47–49). Nella situazione autoriale domina la prospettiva esterna, nella situazione in prima persona si ha l'identità dell'narratore e del personaggio e nella situazione figurale domina il mondo riflettore della narrazione (STANZEL, 1988: 55).

⁹ Si pensi ai due saggi critici fondamentali per la questione: quello di Barthes *La mort de l'auteur* del 1968 e quello di Foucault *Qu'est-ce qu'un auteur ?* del 1969. Barthes

ma importanza per la narrazione espressionistica. Infatti uno dei principi dell'estetica espressionistica era la valorizzazione del soggetto dell'espressione. L'io narrante nei testi di stampo espressionistico è sempre un'istanza fortemente messa in rilievo anche se le sue manifestazioni testuali sembrano a volte dire il contrario, nascondendo o diminuendo apparentemente la sua importanza. Il soggetto dell'espressione diventa nella narrazione espressionistica figura centrale nonostante che sia interno o esterno al testo¹⁰ (espresso quindi in prima o in terza persona) o che sia offuscato dalla focalizzazione figurale. La forza illocutiva della voce narrante è tale da essere scambiata nel testo con quella dell'autore il quale spesso si manifesta in persona, esprimendo le proprie opinioni e i giudizi di valore su quanto viene riferito nella narrazione.

La metalessi dell'autore si rivela una dei principali modalità della costruzione della figura narrativa. L'antica figura retorica quale metalessi che si presentava come un tipo di metonimia, è stata attualizzata dalla teoria di Gérard Genette e applicata alla narratologia. La metalessi genettiana consiste nell'infrangere le gerarchie relative alle istanze narrative e significa la confusione (la sostituzione) del personaggio con il narratore, del narratore con l'autore, del narrario con il lettore (GENETTE, 1972: 243).

In questo modo il narratore espressionista annulla la distanza tra il mondo fittizio della letteratura e quello reale, empirico: l'autore reale sembra infatti far parte della narrazione. Ma non si tratta di una *autofiction* postmoderna. L'autore-narratore, come si vedrà, gioca piuttosto sulla cifra dell'autoironia e dell'autoriflessione, della distanza umoristica. La sua posizione forte gli permette di frammentare la diegesi, di scomporla e manipolarla, di romperla con commenti e digressioni, giustificando perfino l'incompiutezza e l'incongruenza dell'intreccio. Sono le tecniche discorsive che contribuiscono alla soggettivazione del discorso (VERBARO, 2000: 120).

vede l'autore come personaggio scaturito dal razionalismo e dall'empirismo, la cui fine è inevitabilmente segnata dalla dissoluzione del concetto di individuo e dalla disgregazione della razionalità nel Novecento. Il significato dell'opera non è più interpretabile attraverso l'ottica chiusa dell'autore e la scoperta del suo vero significato dev'essere operata da un'altra distanza: l'interpretazione del lettore (BARTHES, 1984: 63-69). Secondo Foucault l'autore non è né il proprietario né il responsabile dei suoi testi, è solo colui a chi si può attribuire quello che scrive. In realtà l'autore è una funzione caratteristica del modo di esistenza, di circolazione e di funzionamento di alcuni tipi testuali all'interno della società. Questa funzione o forma testuale è sempre il risultato di una complessa operazione di costruzione (FOUCAULT, 1994: 789, 798, 800).

¹⁰ Dice Caterina VERBARO: «L'espressivismo enfatizza la cifra semantica del nascondimento dell'io nella pluralità del linguaggio, mettendo in atto una ambigua dialettica tra sottolineatura e abrasione del soggetto» (2000: 119-120).

Di pari importanza risulta nella narrazione espressionistica l'istanza analoga a quella del narratore-autore: il narratario. Il rapporto tra il narratore e il narratario risulta la seconda dominante su cui puntano le narrazioni espressionistiche. La figura del narratario¹¹ è chiamata in causa nella comunicazione letteraria di tipo espressionistico spesso come antitesi della figura narratoriale (quando rappresenta una visione del mondo contraria a quella del narratore) o come una figura che motiva e completa la riflessione meta-romanzesca del narratore, mettendo anche a fuoco la natura finzionale della narrazione. Il narratario va distinto dal lettore implicito dato che costituisce una vera e propria funzione del testo, presente dentro il mondo rappresentato come l'istanza verso cui il narratore rivolge il proprio discorso. Può essere un «tu» esplicitamente evocato o una figura più generica, meno marcata nel testo e quindi meno visibile, pur restando sempre un costrutto esplicito. Il narratario nelle narrazioni espressionistiche qui esaminate non si esaurisce nella solita figura di lettore implicito bensì diventa un vero e proprio *partner* della comunicazione, chiamato direttamente in causa, evocato e invitato a collaborare nella costruzione dell'intreccio.¹²

¹¹ Secondo Gerald PRINCE (2003: 57) il narratario è il destinatario della narrazione iscritto nel testo. Può essere più o meno apertamente rappresentato situandosi al medesimo livello narrativo del narratore, come la sua controparte. È un puro costrutto testuale distinto dal lettore sia reale sia implicito anche se, nel caso in cui non si palesi apertamente, è confondibile con il lettore implicito. L'origine di quest'istanza narrativa risale ai racconti della letteratura orale. Anche Gérard Genette (*Discours du récit*, 1972) affronta il tema del narratario, sostenendo che la sua presenza è possibile nei casi della narrazione intradiegetica, quando cioè un narratore di secondo grado si rivolge agli ascoltatori di secondo grado. Il narratore (di primo grado) non si rivolge quindi al narratario ma al lettore reale (GIOVANETTI, 2012: 282).

¹² La figura del destinatario / del fruitore del testo letterario fu oggetto di numerosi studi, fra cui sono da segnalare quelli di Wayne C. BOOTH (*The Rhetoric of Fiction* del 1961) che introduce il concetto di lettore implicito – *postulated reader* (1983: 177) iscritto nel testo stesso, dal quale dipende la piena scoperta del valore del lavoro dell'autore. Le ricerche narratologiche di Genette (*Nouveau discours du récit*) e di Prince (*Dictionary of Narratology*) mettono a fuoco la figura del narratario. Genette lo presenta come un costrutto mentale fondato in base alla globalità della narrazione di un racconto, la cui rappresentazione orienta la fruizione del lettore virtuale (GENETTE, 1983: 94). Anche Gerald Prince vede il narratario (*narratee*) come una figura puramente testuale, iscritta nel racconto stesso e posto sullo stesso livello diegetico del narratore (PRINCE, 2003: 57). Il lettore come figura attiva appare sulla scena della teoria letteraria negli anni Settanta, grazie all'estetica della ricezione che presenta il lettore come coautore del testo (ISER, 1976: 197–215). In quella prospettiva il testo assume il senso e esiste solo se è oggetto di lettura ciò che implica sempre l'incrocio di due intenzioni: quella dell'autore e quella del lettore. Con ciò converge anche il pensiero di Umberto Eco (*Lector in fabula*).

Un altro punto nodale delle narrazioni espressionistiche del postmoderno è l'interazione fra il testo e il lettore. L'instaurazione del rapporto di collaborazione fra l'enunciatore e il ricevente del messaggio è indispensabile per ogni tipo di comunicazione, anche quella letteraria. Nell'avvicinarsi al mondo della lettura il lettore è determinato da convenzioni di genere, stile e forma del testo, definiti come orizzonte di attesa che agevola la comprensione e l'interpretazione del libro. Nell'ambito dell'orizzonte di attesa entra anche l'inevitabile contrasto tra la finzione letteraria e la realtà.¹³ Su questa base il lettore può percepire l'opera letta nel contesto stretto della sua attesa letteraria e nel contesto esteso alla sua esperienza della vita. Nell'orizzonte di attesa entrano quindi le regole del codice letterario a disposizione dei lettori ma anche gli usi e le norme sociali e il modo di vedere il mondo e di rapportarsi con gli altri nonché il mondo dei valori del fruitore della lettura. Il valore estetico-espressivo dell'opera è determinato dalle aspettative dei lettori che possono esser confermate o deluse. Il valore è tanto più grande quanto più l'opera delude, contraddice o trasgredisce queste aspettative. Allo scontro tra la rappresentazione letteraria e l'esperienza della vita del lettore spetta, in buona parte delle narrazioni espressionistiche postmoderne, il compito di creare l'effetto di espressività.

Gli effetti espressionistici del testo e quindi la sua efficacia espressiva aumenta nel momento in cui gli elementi della realtà conosciuti al lettore, che sono oggetto della rappresentazione, vengono defamiliarizzati cioè rimossi dal loro abituale contesto. La defamiliarizzazione può riferirsi sia al mondo dei valori sia all'immaginario e l'effetto espressivo è più grande quando la validità di queste norme e rappresentazioni è negata.

Nei testi qui esaminati la tensione espressionistica nasce infatti dallo iato conoscitivo o assiologico che il lettore, nell'atto stesso della lettura, avverte fra il mondo del narratore e quello della narrazione (narrazioni figurali) o il mondo del narratore e il mondo reale (narrazioni in prima persona).

Funzione narratoriale

Le due figure centrali del *plot* espressionista sono narratore e narratario. La narrativa postmoderna propone il modello di narratore debole, evanescente, disgregato e contraddittorio. I romanzi e i racconti di stampo

¹³ «Il terzo fattore [il contrasto tra invenzione e realtà - J.J.] implica che il lettore possa percepire la nuova opera sia nel ristretto orizzonte della sua attesa letteraria sia anche in quello più vasto della sua esperienza della vita» (CADIOLI, 1988: 29).

espressionista sembrano, invece, contrapporsi al modello postmoderno della narrazione debole, proponendo un narratore solido, particolarmente udibile e autorevole.

La voce narrante dei testi analizzati si arroga la facoltà di commentare i fatti narrati, di inserire nella storia elementi a carattere eterodosso, ibrido e non-letterario, di congetturare sul narratario e renderlo direttamente partecipe del suo racconto. Oltre alle espressioni direttamente rivolte al narratario, nel *corpus* analitico sono riscontrabili anche i discorsi del narratore rivolti ai personaggi, i suoi giudizi portati su di loro. In alcuni casi le parole del personaggio sono incorporate (anche graficamente) al discorso del narratore. I commenti e le osservazioni narratoriali immessi nel testo narrativo assumono anche il carattere metanarrativo o saggistico.¹⁴

Il narratore, l'istanza che si incarica di trasmettere il contenuto narrativo facendosi mediatore del contenuto finzionale, assume nella prosa espressionistica un ruolo di particolare importanza in virtù del progetto base della narrazione espressionistica: valorizzare il soggetto dell'espressione. La mediazione narratoriale è individuabile come presenza organizzatrice di tutto il discorso. Tale posizione forte del narratore dilata il racconto spostando l'attenzione del lettore dal *plot* verso la figura narratoriale, verso il mondo dei valori e il ventaglio delle opinioni che la sua posizione forte nella narrazione può veicolare. Nonostante l'autorevolezza della figura narratoriale, nei testi analizzati non si tratta della ricostruzione di un narratore onnisciente di stampo ottocentesco. Al contrario, una tale istanza narrativa contribuisce a smascherare la comunicazione letteraria e mette in risalto la crisi delle istanze narrative classiche. Gli autori postmoderni, infatti, prendono le distanze dalla figura narratoriale «seria» e solenne, sostituendola con un narratore pienamente cosciente della propria finzionalità, con un narratore che ironizza sul contenuto del proprio racconto e sulla propria funzione. Per far ciò instaurano nel testo un gioco metalettico facendo finta di confondere la realtà autoriale con il fittizio mondo narratoriale. Si ha quindi a che fare con la metalessi dell'autore che sostituisce il narratore o per lo meno si insinua assumendo le vesti di commentatore o di personaggio nella narrazione in corso. Grazie all'espedito metalettico vengono messi in gioco differenti livelli dell'enunciazione narrativa; ciò che determina effetti inquietanti, fantastici, surreali, aumentando il valore espressionistico del testo. È il caso delle narrazioni di autori come Tondelli (*Pao Pao*), Mari (*Filologia dell'anfibio*, *Di bestia in bestia*, *Euridice aveva un cane*), Ballestra (*La guerra degli Antò*). L'in-

¹⁴ Oltre ai sopraesposti indicatori testuali della presenza esplicita del narratore, tale presenza forte del narratore è riscontrabile anche a livello del *plot* attraverso la manipolazione della durata narrativa (pause, riassunti, ellissi), le anomalie temporali (prolessi, analessi), e la manipolazione della rappresentazione dello spazio.

staurazione del rapporto metalettico tra le istanze narrative del testo agevola anche gli inserti metaromanzeschi in cui il fatto stesso del frasi del romanzo diventa motivo e oggetto della narrazione spesso autoironica e sconcertante. La presenza esplicita della voce narrante nel testo raccontato richiama l'altro elemento della comunicazione letteraria: il lettore, la relazione con il quale viene particolarmente sottolineata. La dominante espressionistica è quindi costituita da una duplice messa in rilievo del rapporto narratore – lettore (narratario – collaboratore) e narratore – testo (inserti metaromanzeschi).

Prospettiva autoriale

Autore – narratore: gioco metalettico delle istanze narrative

Il narratore più spiccatamente visibile nei testi esaminati è quello forte, onnipresente nella narrazione dalla prospettiva alta di un narratore onnisciente. Il narratore autoriale, nella prospettiva stanzeliana, nell'atto stesso dell'enunciazione, produce fatti e personaggi. La prospettiva esterna dalla quale i fatti e i personaggi sono riferiti presuppone che il narratore che assume allora il ruolo di *teller*, sia collocato in uno spazio diverso dai personaggi e che sia capace di muoversi nel tempo (dove la presenza nel racconto di anomalie temporali) e di selezionare e commentare la materia narrativa (STANZEL, 1980: 252–254). Lo stile senza prospettiva e neutro, presagito da Stanzel nelle narrazioni espressionistiche del postmoderno diventa tuttavia il punto di partenza per una trasgressione strutturale che valorizza ed enfatizza la figura narratoriale. Nelle narrazioni postmoderne infatti, la prospettiva narratoriale extradiegetica viene rafforzata e superata. Il narratore espressionista delle narrazioni autoriali è dotato di una personalità tangibile; tutt'altro che astratto, il narratore è sempre personalizzato diventando così un vero e proprio personaggio partecipe dell'azione.¹⁵ È pienamente consapevole del proprio ruolo di artefice del racconto, di colui che

¹⁵ FRANZ K. STANZEL (1980: 254–255) prevede, nella situazione narrativa autoriale, la partecipazione diretta del narratore all'azione raccontata. Ciò è possibile grazie ai ruoli che a volte tale narratore può rivestire: di cronista attento a non offendere la verità storica, di un editore imparziale che possiede la totalità di informazioni sulla storia raccontata, o invece, di un relatore dal sapere limitato. Tuttavia, il ruolo del narratore autoriale nelle narrazioni espressionistiche del postmoderno consiste, come si cercherà di comprovare, di smentire e contestare la realtà e la verità del racconto, mettendo in dubbio e in imbarazzo il lettore – narratario, direttamente chiamato a partecipare nell'atto stesso della stesura del racconto.

non solo riferisce le vicende accadute ma ne è costruttore e manipolatore. Il narratore di questo tipo è fortemente autotelico: attira l'attenzione di chi legge sui singoli elementi dello schema della comunicazione letteraria: narratore, narratario, testo. Il narratore extradiegetico non è né imparziale né trasparente, ma si fa costantemente presente nei fatti narrati, si manifesta come un «io» o un «noi» narrante. Data la forza espressiva di una così costruita figura del narratore si può parlare di una metalessi dell'autore cui capita di esprimersi direttamente nel testo narrato.

Il grado massimo della presenza narratoriale nel testo è quello in cui la voce narrante funge da una sorta di demiurgo – creatore e gestore esplicito dell'azione narrativa. Questo tipo di narrazione somiglia di più alla narrazione orale in cui partecipano necessariamente chi racconta e chi ascolta la storia raccontata.¹⁶ Ambedue le istanze narrative sono quindi esplicitamente coinvolte e presenti nel testo. Frequenti sono le incursioni dirette del narratore nel testo che sottolinea il suo rapporto con il racconto mettendone in risalto il carattere ironico, grottesco, fantastico o inverosimile, focalizzando quindi il carattere problematico del testo narrato.¹⁷

Il punto di partenza per la successiva trasformazione del carattere del narratore è la figura classica di narratore onnisciente o, nella prospettiva stanzeliana, la situazione narrativa autoriale. Tal è il narratore di *Venite Venite B-52* di Veronesi, che fin dall'apertura del romanzo dimostra di conoscere sia i sentimenti che le sensazioni del protagonista Ennio: «Una pena infinita gli frustò il cuore [...]» (VERONESI, *Venite...*, 17), sia il suo carattere: «Ecco che uomo era diventato, Ennio, quella mattina, capace di giurare qualcosa» (VERONESI, *Venite...*, 19). È anche un narratore in grado di supervisionare in contemporanea diversi eventi della narrazione, spostandosi nel tempo: «Intanto, a Montesilvano, inevitabilmente, un dibattito. Meglio, un quasi-processo» (BALLESTRA, *La guerra...*, 19) e nello spazio: «Altrove in Italia, fra Bologna e Pescara [...]» (BALLESTRA, *La guerra...*, 190). Accanto alle opere di Veronesi e di Ballestra, la narrazione autoriale è presente nei romanzi di

¹⁶ „[...] narracja pojmowana jest ściśle jako działanie werbalne związane z kontekstem interakcji” (STAMPEL, 2010: 181). „Narracja potoczna wymaga specyficznego rozumienia ‘wykonywania [performance]’, nie jako aktualizacji gotowych struktur, lecz jako odgrywania na żywo [staging], przy czym nie chodzi tu o tekst czy partyturę, lecz o tworzenie i kształtowanie narracji. Również odbiorca bierze udział w tym procesie, zarówno w nieokreślonej roli autorytetu ukierunkowującego i kontrolującego mowę, jak i w roli obserwatora zainteresowanego procesem twórczym, co [...] przejawia się w częstych samokorektach narratora” (STAMPEL, 2010: 197).

¹⁷ Wladimir KRYSINSKI (2003: 82–83) definisce il racconto costruito per il tramite di un tale narratore manifesto nella narrazione come enunciazione narrante considerandola come «una modalità caratteristica di un insieme di racconti moderni», attualizzati da autori come Hoffmann, Poe, Gombrowicz, Borges e Joyce.

Volponi (*Le mosche del capitale*), Bufalino (*Le menzogne della notte*) e in alcuni racconti della raccolta *Euridice aveva un cane* di Michele Mari. In tutti questi casi tuttavia, il narratore onnisciente lascia ampio spazio alla voce altrui: quella dei personaggi. In Volponi prendono la parola sia i personaggi umani come Tercraso che diventa portavoce dei lavoratori della fabbrica sia quelli allegorici come la luna, il calcolatore, i ficus ecc. In Bufalino (*Le menzogne...*) la voce del narratore autoriale serve per inquadrare la narrazione e fornire le informazioni basilari sul cronotopo: gli anni Cinquanta dell'Ottocento in una fantomatica isola del Mediterraneo. Le note esplicative aggiunte alla fine del testo mettono in risalto la posizione forte del narratore di primo grado. Questo narratore onnisciente introduce un'altra istanza narrativa: il governatore della fortezza-carcere, Consalvo De Ritis, che viene presentato come lettore dei protocolli giudiziari dei quattro giustiziati. Saranno loro la voce narrante vera e propria. Infatti il *plot* è costituito di racconti omodiegetici in prima persona svolti da quattro narratori distinti (barone Corrado Ingafù, poeta Salimbeni, soldato Agesilao Degli Incerti, studente Narciso Lucifora, tutti membri di una società segreta guidata da un fantomatico Padreterno) di cui ognuno racconta la propria storia. L'articolazione della conclusione e lo scioglimento della tensione narrativa è affidata invece alla voce del Governatore Ritis.

La voce narrante di tipo autoriale ha anche la prerogativa di abbandonare la prospettiva alta e osservare gli eventi come uno spettatore insieme ai personaggi direttamente coinvolti, facendo così (come possono fare anche loro) commenti e osservazioni¹⁸ circa le circostanze raccontate. È un procedimento fortemente presente nelle narrazioni di Silvia Ballestra che spesso intreccia alla narrazione commenti autoriali come quei di *La guerra degli Antò*: «Capito che roba grossa?» (p. 22), da considerare sia come un'apostrofe al lettore sia come uno scorcio dialogico con i protagonisti. Un tale narratore, pur mantenendo la propria posizione di chi ne sa più di tutti gli altri sugli eventi raccontati, adotta il punto di vista dei personaggi. Ciò si manifesta soprattutto attraverso il suo modo di parlare. La voce narrante infatti è stilisticamente simile a quella dei protagonisti giovanili della narrazione.

In *Venite Venite B-52* di Sandro Veronesi si ha a che fare con il narratore extradiegetico, in terza persona onnisciente, con focalizzazione bassa variabile. Il narratore tuttavia, anche se non svela mai la propria identità, è nella narrazione esplicitamente presente in modo da gestire e dominare tutta la

¹⁸ Sono atti di parola del narratore che non hanno importanza per la progressione della narrazione. Insieme alle automenzioni e ai commenti narratoriali costituiscono esempi della narrazione palese (CHATMAN, 2010: 249). Secondo STANZEL (1980: 255), le digressioni e i commenti narratoriali che assumono a volte dimensioni considerevoli fino a disgregare la compattezza della struttura narrativa, sono segnali discorsivi propri della situazione autoriale.

narrazione che sta per svolgersi. La presenza del narratore nel romanzo di Veronesi si manifesta a livello del *plot* e a livello paratestuale. Le manipolazioni del testo operate da un tale narratore comprendono anche ampie digressioni e divagazioni che si riferiscono non solo all'universo narrativo (*plot*, personaggi) ma abbracciano le più svariate tematiche culturali, politiche e sociali. Nella stessa maniera, anche Tiziano Scarpa nel decimo capitolo degli *Occhi sulla Graticola* si dilunga sulla tecnica dei manga giapponesi. Nel romanzo volponiano (*Le mosche del capitale*), la maggior parte dei commenti e delle digressioni è affidata ai personaggi (Saraccini, Tecraso, personaggi secondari), ma alcune divagazioni sono espresse dalla voce del narratore extradiegetico. È il caso del commento sulla mensa operaia (p. 191), usato per degenerare poi, in un accorato lamento sullo scioglimento dei legami sociali, sulla crescita del consumismo e sull'inadeguatezza dell'italiano nell'esprimere i veri sentimenti del parlante. Il narratore alterna la voce in prima persona («Ero io il compagno...»), attribuibile a Tecraso, per passare successivamente a un «noi» generico e rappresentante di tutta la generazione degli operai («Noi siamo beni e mali del consumo...») in modo da confondere l'identità narrativa: la voce narrante può essere quella autoriale (metalessi dell'autore) così come quella dei personaggi Tecraso o Saraccini. La stessa alternanza delle voci (prima e terza) si ha nel frammento dedicato alla descrizione della città industriale e alle abitazioni operaie (pp. 17–20). L'introduzione del personaggio di Tecraso come *reflector* narrativo permette di attribuirgli la verbalizzazione dell'intero tratto sulla storia dell'architettura, ma lo stile e la lingua usata trasgrediscono sia l'orizzonte mentale sia le capacità espressive di un semplice operaio Tecraso. Stilisticamente infatti viene fuso il gergo operaio («puttane», «incazzarsi», «i preservativi usati li trovi», «dopo che ti ha sfruttato ti butta fuori») a quello ricercato («computare», «compito e solerto», «locazione», «famiglie promiscue»), con inserti di vocaboli specialistici e neologismi («chauffeurs», «fondacchi», «residence», «emporio»). Le enunciazioni come «La città è peggio della fabbrica. [...]. Io non saprei come mai passare il mio tempo» (p. 19) sono da attribuire sia al personaggio sia al narratore metalettico.

Nella parte finale (ventesimo capitolo) de *La guerra degli Antò* si trova un commento politico assai scoperto che si richiama al giornalismo sociale impegnato. Anche in questo caso si vede il procedimento metalettico, espresso in prima persona dal personaggio Silvia Ballestrera, una figura facilmente interpretabile come la voce dell'autrice stessa, Silvia Ballestra. Molti sono i commenti narratoriali circa la situazione della società italiana negli anni Settanta e Ottanta (corruzione, speculazione edilizia, media, televisione interattiva) in *Venite Venite B-52* di Veronesi. Il carattere di commenti e di amplificazioni del testo della narrazione viene assunto anche dalle note poste alla fine di *Le menzogne della notte* di Bufalino.

Le amplificazioni testuali e le digressioni in cui di frequente vengono fuse le prospettive in prima e in terza persona hanno il carattere ironico o autoironico (Veronesi, Ballestra), politico-sociale (Volponi), storico-culturale (Consolo), erudito-filosofico (Mari). Nei confronti del *plot* hanno il carattere di pause che sviluppano il testo sull'asse sintagmatica (*in praesentia*) della narrazione in corso.

Autotelismo narrativo e ibridazione testuale Inseri metaromanzeschi

La dominante espressionistica collocata sulla figura del narratore trova la sua massima realizzazione nei casi della metalessi dell'autore quando cioè le figure del narratore e dell'autore reale si sovrappongono o le loro voci reciproche vengono scambiate o alternate. La forza del discorso narratorio-autoriale si palesa anche attraverso frequenti inseri metaromanzeschi. In tal caso la dominante espressiva viene spostata dalla figura del narratore sul testo stesso, sul suo farsi e sulla sua struttura.

Il narratore nel romanzo di Ballestra si manifesta nel testo come voce narrante in prima persona, denominata con un'aperta allusione autoreferenziale rispetto all'autrice reale del romanzo, Silvia Ballestrera. Si ha quindi anche in questo caso una metalessi dell'autore. L'autrice-narratrice allude alla propria funzione di chi scrive il romanzo denunciando, da una parte, le infrangibili regole dell'editoria a cui è stata sottoposta e dell'altra, lagnandosi che non tutto del mondo reale può diventare materia romanzesca, non tutto è narrabile:

In relata niente di tutto questo è descrivibile, almeno credo. Probabilmente l'ideale sarebbe stato accludere un demotape al testo, ma pare che i costi sarebbero tremendi. Così mi hanno detto quelli dell'editrice.

BALLESTRA, *La guerra...*, 38

Con un intento altrettanto ironico l'autrice denuncia anche l'ingerenza dei nuovi media nella cultura: laddove la letteratura classica rimane senza parole (non si può infatti rendere con le parole l'effetto della musica rap ascoltata da uno dei protagonisti, Fabio di Vasto), un «demotape» avrebbe sicuramente colmato le lacune lasciate dalla parola scritta. Lo stesso protagonista sfugge però all'onnipotenza del narratore «abbastanza indescrivibile adesso, essendo dotato di vita propria e sfuggendo ad ogni regola di narrazione» (p. 38) – afferma l'autrice-narratrice.

Nella chiusura del romanzo di Veronesi, il narratore assume il ruolo di critico-commentatore della struttura stessa del suo racconto con termini

narratologici appropriati. Per il capitolo intitolato *Epilogo* viene annunciata la sua funzione di anticlimax. Con ciò il narratore indica esplicitamente che la funzione di *Spannung / climax* narrativo spetta al capitolo immediatamente precedente.

Anche Tiziano Scarpa nel secondo capitolo degli *Occhi sulla Graticola* si dilunga in un commento sulla narratologia, fornendone una tale definizione: «la disciplina universitaria più asettica e disumana escogitata dal cinismo di questo secolo» (SCARPA, *Occhi...*, 5). Il narratore nel romanzo di Scarpa commenta la funzione dei personaggi che compaiono nel testo: «[...] è un personaggio del tutto secondario che mi serve unicamente a mettere in luce i presupposti cultural-economici di questo saggio» (p. 49), catalogando nello stesso tempo anche la tipologia testuale della propria espressione come «saggio operativo-strategico» (p. 111).

Il narratore omodiegetico del romanzo *Di bestia in bestia* di Michele Mari ha coscienza del proprio ruolo di relatore «storico» degli eventi. Interpellando direttamente il suo lettore lo invita a leggere e giudicare autonomamente quello che definisce «narrazione» (p. 22). La metalessi autoriale nello stesso romanzo si fa ancor più manifesta nella chiusura intitolata *Nota del professor **** (pp. 219–223) in cui l'autore-narratore mescola i piani narrativi della finzione, raccontando come il suo narratore sia venuto a conoscenza della storia di Osmoc, e quello della realtà, commentando le ristampe e le correzioni apportate al testo del romanzo *Di bestia in bestia* a partire della sua prima stesura nel 1980. Alla metalessi dell'autore si ricorre anche nel racconto *Euridice aveva un cane* (dell'omonima raccolta pubblicata nel 1993). Il narratore omodiegetico allude alla propria attività di scrittore e professore universitario («Ma l'ottobre fu dedicato a un convegno e dicembre fu passato a correggere bozze, così non mi mossi mai dalla città», p. 79) o svela addirittura la propria identità: «Ma quanta bella compagna, – diceva Flora, – hai visto [...]. Hai visto, è venuto il Michele» (p. 65). Anche le altre opere di Mari contengono espliciti commenti metaromanzeschi. In *Filologia dell'anfibio* il narratore si avvale della propria capacità di manipolare il contenuto della narrazione annunciando che «è venuto il momento di sospendere il grave stilo e ridare luminosità alla narrazione con la cronaca degli istanti di libertà» (p. 110).

Anche il narratore tondelliano nel racconto *Autobahn*, contenuto nella raccolta *Altri libertini*, apostrofa direttamente i destinatari del racconto con espressioni «lettori miei» (p. 153) e «voi lettori furbacchioni» (p. 155) alludendo al proprio ruolo di artefice della storia (il «menastorie») da raccontare:

Insomma saputo quel che vi era dovuto lettori amici miei, vi passo a fare il menastorie di una sera come tante con su le belve degli scoramenti che a rimanere fermo non ci riesco [...]

TONDELLI, *Autobahn*, 149

e annuncia il contenuto delle sequenze successive:

[...] passo a dirvi le menate che vi devo cioè che al tempo dei scoramenti io abitavo in Correggio.

TONDELLI, *Autobahn*, 151

La voce narrante autorevole può evocare esplicitamente altre istanze della narrazione: lettore e protagonisti. Il discorso narratorio nel romanzo di Ballestra si dipana in ambedue le direzioni. Ballestra intreccia un rapporto diretto in forma di quasi-dialoghi con il personaggio: «Guarda, Antò, io non ti posso anticipare niente perché sono sotto contratto con l'editore» (p. 55). Della tecnica di scrittura e delle modalità romanzesche la narratrice pare voler discutere anche con un altro destinatario del testo, distinto dal precedente personaggio evocato: Antonio Lu Purk. Si presume che questa volta la narratrice si rivolga ai suoi lettori-narratori:

Ora secondo voi cosa dovrebbe fare una poveretta di cronachista – diciamo – incastrata da una pattuglia di personaggi così, tutti senza capo né coda, prigionieri di un casino dei problemi giovanili stressanti come l'Amore, La Morte, la Malattia?

BALLESTRA, *La guerra...*, 163

Il brano si rivela un gioco autoironico dell'autrice. L'apparente invito ai narratori a collaborare per la stesura del romanzo che si sta tessendo sotto gli occhi di chi legge è in realtà pretesto di critica dell'universo dei giovani dei primi anni Novanta. La presunta tematica del romanzo viene indicata con i concetti chiave scritti con i caratteri maiuscoli. Più avanti la narratrice continuerà sempre in chiave derisoria e dissacrante il suo commento circa gli interessi filosofico-esistenziali della giovane generazione chiamandole:

[...] 'ste cocciutaggini in libera uscita che vogliono dire la loro sul Mondo, la Condizione dell'Uomo Europeo davanti al Tremila, il resto di cosmogonie focomeliche – metà saccheggiate da Metal Sound, metà rubacchiate alla pendolo de cammello dalla Nascita di una tragedia di Nietzsche con cui ammantano i loro sentiri.'

BALLESTRA, *La guerra...*, 163

Con la stessa ironia nei confronti del mondo rappresentato si ha a che fare nel romanzo di Tiziano Scarpa. Il narratore-protagonista Alfredo, gestore e commentatore degli eventi narrati, giudica gli atteggiamenti e i comportamenti di un'altra protagonista, Carolina Graticola, di cui nello stesso tempo è innamorato e di cui spera di essere ricambiato. Al fine di farla innamorare, entra nell'intimo del mondo interiore della ragazza, appropriandosi del suo diario e, dopo averlo letto, ne dà una severa valutazione sostenendo che:

[...] Carolina è vittima di una cybercultura che pensa di essere sempre in ritardo, afflitta da provincialismo cronico: una cybercultura che, qui lo dico e qui lo nego, chiamerò per l'occasione cyberfolk (non male, eh?).

SCARPA, *Occhi...*, 64

Il lettore-destinatario del racconto è portato a giudicare negativamente l'atteggiamento del narratore-protagonista, disonesto con Carolina e troppo sicuro delle sue doti di narratore come risulta dai suoi autocommenti messi fra parentesi.

Con lo stesso invito a collaborare nella stesura del romanzo si rivolge al suo lettore anche Veronesi in *Venite Venite* e la metalessi dell'autore si fa esplicita. Nel ventitreesimo capitolo del romanzo viene, con un'ampia analessi rispetto alla trama principale, riferito l'episodio dell'incontro di Paolo Bollicino e della sua futura moglie, una giovane russa di nome Lara. Il narratore, nel momento in cui sarebbe dovuto procedere alla descrizione dell'amplesso amoroso della coppia, si arresta con un moto di autocontrollo, annunciando di aver incanalato la storia: «Basta, basta. Basta così. Ancora una volta il più è fatto, gli eventi sono stati indirizzati, [...]» (VERONESI, *Venite...*, 225) e invitando apertamente il lettore, in una sorta di gioco di letteratura potenziale, a colmare l'ellissi con elementi forniti dallo stesso narratore: aggettivi («luccicante», «imbranato» ecc.), sostantivi («occasione», «tristezza» ecc.), colori («oro», «nero», «azzurro» – «lago» ecc.), verbi («spogliare», «scoprire», «palpare» ecc.), avverbi («timidamente», «finalmente» ecc.), e frasi fatte (es. «toccare il cielo con un dito», «perdere la verginità»). In seguito il narratore fornisce anche il canovaccio dell'episodio successivo da completare dal lettore: la cena d'addio alla casa moscovita di Lara, che si appresta a lasciare la patria per sposare Paolo e trasferirsi in Italia (VERONESI *Venite...*, 225–226). La parentesi è chiusa con un augurio di buon lavoro rivolto dal narratore al lettore, diventato ormai co-autore del romanzo.

La posizione autorevole del narratore agevola quindi la messa in rilievo, nella comunicazione letteraria, non solo della figura di chi parla ma anche quella del destinatario della comunicazione letteraria. Come si è visto nel caso dei romanzi di Ballestra e di Veronesi, il richiamo esplicito può essere rivolto al lettore-narratario, la cui funzione di collaboratore viene scherzo-

samente e ironicamente ribadita. A più riprese il narratore si rivolge direttamente al suo lettore, incitandolo a proseguire la lettura o annunciandogli la modalità in cui verrà condotto il racconto, o addirittura invitandolo a costruirlo da solo con gli elementi testuali forniti dal narratore. In alcuni casi gli autori spostano il destinatario al livello intradiegetico e costruiscono una figura di ascoltatore-fruitoro della narrazione immerso nel mondo fittizio. Un «io» narrante si rivolge allora direttamente a un «tu», definibile come protagonista della narrazione stessa. L'evocazione diretta del «tu»-protagonista ha comunque finalità diverse da quelle precedentemente analizzate. Non si tratta più di un *partner* dell'azione romanzesca, attivo e dinamico bensì di un ascoltatore passivo che diventa per lo più oggetto della narrazione. Così sono le narrazioni dei giovani narratori partecipi del progetto tondelliano *Under 25*. Nel volume *Belli & perversi* (1987) tre autori scelgono di costruire il modello della comunicazione diretta del narratore e del protagonista: Andrea Mancinelli in *Darlin'*, Francesco Silbano in *Tea Room* e Andrea Demarchi in *Emilio '87*.

In *Darlin'* il narratore si rivolge al suo ascoltatore come in un discorso orale, ma il quadro comunicativo della conversazione assunto come sfondo della narrazione si rivela solo un'apparenza: il narratore non è in realtà un «io» che parla a un «tu» ma è un narratore onnisciente, capace non solo di osservare le mosse del personaggio («guardi fuori senza scopo, le mani strette intorno a un bicchiere vuoto, il corpo scosso da brividi improvvisi», p. 5) e i suoi comportamenti; inoltre è in grado di penetrare i suoi pensieri («qualcosa ti dice che quella voce [...] dovrebbe farti provare qualcosa di più della noia e della malinconia», p. 5; «Provi un senso di rifiuto, di ribrezzo, non vorresti essere tornato», p. 6) e di maneggiare le anacronie temporali (ampia parte analettica «Tre anni prima», p. 8) che motivano e chiariscono lo svolgimento della narrazione.

La situazione conversazionale sembra ancora più marcata in *Tea Room* di Francesco Silbano. L'io narrante si presenta come un giovane che parla ad un collega adoperando il suo registro parlato («Non t'incazzare se ...») e le espressioni con palese funzione fatica («Di cosa ti stavo parlando?», p. 28; «Perché mi guardi così? Cosa c'è che non va? Mi trovi noioso?», p. 43). Nel corso della narrazione tuttavia la differenza stilistica, linguistica e intellettuale fra il narratore in prima persona e il suo presunto ascoltatore cresce: il narratore, a partire di un pretesto quale resoconto di un incontro amoroso, fatto a voce ad un amico, si perde in divagazioni di vario tipo (vita sociale e architettura urbana, filosofia, religione, livello dei studi universitari) e il linguaggio usato si sbarazza dalle sfumature del parlato a favore di lievi impronte dell'arcaizzazione (è da notare l'apocope nelle espressioni «un particolar modo di», «mi par che»). L'iniziale affinità tra il narratore in prima persona e il narratario evocato viene quindi smentita dallo stesso

narratore intradiegetico. Con una serie di allusioni intertestuali (Gadda, Ginzburg, D'Annunzio, Arbasino) e intersemiotici (opera, architettura, pittura) il narratore mette a fuoco la propria erudizione che lo distanzia non solo dal narratario ma anche dal lettore che si sarebbe aspettato una banale conversazione pettegola in un bar della città. La conclusione del racconto è una nuova sorpresa. Il narratore, che si era creato un'immagine di dandy erudito immerso nelle sofisticatezze di un discorso amoroso, lascia il suo silenzioso collega, attratto dall'opportunità di un accoppiamento sbrigativo nella lurida toilette del bar. Il narratore del racconto induce il lettore in un ambiguo gioco di autoaffermazione e autonegazione dei propri punti di vista e delle opinioni che vengono esposte e motivate per essere poi immediatamente smentite.

In alcuni casi il narratore si autodesigna con il plurale «noi», pronomi che può avere una valenza puramente retorica, come nel caso dei romanzi di Ballestra:

Non possiamo fornirvene il nome e l'esatta ubicazione perché la censura militare italiana non vuole, oscuramente, che se ne avvantaggino le truppe del dittatore Saddam Hussein.

BALLESTRA, *La guerra...*, 31

e di Veronesi:

E qui, col nostro eroe per un po' di tempo occupato nel suo Motel sull'autostrada, possiamo approfittarne per aggiornare la situazione.

VERONESI, *Venite...*, 220

Ne *La guerra degli Antò* la voce narrante sembra a volte non poter trattenere il proprio slancio espressivo, ciò che risulta in manifestazioni dirette della sua identità: in forma di commenti testimoniali come ad esempio «Io personalmente ho conosciuto questi Fabi...» (p. 31), per sottolineare la comunanza delle esperienze condivise con i personaggi che sono ognuno, secondo il personale commento della narratrice, «un tipo antropologico normalmente diffuso nell'Italia centro-meridionale...». Che si tratti di voce narrante femminile lo si viene a sapere grazie all'autopresentazione fornita come di sfuggita con la dichiarazione «la sottoscritta» (p. 32).

Il «noi» narratorio usato da Ballestra e Veronesi assume una valenza retorica e la metalessi dell'autore che ne deriva rafforza l'immagine onnisciente e «paterna» del narratore. Un'altra valenza del pronome «noi» si palesa invece negli usi che ne fa Tondelli in cui il narratore di questo tipo diventa una vera e propria voce generazionale. Nei tre racconti della raccolta *Altri libertini* (1981) di Tondelli il narratore si esprime usando il plurale

(*Mimi e istrioni*), spesso in alternanza con la prima persona singolare (*Viaggio*), o addirittura con un *si* impersonale (*Altri libertini*). Si tratta in questi casi di una voce corale, espressione della sensibilità collettiva del gruppo di cui il narratore si fa portavoce.

Tiziano Scarpa in *Occhi sulla Graticola* scompone il narratore in due istanze: il primo, che si esprime in prima persona, intradiegetico, di nome Alfredo e il secondo che è un suo *alter ego*, Alfredo Futuro, cioè il narratore immaginato in un avvenire indefinito quando si sarebbero realizzati i progetti escogitati dal primo narratore, Alfredo. Si tratta quindi di un narratore presente e partecipe all'azione. Lungo tutta la narrazione le due voci narranti, quella di Alfredo e quella di Alfredo Futuro rimangono in continua interazione; nasce in quel modo un dialogo con se stesso del protagonista-narratore, un incessante soliloquio narratorio che regge e fornisce l'ossatura alla trama del romanzo. L'*alter ego* narratorio, Alfredo futuro, diventa quindi destinatario di ripensamenti «tecnici» del narratore circa le modalità di scrittura e lo stile da adottare nel testo:

Nota bene, Alfredo futuro, qui sopra mi ci sono messo d'impegno a trasandare la sintassi per accostare uno dopo l'altro i nomi di Fabrizio e Carolina dentro la stessa frase, senza pause né punteggiature che li separino, dato che ormai fra i due è avvenuto il primo inesorabile contatto.

SCARPA, *Occhi...*, 85

Il commento qui sopra ha un doppio valore: non solo giustifica l'uso di incongruenze ortografiche (omissione della punteggiatura) ma, con funzione prolettica, suggerisce anche l'ulteriore sviluppo della trama, in cui «il primo inesorabile contatto» dei due protagonisti vedrà il suo seguito. Le allocuzioni di Alfredo ad Alfredo Futuro hanno connotazioni fortemente ironiche grazie alla sofisticatezza dello stile accademico usato. Ambedue i personaggi-narratori devono collaborare per raggiungere il fine prefissato. Nel capitolo nono il narratore Alfredo si rivolge al suo *alter ego*, parlando della possibilità di capire il comportamento di una persona. Al momento non è chiaro, ma alla fine si rivelerà che si tratta qui di tentativi del narratore di capire Carolina Graticola, per meglio manipolarla e farla innamorare. Anche in questo caso la funzione narratoria è chiaramente definita. Si tratta infatti del creatore e gestore nella storia. Questo suo ruolo si manifesta ad esempio nell'undicesimo capitolo in cui il narratore appare in prima persona, presentandosi nelle vesti di artefice e sommo gestore della narrazione, giudica i fatti, racconta quello che vuole, selezionando gli enunciati e tacendone altri, in una sorta di civetteria nei confronti del lettore: «È per pura invidia che non mi metto a descrivere come Carolina e Fabrizio si sono avvicinati, conosciuti e parlati» (SCARPA, *Occhi...*, 88). L'ellissi creata per il

tramite di un tale stratagemma narratorio aumenta la tensione narrativa, servendo anche a sollecitare l'attenzione del narratario grazie alla rottura della continuità della storia raccontata. La metalessi si rivela qui il più importante mezzo nella costruzione di effetti espressionistici.

Un complicato intreccio di voci costruisce il racconto in *Retablo* di Vincenzo Consolo. Alle tre parti del romanzo, *Oratorio*, *Peregrinazione* e *Veritas*, corrispondono tre distinte voci narranti. Il motivo centrale dell'amore non corrisposto di Isidoro per Rosalia, viene infatti presentato da tre punti di vista. Nella prima parte il racconto è affidato allo stesso fra' Isidoro, un giovane frate che abbandona il proprio convento preso dall'amore per una bella palermitana. Nella seconda parte (*Peregrinazione*) l'io narrante è quello di Fabrizio Clerici, pittore milanese che Isidoro accompagna nel corso del suo viaggio in Sicilia. Alla storia di Isidoro se ne intreccia allora un'altra, quella del pittore, anch'egli amante infelice che durante la sua peregrinazione insulare cerca svago e dimenticanza dopo le delusioni amorose. La parte finale, *Veritas*, è invece la lettera di Rosalia a Isidoro, in cui la donna presenta il terzo punto di vista sulla storia. La trama principale è accompagnata da un'altra storia amorosa, come di secondo piano. Si tratta della seduzione di un'altra donna di nome Rosalia, da parte dello spregiudicato e corrotto fra' Giacinto. La vicenda è inserita nel racconto principale tramite un espediente narrativo: Fabrizio Clerici scrive infatti il proprio diario di viaggio sul retro di fogli già scritti, che recano sul davanti il racconto della storia di Rosalia e di Giacinto. L'intreccio di voci narranti usato da Consolo, anche se lungo tutta la narrazione si tratta di narrazione omodiegetica, risulta in un racconto polifonico, in cui i punti di vista si sovrappongono e si completano a vicenda, dando un quadro complesso delle vicende narrate.

Come si è visto, nei casi appena esaminati, il narratore possiede tutte le prerogative del narratore onnisciente, ciononostante si arroga anche il diritto di manifestarsi nella narrazione come un «io» (autore/scrittore del racconto, casi di metalessi) o come un «noi» (voce generazionale). In ambedue i casi si tratta quindi di un narratore coinvolto nella storia, drammatizzato e cosciente della sua funzione dell'artefice della storia.¹⁹

Anche il paratesto²⁰ contribuisce a costruire e ribadire la posizione dominante del narratore. Il romanzo di Veronesi consiste in tre parti, suddiviso in ventisei capitoli appositamente numerati e un epilogo. Ogni

¹⁹ W.C. BOOTH (2004: 215–220) distingue tra i narratori drammatizzati (presenti nel testo come personaggi) e non drammatizzati. Inoltre il narratore può essere una figura attiva e cosciente del proprio lavoro di scrittore, a differenza di una voce passiva di osservatore – relatore del racconto.

²⁰ Il paratesto è qui inteso in senso genettiano come segnale discorsivo supplementare (titoli, sottotitoli, note, commenti e aggiunte) fornito dall'autore (o altri) che fungono da commento o annuncio al testo principale (GENETTE, 1997: 5).

capitolo è provvisto di un sottotitolo in cui viene annunciato il contenuto del capitolo, in modo allusivo o indiretto per attirare l'attenzione del lettore, in forma di domanda oppure di un commento narratorio circa la forma o il contenuto del capitolo in questione. La stessa maniera di servirsi di elementi paratestuali è stata adottata da Silvia Ballestra nel racconto *La via per Berlino* (in *Under 25. Papergang* del 1990), in cui per la prima volta appaiono protagonisti che avrebbero successivamente popolato l'universo narrativo del romanzo *La guerra degli Antò*. I titoli dei rispettivi paragrafi del racconto annunciano il loro contenuto. *Lu Purk apprendista* (p. 50) sintetizza l'esperienza lavorativa di muratore che avrebbe poi sfociata in un incidente di lavoro a seguito del quale al protagonista viene amputata una gamba. *More ferrarum* e *Pocciata furia* si riferiscono invece alle sfrenatezze sessuali dello studente Lu Purk. Il carattere di informazione paratestuale viene assunto anche dai sottotitoli di cui è munito ciascuno di ventisei capitoli di *Venite Venite B-52* di Veronesi. L'allusione al contenuto dei rispettivi capitoli è sempre volta ad aumentare la tensione narrativa e far crescere l'interesse del lettore, diventando il mezzo con cui intrecciare e mantenere il particolare rapporto narratore-lettore, che si rivela del resto uno dei perni costitutivi del romanzo. Nella struttura dei sottotitoli viene rispettato di solito lo schema usuale: numerazione del capitolo più commento paratestuale fra parentesi introdotto dalla congiunzione «in cui» ad es.: «Uno (In cui un certo Ennio si tira quel che si tira, brucia quello che brucia e giura quello che giura)».

La posizione forte del narratore-manipolatore del testo gli conferisce anche la prerogativa di allargare la prospettiva testuale della narrazione cui vengono aggregate altre tipologie. Ne risultano effetti di ibridazione e contaminazione dei generi testuali. Le trasgressioni comprendono sia le forme più testuali più «classiche» (il diario, la lettera nei romanzi di Volponi o di Consolo) sia quelle più sofisticate e insolite, come nel caso degli *Occhi sulla Graticola*. Il fulcro stilistico nel romanzo di Tiziano Scarpa consiste nella fusione della narrazione con alcuni tratti del diario della protagonista, inseriti nel discorso del narratore che mescola alla trama anche elementi di dialogo filosofico, di citazioni enciclopediche, diaristiche ed epistolari in un incondizionato *pastiche*. Anche Michele Mari (*Di bestia in bestia*) include nella sua narrazione ampi frammenti dedicati alla figura della Bestia. Il primo è tratto da una presunta cronaca medievale in latino e munito di un'accurata traduzione in italiano a piè di pagina (pp. 36-37), l'altro invece scritto in un italiano baroccheggiante proviene dalla *Chronica dell'istranissimo viaggio et horroroso ne le remote terre superiori del Norte* di un tale Jacobo Toledano (pp. 46-48).

L'ibridazione dei generi è riscontrabile nel romanzo di Consolo (*Retablo*) che al filo narrativo aggrega, accanto al già menzionato diario del viaggio

scritto all'amata Teresa Blasco da Fabrizio Clerici anche frammenti lirici (pp. 64 e 91) o addirittura un racconto alternativo che si sovrappone al filone narrativo principale (pp. 94–106), piazzato ogni due pagine, come fosse scritto sul risvolto della pagina già scritta o su un materiale di fortuna. Nella narrazione di Michele Mari la cui prosa, già di per sé fortemente liricizzata, comprende anche frammenti di poesia come quella riferita alla sontuosa e solitaria biblioteca di Osmoc (p. 74). L'insero lirico serve qui a meglio raffigurare la simbologia della biblioteca, vero e proprio «microcosmo», vuoto e separato dal mondo reale come vestigio di altri tempi irrimediabilmente perduti: «vestigio di uno stato perduto quando corrispondeva alla creatura il creatore», luogo ideale e «tempio di morte» insieme. Il romanzo di Mari contiene anche citazioni dei testi: dall'*Odissea* viene tratto il frammento che motiva il nome assegnato al servo di Osmoc, Epéo (p. 13) o di Guido Gozzano (p. 86, 96). Gli altri frammenti lirici sono proferiti dal colto padrone del fantastico castello, Osmoc, che illustra la propria relazione con citazioni di poesie (pp. 66–67).

Volponi, oltre ai frammenti del diario di Saraccini (Secondo capitolo della Prima Parte), inserisce nel romanzo *Le mosche del capitale* anche un appunto professionale (p. 53) e un frammento la cui identità formale rimane dubbia perfino per il narratore stesso che non sa se definirlo «laude», «mistero» o «poemetto» (pp. 54–56). Ampi scorci dialogati, come lo scambio fra la luna e il calcolatore (pp. 78–81), richiamano invece la struttura di un testo teatrale. Alla forma del monologo teatrale fa pensare anche l'intero *In exitu* di Testori, in cui sono anche inclusi brani costruiti sugli effetti fonici di assonanza propri della poesia.

Nei testi esaminati l'ibridazione è individuabile a livello della microstruttura narrativa: sono i casi di contaminazione tra la parola del narratore e del personaggio.²¹ Questo tipo di ibridazione microstrutturale è una costante della narrazione tondelliana di *Altri libertini*. Il registro adottato come base stilistica delle narrazioni che compongono la raccolta è quello parlato medio-basso, caratteristico per i giovani protagonisti dei racconti. È quindi naturale la prevalenza del discorso diretto che dinamizza e attualizza la narrazione riassumendosi in un accostamento di scene, come quella fra

²¹ Michail Bachtin nel suo saggio sulla polifonia del linguaggio romanzesco osserva che ogni romanzo dal punto di vista della lingua e della coscienza linguistica che la lingua incarna è un ibrido in quanto necessariamente incorpora al suo interno varie tipologie testuali e linguistiche in modo da formare «un sistema artisticamente organizzato di unione delle lingue» (BACHTIN, 2001: 169). L'ibrido romanzesco è sempre «voluto ed artisticamente organizzato», non si tratta pertanto di una «riproduzione linguistica (dialettologica) dell'empiria delle lingue altrui», esso è sempre «interamente stilizzato, meditato, soppesato, distanziato» (BACHTIN, 2001: 174), cioè creativamente trasfigurato.

Giusy (spacciatore di droga) e Bibo (tossicodipendente), due protagonisti del racconto *Postoristoro*:

L'altro s'accende una sigaretta (**narratore**). "Te lo stavo dicendo, aspetta, per cinquanta cart te ne do tre" (**discorso diretto, Giusy**). Si ferma. (**narratore**) Alza tre dita (**narratore**). "Sicuro che non mi fregghi?" (**discorso diretto, Bibo**). "Senti Bibo, quando t'ho mai fregato? [...]" (**discorso diretto, Giusy**). Ridacchia (**narratore**).

Ok, fa Bibo (**narratore**), ma ora se ne va a cercare da un'altra parte perché coi soldi in mano non ci resiste mica, ma domani si rivedranno e gliele comprerà, con quali soldi, boh, però lo farà, domani (**ibridazione, stile indiretto libero**). Giusy lo segue con lo sguardo uscire verso il corridoio (**narratore**).

TONDELLI, *Postoristoro*, 12

L'intreccio delle tre voci parlanti, ovvero del narratore extradiegetico e dei due personaggi, fonda una scena dinamica, in cui il tempo della storia e il tempo del racconto coincidono nonostante l'uso del discorso indiretto libero. Nel primo paragrafo dell'esempio appena citato, la posizione del narratore extradiegetico sembra marginalizzata, ridotta a una voce didascalica che fornisce ai partecipanti della scena alcune indicazioni puramente tecniche su come meglio realizzarla, in special modo vengono costantemente eliminati i sintagmi di legamento fra la parola del narratore e quella del personaggio (CHATMAN, 2010: 214). Nel secondo paragrafo dell'esempio citato il discorso scivola nella forma indiretta libera. È là che l'ibridazione e l'ambiguità delle voci parlanti si fanno più evidenti. Infatti, rimane dubbia l'identità della voce parlante a partire da «ma ora se ne va...». La frase può essere interpretata come resoconto del personaggio ma siccome solo la forma diretta garantisce la citazione precisa delle parole del personaggio²² (Bibo), è altrettanto valida l'interpretazione che attribuisce quelle parole al narratore palese (*overt*). Lo conferma l'inserimento dell'interiezione («boh») e della domanda retorica («con quali soldi»)²³.

²² CHATMAN, 2010: 215.

²³ Secondo CHATMAN (2010: 217), esclamazioni, domande, espletivi, imperativi e altre forme enfatiche così come le interruzioni sono manifestazioni dell'*overt narrator* in quanto disadatte alla figura di un mediatore invisibile che desidera rimanere nell'ombra. Tali «forme di dizione non narrativa» esprimono i sentimenti forti di un narratore forte.

Confusione delle voci narranti Narrazioni in prima e in terza persona

Le modalità narrative espresse in prima e in terza persona sono concepite dalla narratologia classica come incompatibili ed antitetiche. Gérard Genette prevede la distinzione tra la voce del narratore eterodiegetico (assente alla storia raccontata) che può tuttavia raccontare i fatti da un punto di vista interno alla narrazione (focalizzazione bassa) e quella del narratore omodiegetico, presente alla storia raccontata sia come protagonista (autodiegetico) o semplice osservatore-testimone (alldiegetico) (GENETTE, 1972: 238–241; 1983: 55–58). Chatman invece indica un *covert narrator* (narratore nascosto) la cui voce è udibile come quella che parla di eventi, personaggi e ambienti mentre l'io narrante rimane all'ombra. La narrazione nascosta riferisce i pensieri dei personaggi in modo indiretto, in guisa di un mediatore-interprete dei fatti raccontati (CHATMAN, 2010: 211–213); la figura dell'*overt narrator* invece è quella palese in cui la voce narrante espone i fatti senza lasciar parlare i personaggi. Il narratore palese descrive il mondo narrato e fornisce le relative indicazioni direttamente, evocando e nominando in modo non mediato (CHATMAN, 2010: 237–241). Nella prospettiva stanzeliana si parla invece della situazione narrativa in prima persona e quella della focalizzazione figurale (STANZEL, 1980: 260–275; 276–285).

Il narratore in prima persona partecipa agli eventi della narrazione, ne è parte attiva posto com'è sullo stesso livello dei personaggi. L'io narrante adotta la prospettiva bassa di chi è condizionato dai propri limiti percettivi e conoscitivi e necessariamente ha una visione parziale e limitata²⁴. Si tratta spesso di un racconto autobiografico, svolto cioè *a posteriori* in forma di ricordo. Secondo Stanzel la situazione narrativa figurale è quella in cui dalla prospettiva bassa di un personaggio che funge da riflettore viene raccontato il *plot* in modo apparentemente non mediato. Si tratterebbe quindi di una situazione di immediatezza narrativa in cui il racconto si produce da sé senza essere enunciato da alcuna voce mediatrice (STANZEL, 1988: 141). Il racconto viene filtrato attraverso la coscienza del personaggio e il punto focale, dal quale la vicenda è osservata, è collocato dentro la storia. Nel caso della narrazione in prima persona solitamente si nota l'identità o la compatibilità dei domini cognitivi del narratore e dei protagonisti. Nel caso della narrazione in terza persona si tratta invece della non-identità dei mondi e dei valori del narratore e dei protagonisti (PATRON, 2009: 85).

²⁴ L'idea del discorso narrativo in prima persona come di per sé non oggettivo e parziale è espressa anche da Käte HAMBURGER (1986: 279).

Nei testi narrativi di stampo espressionistico il valore e l'importanza delle suddette distinzioni sembra affievolito. La situazione narrativa in prima persona e quella in terza persona a focalizzazione bassa (la situazione narrativa figurale) presentano forti affinità semantiche e stilistiche. Spesso i due tipi della voce narrante vengono scambiati o confusi. Allo stesso modo laddove il lettore si aspetterebbe, da parte del narratore, la conferma e l'approvazione dei valori del mondo rappresentato (narrazioni intradiegetiche), questi vengono negati e smentiti. La focalizzazione bassa delle narrazioni extradiegetiche permette invece al narratore di condividere i valori dei protagonisti, ma in tal caso è il lettore ad essere chiamato in causa ed è proprio lui, in base alla propria esperienza, a giudicare come inaffidabili le storie presentate dal narratore.²⁵

Il narratore de *La filologia dell'anfibio* di Mari segna la propria alterità e il proprio distacco rispetto al mondo raccontato con lo stile arcaizzante assunto nel racconto. Il ricordo dell'esperienza militare, riferito in prima persona, rivela tutte le assurdità della vita di recluta. L'esistenza monotona in caserma scandita da regolamenti insensati porta l'abbruttimento morale, l'abbattimento, l'umiliazione e il senso di solitudine che si possono scansare solo preservando altezzosamente la propria diversità e unicità che si manifesta negli interessi intellettuali e nel raffinato modo di parlarne. Il risultato è una sorprendente relazione diaristica di una giovane recluta che presenta la banalità dell'esercito nello stile e nel modo proprio per una cronaca cinquecentesca.

Più elaborato è il rapporto fra il narratore e il personaggio nel racconto di Andrea Demarchi intitolato *Emilio '87*. La narrazione in prima e in terza persona viene alternata lungo tutto il racconto. Il narratore si rivolge al proprio personaggio con un «tu» in un frammento del racconto che ha esplicita funzione prolettica e serve a creare la tensione narrativa:

Lo **sentì** come chiama quest'aria, come urla? E **anche tu** hai voglia di urlare, di stringere le gambe e schizzare, di allungarti con le braccia, col corpo, e poi via! saltare, scoppiare, venire ...

Questa sera non **ti puoi trattenere**. Oh, no. Nemmeno se **crepi ti puoi trattenere**, stasera.

DEMARCHI, *Emilio...*, 162-163

Il narratore si presenta come partecipante alla conversazione con il suo personaggio. Ne condivide il modo di parlare, ma si dimostra anche come

²⁵ Alessandro IOVINELLI (2005: 245), nel commentare il concreto di *metafiction*, forma narrativa basata sulla trasformazione dell'autore in personaggio, sostiene che sia indispensabile, per il narratore delle opere di questo tipo, di rinunciare alla posizione extradiegetica, e di abbracciare necessariamente prospettiva interna.

un narratore onnisciente che conosce i desideri più intimi del ragazzo. Subito dopo l'apostrofe al personaggio, la narrazione torna alla terza persona dove di nuovo si parla del personaggio come di «Emilio». L'intero racconto poggia sull'alternanza delle tre voci narrative: quella del narratore in terza persona onnisciente che interpella direttamente il protagonista principale Emilio, quella di Emilio stesso – per il tramite del suo diario intimo e di una serie di lettere firmate, e una voce in prima persona di un suo collega Renato, che si fa portavoce del gruppo dei giovani abitanti di Lido. In questo modo viene costruito un quadro completo della vita di una cittadina nella provincia emiliana, vista da tre prospettive diverse: quella di Emilio, un ragazzo emarginato per la sua omosessualità, insicuro di sé, in cerca di un altrove; quella di Renato, amico di Emilio che non riesce però a prendere le sue difese nei confronti del gruppo dei giovani sbandati e razzisti cui vuole aggregarsi. Nel finale del racconto, in cui con la voce imparziale del narratore extradiegetico (terza prospettiva della narrazione) viene riferito lo stupro di gruppo su Emilio, il lettore scopre a propria sorpresa che la voce narrante che fino a quel momento sembrava quella del narratore in terza persona è in realtà quella di Renato, amico di Emilio, spettatore impassibile della scena di violenza. L'apparente imparzialità e il non coinvolgimento del narratore-protagonista Renato che viene come sdoppiato per scaricarsi della responsabilità morale per l'accaduto è volta a ribadire la distanza fra il narratore e il lettore e di creare l'effetto finale di sorpresa. Lo stesso espediente è individuabile nelle narrazioni di Silvia Ballestra. Ne *La guerra degli Antò* il destinatario del racconto è il personaggio Antò Lu Purk che viene evocato dal narratore con un «tu»:

Da quando **ti sei piazzato** nella lurida cameretta dell'ostello Nora, a parte origliar i due francesi adolescenti all'opre intenti, non **hai fatto altro che** compatirti e rimuginare sulla questione della gamba mutilata. [...] Solo in terre straniere, in perenne fuga dalla vita, dalle responsabilità che riguardano ogni altro **tuo** simile alla ormai ragguardevole età di ventun anni, le rare volte che hai deciso di affondare le strade e i canali di Amsterdam **ti sei sentito un reietto**, un rifiuto umano senz'altro da sperare che trascorrere pochi minuti di pornografia filmata in sordidi bugigattoli Analdrome. Se almeno ci fossero i **tuo**i amici, lì.

BALLESTRA, *La guerra...*, 17-18

Ballestra tratta il suo personaggio come un partner nella conversazione romanzesca, riservandosi tuttavia il ruolo di creatrice della storia, di quella che ne sa di più rispetto sia al lettore sia al personaggio, enunciando la propria onniscienza in allusioni:

Se non succede qualcosa di fondamentale, di nuovo e miracoloso nelle prossime ore, sul serio non riesci a immaginare quale lurida parca si occuperà di te.

BALLESTRA, *La guerra...*, 18

Il commento del narratore («sul serio non riesci a immaginare») rivolto al personaggio Antò assume il valore di una sinistra premonizione, e per lo sviluppo della trama ha il valore di prolessi, dato che preannuncia la futura catastrofe cui corre inevitabilmente lo svogliato e depresso Antò Lu Purk, fuggito dall'Italia per rintanarsi ad Amsterdam in una squallida camera d'albergo in cui passa i giorni a contemplare la catastrofe della propria vita cinque mesi dopo l'amputazione subita alla gamba destra. La confusione delle voci narranti, prima e terza, si fa ancor più palese nel momento in cui il narratore si rivolge al suo protagonista e in una sorta di sommario ripercorre tutta la sua vita precedente, oggetto della narrazione del racconto *La via per Berlino*. Pur conservando la sua onniscienza (annuncia il vero nome del protagonista, giudica gli atti da lui compiuti, i suoi atteggiamenti e sentimenti più inconsci), il narratore si esprime come se facesse parte del mondo narrato e la sua posizione di narratore figurale, se non palese, risulta per lo meno desumibile dal contesto:

Il tuo vero nome è Antonio Maria Talluto. Il tuo nome ancora più vero è Antò Lu Purk. Hai avuto fin qui, una vita preoccupante. [...]: sei stato tu per primo [...], a far di te un infelice.

BALLESTRA, *La guerra...*, 5

A misura che il sommario si sviluppa, entrando negli dettagli della psiche del protagonista e analizzando la sua situazione, anche il narratore si dimostra sempre più impegnato nella diegesi e diventa un narratore in prima persona:

Vediamo. Hai abbandonato gli studi prima ancora di cominciare, **dico bene?** Con le donne hai avuto un rapporto sempre inautentico e superficiale, non è così? [...] E guarda che **io non sono qui** per crocifiggere nessuno, [...].

BALLESTRA, *La guerra...*, 5

Niccolò Ammaniti si serve di uno stratagemma più convenzionale per unire le voci narranti in prima e in terza persona, adoperando la struttura «a scatole cinesi». Nel racconto *Zoologo* (raccolta *Fango*, 1996). Il narratore in prima persona fornisce all'inizio del racconto un quadro della situazione: un incontro fra amici – professori universitari, assistenti e ricercatori

in una birreria di Bologna, una sera di febbraio. I convenuti discutono delle opportunità di carriera nelle gerarchie accademiche italiane. Uno di loro, Cornelio Balsamo, molto ottimista nella materia, per comprovare la sua opinione («Se si è spinti da un desiderio caparbio, da un amore fortissimo per quello che si studia, si può arrivare molto, molto in alto nelle gerarchie accademiche [...]», p. 204) racconta una storia. Si tratta di un resoconto fatto dal narratore iniziale (in prima persona) in base a quello che ha memorizzato del racconto di un'altra persona (narratore di secondo grado) che lo riferisce a un generico gruppo di destinatari. La narrazione vera e propria è tuttavia fatta da un narratore onnisciente in terza persona (narratore di terzo grado). Il narratore in prima persona abbandona quindi le modalità allodiegetiche della narrazione e si arroga le qualità di un narratore onnisciente: conosce l'indole del suo personaggio («[...] era una brava persona. Non sopportava la violenza», p. 207), riassume i suoi vissuti immediatamente precedenti l'azione del racconto («aveva trovato difficoltà con tutti gli esami, aveva preso ripetizioni, seguito corsi para-universitari», p. 207), penetra i pensieri dei suoi protagonisti, anche quelli di secondo piano, assumendo la focalizzazione bassa (l'opinione negativa sui punk di Enrico Terzini).

La confusione fra le voci narranti, prima e terza, che si manifesta come una costante nei testi degli espressionisti postmoderni, si rende più esplicita nei casi definibili come paralessi narrativa. In tal caso il narratore in prima persona, il cui sapere sul mondo narrato è naturalmente limitato, si rivela in realtà un narratore onnisciente o almeno tale che ne sa più di quanto gli sarebbe concesso. È un espediente usato da Tondelli in *Altri libertini*, racconto incluso nella raccolta omonima. La voce narrante riferisce in prima persona quanto sa sul passato e sul presente di un gruppo di amici: studenti a Bologna a metà degli anni Settanta. Fa il resoconto delle abitudini del gruppo («Ci troviamo ogni sera al bar dell'Emily Sporting, Club», p. 122), indica il momento dell'avvio dell'azione del racconto: («Succede che un pomeriggio di questi [...] capita al bar un gran figone, alto e bello, tutto biondazzurro [...]», p. 123). D'ora in poi la voce allodiegetica riferirà le complicate relazioni sentimentali fra alcuni membri del gruppo e il nuovo arrivato, un personaggio negativo che turba l'equilibrio e sconvolge le amicizie. Il narratore in prima persona è capace di raccontare non solo quello di cui è testimone oculare ma anche eventi ai quali non ha assistito come per esempio il viaggio di Miro e di Andrea a Modena o l'ampia analepsi relativa all'episodio di Annacarla e Andrea in osteria. Un tale narratore conosce perfino i pensieri dei protagonisti con cui non si è mai messo in contatto: «[...] l'Andrea che pensa questa qui è davvero la donna più affascinante del paese e nemmeno la Ela la batte perché è sensuale [...]» (p. 133). In un incondizionato flusso di parole in cui si fondono il discorso indiretto libero (appena citato) e il

discorso diretto, il narratore abbandona la propria posizione focalizzata di chi è testimone degli eventi raccontati a favore di una visione globale della scena e dei protagonisti:

E hanno trascorso insieme queste due notti dall'Aroldo in osteria dove Annacarla gli ha fatto l'occhiolino e gli si è avvicinata dicendo sono amica del Miro e già ci siam visti anche a casa mia [...]. Quando escono tutto è bianco e blu, c'è una gran luna da innamorati con tutte le stellette e i lumicini e tanta neve dappertutto [...].

TONDELLI, *Altri...*, 133-135

La costruzione della tensione espressionistica non dipende da un preciso tipo di narratore ma dal grado della sua udibilità nel caso delle narrazioni autoriali precedentemente esaminate e dal rapporto tra la voce narrante (in prima o in terza persona) e la figura del fruitore del testo ovvero il lettore. Nel caso della narrazione in prima persona la dominante è costituita dal rapporto tra l'io narrante, il mondo dei valori da questi veicolato e l'orizzonte di attesa del lettore che è il destinatario della narrazione. Nel caso della situazione narrativa figurale, la tensione espressionistica è invece creata dalla divergenza fra la prospettiva bassa assunta dal narratore e la sua reale posizione assiologica desumibile dal testo, spesso acutamente critica. In ambedue i casi, la posizione del lettore è di capitale importanza: è lui a colmare il *gap* e a interpretare gli atteggiamenti del narratore che giudica assurdi o incompatibili con le proprie aspettative (narrazione in prima persona) o a scoprire la divergenza fra la prospettiva figurale e l'atteggiamento di un narratore ironico o critico (narrazione figurale).

Narrazioni in prima persona
Infrazione del patto fiduciario

In modo più ovvio e naturale il primo precetto dell'estetica espressionistica: la valorizzazione del soggetto dell'espressione, si realizza attraverso l'adozione di un narratore in prima persona, spesso di carattere biografico, autobiografico e testimoniale. I narratori espressionisti sono infatti spesso portavoce di una generazione (Tondelli, Ammaniti, Mari, i cannibali). I narratori in prima persona partecipano agli eventi narrati, ne sono testimoni, relatori e giudici. La loro prospettiva funge da focalizzatore degli eventi che sono riferiti al lettore già filtrati attraverso una particolare scala dei valori. L'assiologia che scaturisce da tali narrazioni può suscitare sia l'applauso sia la critica del lettore. Prevalgono le narrazioni in prima persona

con un narratore omodiegetico:²⁶ fra i romanzi qui analizzati otto hanno un narratore-protagonista (*Diceria dell'untore*, *Di bestia in bestia*, *Pao Pao*, *Filologia dell'amfibio*, *Puerto Plata Market*, *Occhi sulla Graticola*, *In exitu*). Anche le narrazioni brevi, i racconti, prediligono l'io narrante di questo tipo: fra i dieci racconti della raccolta *Gioventù cannibale* sei sono di questo tipo, in *Under 25. Giovani blues* sette (su tredici), in *Under 25. Belli & perversi* sette su dieci, in *Under 25. Papergang* cinque su quindici. La modalità della narrazione omodiegetica è usata da Ammaniti in *Fango* (due racconti) e da Tondelli in *Altri libertini* (tutti i racconti tranne il racconto introduttivo) e da Michele Mari in *Euridice aveva un cane*.

Tondelli presenta un mondo alternativo alla generazione dei borghesi perbenisti. Il lettore è chiamato a condividere le opinioni del narratore a immedesimarvisi, ma solo a prima vista. Poi gli ideali della giovane generazione vengono smentiti. Le narrazioni tondelliane sono ambientate fra i giovani sbandati dei centri universitari e della provincia emiliana e il mondo della società per bene è fin dall'inizio definito come antagonista aspramente criticato: vengono negativamente giudicati gli «studenti brufo-losi» del postoristoro reggiano, «i maligni», «avvocatucoli», «figli di papà o tutt'al più sbandati intellettuali di destra». I giovani protagonisti messi sul margine della vita sociale o autoemarginati sono invece depositari di valori di aiuto reciproco e di compassione. I narratori in prima persona in Tondelli costruiscono il mondo dei valori alternativi a quelli in vigore nella società circostante. Lo fanno soprattutto in azione. L'agire concreto diventa la testimonianza del loro atteggiamento di rifiuto dei valori borghesi e di lotta. I racconti tondelliani hanno perciò un carattere dinamico di narrazioni incentrate soprattutto sul *plot* – sulla successione degli eventi, anche se spesso non sono catene di azioni finalizzate a una soluzione precisa o ad uno scopo. Lo spirito di gruppo, il senso di responsabilità per la sorte dei compagni sono molto forti. Le associazioni giovanili sono spontanee e informali, ispirate da esperienze di vita concrete perché «le alleanze si stringono sui vissuti» (TONDELLI, *Altri...*, 52). Tuttavia, i giovani protagonisti, anche se immersi nella vorticosità dinamica del quotidiano, avvertono un profondo bisogno di autoriflessione, si dedicano allora ad «autocoscienze». Durante quei momenti di stasi e di lucidità psicologica cercano di rispettare l'autonomia reciproca: tentano di preservare uno «straccio di indipendenza» e un minimo di individualità. I narratori tondelliani tracciano quindi un quadro di vita giovanile tutt'altro che univoco. Quella creata dai giovani emarginati non è una società alternativa in cerca di un mondo nuovo e migliore. Il grande sogno degli espressionisti primonovecenteschi viene qui dolorosa-

²⁶ L'espressionismo nasce dallo scontro del mondo del narratore (io) e quello del lettore – orizzonte di attesa del lettore.

mente smentito. I protagonisti di Tondelli e dei molti racconti del Progetto Under 25 sono consapevoli di non avere alcuna alternativa di vita sociale, ciò che gli incute un senso di perdita e di paura. La delusione dell'orizzonte di attesa del lettore consiste qui nel mettere in dubbio gli ideali giovanili di rifiuto dei valori borghesi contestati, del non-coinvolgimento e di apoliticità programmatica. L'uno dopo l'altro vengono smentiti gli ideali della generazione contestataria degli anni Settanta. Il narratore-protagonista del racconto *Viaggio* (Tondelli, *Altri libertini*), compiuto il viaggio di formazione attraverso l'Europa, acquista la consapevolezza che i concetti di identità e di tradizione sono inscindibili. Infatti, solo il ritorno alle origini, alla propria tradizione e al suolo natio costituiscono un punto di riferimento saldo nel caleidoscopio di un irrefrenabile scorrere della vita; il giovane afferma allora «Sulla mia terra semplicemente ciò che sono mi aiuterà a vivere» (TONDELLI, *Altri...*, 109). I giudizi portati sulla società non sono chiari: i «maligni» sono i reggiani scandalizzati da comportamenti sbandanti dalle quattro «splash» (Tondelli, *Mimi e istrioni*), ma i giovani contestatari in disaccordo perenne con tutte le regole di vita sociale sono definiti «soliti fauni che s'incontrano in questi anni di rincoglionimento generale» (TONDELLI, *Senso contrario*, 114). L'esperienza dei «vecchi», di quella generazione che scompare poco a poco insieme a «prezzi bassi, alle tovaglie di plastica, ai muri scrostati e caliginosi» è un punto saldo come un «muro su cui ci si può almeno appoggiare». Parlare con loro, intrecciare un rapporto anche sfuggente e istantaneo costituisce «un attimo di comunicazione, quella vera, persino ardente e si rimane poi lì tutta la notte a menarsela su e giù dagli anni, avanti e indietro nel tempo in un bella confusione che però è la storia viva e anche storia nostra» (TONDELLI, *Senso contrario*, 114). La tradizione, la storia, l'esperienza della generazione dei padri non viene quindi negata né rifiutata bensì contemplata con nostalgia. Anche la tesi sulla mancanza d'impegno politico e sociale dei giovani contestatari viene smentita: sono tutti fortemente coinvolti nelle proteste studentesche del '77, hanno interessi culturali e politici (*Altri libertini*, *Mimi e istrioni*), discutono non solo sull'avvenire dell'Italia ma commentano anche il futuro dell'Europa unita (TONDELLI, *Viaggio*, 65). Ambiguamente viene trattato il concetto di libertà assoluta dell'individuo e quello di superiorità dei giovani irrequieti nei confronti delle persone comuni. La convinzione di essere «la razza più bella che c'è», di avere «la vita con gente bella che ti vuol bene» (TONDELLI, *Viaggio*, 65) non toglie il senso di solitudine e di esclusione, non rassicura, non dà il senso di equilibrio e di fiducia e non dissuade il destinatario di quegli slogan dal gesto estremo di suicidio.

Se i narratori come Tondelli e i giovani membri del Progetto Under 25 deludono l'orizzonte di attesa del lettore, quelli del volume *Gioventù cannibale* risultano del tutto inaffidabili. Pur cercando di convincere il lettore

della veridicità delle proprie asserzioni, i narratori ottengono un risultato del tutto contrario. «Credetemi se ve lo dico» (p. 47) esorta il narratore di *E Roma piange* incaricato da un misterioso mecenate di pulire la città di spazzatura umana (tossicodipendenti, alcolici, prostitute di ambo i sessi, malati di Aids, barboni, zingari e vagabondi). Il commento del narratore che ha valore prolettico è incompatibile con la narrazione in prima persona: «Il cielo di Roma si tinge del sangue improvviso» (p. 45) e allude al sangue sparso dal narratore-protagonista nei suburbi romani. La narrazione di Aldo Nove ne *Il mondo dell'amore* assume la forma di una minuziosa relazione oggettiva e referenziale della vita degli adolescenti che scorre fra le visite settimanali in un centro commerciale e le proiezioni di film porno. Come in tutti i racconti della raccolta, la vicenda si conclude in atroci scene di evirazione reciproca dei ragazzi, spinti ai comportamenti assurdamente sanguinosi da un film appena visto. Le narrazioni dinamiche dei cannibali si riassumono in un rapido succedersi di episodi narrativi, in assenza quasi assoluta di parti riflessive o descrittive. L'effetto finale di sorpresa e di sconvolgimento viene raggiunto grazie all'incredibile scabrosità degli eventi rappresentati: la violenza diventa fine a sé stessa, lo scopo del racconto è quello di suscitare nel lettore ribrezzo e ripugnanza tanto più forte quanto più sono immotivati e gratuiti gli atti di violenza. Lo sviluppo del *plot* narrativo smentisce la posizione dell'io narrante rendendolo del tutto inaffidabile. La realtà è deformata dal sangue, dai soprusi, dalle uccisioni e chi li racconta diventa del tutto inaffidabile per il lettore. Rimane tuttavia il messaggio finale: quello che presenta il mondo moderno come vuoto e privo di qualsiasi punto di riferimento positivo. La mancanza dei giudizi di valore è solo apparente: la forte critica sociale si realizza in assenza di giudizi espliciti attraverso l'accumulo di atroci eventi.

La divergenza fra l'atteggiamento narratorio e la sua parola esplicitata nel testo è desumibile anche grazie all'ironia. Ne *Lo zoologo* ammanitano, l'effetto ironico nasce dallo scontro delle voci narranti del narratore di secondo grado che afferma: «Nel mondo di quei morti professori universitari solo Andrea gli sembrava vivo» (p. 230) e quella del narratore di primo grado che dice «Quando Cornelio Balsamo concluse il suo racconto aveva cambiato a tutti noi l'umore e ci sentivamo tutti speranzosi per quella grande istituzione ch'è l'università italiana».

Narrazione figurale

Narratore testimone: mimetismo apparente

Si passa ormai agli esempi dell'articolazione della voce narrante in terza persona con l'adozione della focalizzazione bassa di uno o più dei protago-

nisti della narrazione. Il narratore, identificandosi pienamente con il mondo rappresentato, sembra condividerne i valori e appoggiare le scelte di vita e le decisioni dei protagonisti, anche se sono oggettivamente sorprendenti, strani o perfino inaccettabili. Anche se poi non si tratta, in questo caso, di narratore-personaggio, la focalizzazione bassa assunta come prospettiva della narrazione fa sì che si arriva agli effetti di omodiegesi, in cui il mondo rappresentato viene valutato conformemente alla scala dei valori dei personaggi e i giudizi sono scoperti e facilmente avvertibili.²⁷

La dominante espressionistica nasce in questi casi dalla divergenza fra la rappresentazione mimetica iperbolizzata e le aspettative del narratario, chiamato in causa indirettamente attraverso la delusione dell'orizzonte di attesa. D'altra parte c'è l'espressionismo che scaturisce anche dagli effetti di straniamento di una narrazione del tutto innaturale e allegorica.

I testi dei giovani narratori sorti dopo la svolta tonnelliana del 1980 sono accomunati da una doppia caratteristica che interessa il complesso rapporto fra il narratore e il narratario. Infatti il punto di vista assunto per la narrazione è quello basso, la focalizzazione è quindi interna. La voce narrativa che si manifesta in tali narrazioni è quella giovanile, parlata e stilisticamente staccata dai consueti modelli della letterarietà.²⁸ I segnali narrativi condivisi dal narratore e narratario sono quindi due: focalizzazione (chi guarda) e voce (chi parla). In tal modo dovrebbe nascere fra i due una più forte complicità, un'intesa costruita sulle convenzioni linguistiche, sui valori, sulle aspettative affini. Il patto fiduciario narratore – narratario sembra consolidato (PINARDI, 2014: 97).²⁹

La tecnica narrativa assunta da Tondelli spesso introduce un narratore in terza persona identificabile con i personaggi giovanili, protagonisti principali delle sue narrazioni. È il caso del primo racconto della raccolta *Altri libertini*. In *Postoristoro*, infatti, il narratore si presenta fin dall'apertura

²⁷ Secondo la prospettiva genettiana, il narratore viene definito secondo un duplice criterio del livello narrativo e del suo rapporto con la storia raccontata (GENETTE, 1972: 204). Il narratore a focalizzazione bassa attualizzato negli esempi qui analizzati, secondo la catalogazione dello studioso francese sarebbe (per quanto riguarda la determinazione del livello narrativo) un narratore extradiegetico (in quanto esterno alla storia raccontata) e (per quanto riguarda la sua relazione con la storia) un narratore allodiegetico (in quanto identificabile con la figura di un osservatore o testimone tacito degli eventi narrati).

²⁸ Sulla distinzione fra il punto di vista definibile come luogo fisico, orientamento ideologico o situazione pragmatica da cui si narrano gli eventi e la voce intesa come mezzi linguistici espliciti in cui gli eventi vengono comunicati si veda CHATMAN (2010: 161). Secondo Chatman, il punto di vista e la voce narrativa non sono necessariamente collocate nella medesima persona. Tuttavia nel caso dei giovani narratori della scuola tonnelliana queste due istanze narrative sembrano combaciare l'una con l'altra.

²⁹ Sul patto fiduciario si consulti PINARDI (2014: 90–99).

ra come uno spettatore onnisciente, enunciatore dei fatti e commentatore dei comportamenti dei personaggi. L'incipit *in medias res* del racconto introduce il personaggio principale Giusy. Il suo arrivo «ogni giorno, puntuale come una maledizione» (p. 8) suggerisce al lettore che si tratta di un giorno qualsiasi della vita di un piccolo spacciatore di droga della provincia emiliana. Dopo l'autopresentazione che lo colloca nei confronti dei fatti raccontati come onnipresente e onnisciente, il narratore continua fornendo elementi dell'ambientazione spazio-contestuale della narrazione. Segue quindi l'indicazione di «crocchi di studenti brufolosi» presenti, poi lo sguardo del narratore percorre il corridoio, la sala d'attesa e finalmente il postoristoro. Lo stesso sguardo onnisciente accompagnerà il protagonista lungo tutta la giornata, descrivendo non solo i suoi spostamenti entro i confini della stazione, i suoi incontri con i frequentatori del luogo (Johnny, Lisa, Molly, Salvino, Bibò), ma anche penetrando nell'intimo delle sue riflessioni personali rimaste verbalmente inarticolate. I commenti del narratore comprovano la sua onniscienza e onnipresenza dei fatti raccontati. La focalizzazione bassa (il punto di vista del protagonista principale Giusy) fa coincidere le opinioni del narratore in terza persona con quelle del personaggio. Infatti gli studenti incrociati nella stazione da Giusy sono «brufolosi», dai «culi rotondi e sodi» e i loro passatempi domenicali si riassumono in «chiavaggio e pompinaggio anche fra maschi». I muri del postoristoro hanno da tempo registrato le vicende di Giusy e «ne avrebbero da raccontare quelle mura screpolate, storie di sbronze maciullate e violenze e pestaggi e paranoie durate giorni interi». Per completare la presentazione del luogo il narratore non esita a dilungarsi in digressioni che costituiscono pause della narrazione, come la storia della barbona Molly di cui vengono forniti non solo dettagli dell'aspetto fisico (p. 10), ma anche le particolarità linguistiche del suo dialetto mantovano-carpigiano (p. 11). Vi è anche presente, in forma dell'inserito analettico, l'informazione circa i motivi dell'ostilità fra Giusy e Molly (p. 11). Il narratore si fa anche enunciatore dei punti di vista e delle opinioni generalizzate a carattere ontologico dei frequentatori del postoristoro: «[...] la vita è davvero vita cioè una porcheria dietro l'altra e allora è come sbattere giù merda ogni giorno che poi ti dimentichi che fa schifo, e ne diventi magari goioso». A volte la focalizzazione interna viene abbandonata e il narratore, dalla prospettiva esterna commenta l'esistenza del suo personaggio, pur conservando il sistema di valori del mondo descritto, ciò che si manifesta attraverso il mantenimento del linguaggio giovanile, veicolo costante dell'espressione:

[...] per quanto lontano lui andasse ora, non saprebbe rinunciare al Posto ristoro, vi tornerebbe al primo pasticcio. [...]. No, Giusy non fuggirà così

alla cazzo di dio, lo farò, ma quando sarò ormai sicuro di poter rinunciare al Posto Ristoro. Per sempre, qualsiasi difficoltà capitasse. Una volta via, mai più tornare indietro. Cancellare e basta.

TONDELLI, *Altri...*, 13

Anche la chiusura del racconto e il messaggio finale che prelude ai protagonisti qualsiasi speranza di cambiamento della loro situazione precaria viene annunciato in modo autorevole dal narratore:

La prossima notte tornerà al Posto Ristoro come sempre oppure se ne andrà via dalla città e da tutti e il Bibò lo lascerà. Ora non lo sa che ha tanto sonno e fifa da smaltire che le gambe gli sembrano le stampelle in legno di un povero martire della Patria.

TONDELLI, *Altri...*, 28

Nelle narrazioni di Ammaniti, la voce è quella di un narratore extradiegetico, che volutamente adotta il modo di parlare dei suoi personaggi attraverso il discorso indiretto libero e mantiene la sua onniscienza e onnipotenza nei confronti del *plot* rappresentato. Tale è il caso del racconto incluso nella raccolta *Fango*, intitolato *Ti sogno, con terrore*, basato sulla narrazione extradiegetica con focalizzazione bassa. L'onniscienza del narratore permette di celare, fino alla scena finale, la vera personalità della protagonista principale, che si rivelerà come una *serial killer* ricercata dalla polizia romana dopo una serie di atroci assassini compiuti nella capitale. La prospettiva è stabile, incentrata sulla protagonista principale, una giovane donna Francesca Morale trasferitasi da Roma a Londra dopo la rottura con il fidanzato Giovanni. La focalizzazione bassa della narrazione si manifesta negli aggettivi qualificativi, nelle metafore e nelle espressioni qualitative e giudizi di valore usati. La giovane donna si fa «risucchiare» dalla metropoli londinese, si sente come «una formica in un fottuto formicaio»; schiacciata dalla monotonia quotidiana somiglia più al «l'ultima delle impiegate che una giovane archeologa» (AMMANITI, *Ti sogno...*, 153–154). Accanto al discorso diretto, che rapporta i soliloqui della ragazza («è che sei pigra da morire», p. 155), il discorso indiretto libero riferisce i pensieri e le riflessioni intime della protagonista:

Sì, dormiva troppo. Ma la sera tornava a casa distrutta senza nessuna voglia di uscire, di vedere nessuno. Come si fa a uscire, a motivarsi quando le palpebre ti pesano come due ghiottine?

AMMANITI, *Ti sogno...*, 155

Il narratore onnisciente mantiene il totale controllo sui fatti narrati penetrando perfino nei sogni della protagonista, pieni di incubi sanguinosi in cui si manifesta la sua vera indole di assassina, alludendo impercettibilmente a «una strana malattia fatta di paura e desideri perversi insediata come un parassita nel suo subconscio» (p. 161). La tensione aumenta quando il narratore riferisce anche «una vocina» che pone la domanda cruciale: «Non sono gli insospettabili, gli inquadrati, quelli che covano dentro orrore e pazzia? Non sono loro i più malati?» (p. 173). L'allusione alle manifestazioni subconscie della malattia della protagonista ha valore prolettico: a conclusione del racconto la giovane donna si sarebbe realmente rivelata come una malata di mente.

Nel racconto *Seratina* di Ammaniti e Brancaccio incluso nella raccolta *Gioventù cannibale*, l'onniscienza del narratore permette di identificare con precisione le reazioni emotive del protagonista Emanuele: l'angoscia che «gli strizzava lo stomaco e gli premeva sulla trachea come un cancro maligno» (p. 24), la stanchezza, il senso di chiusura e di vuoto, espresso con immagini pittoresche, caratteristiche per le concettualizzazioni del personaggio: «[...] ebbe la sensazione di essere un criceto salito per sbaglio sulla ruota e costretto a girare per sempre» (p. 15). La storia racconta una visita clandestina di tre amici, Emanuele, Aldo e Melania, allo zoo. Di notte, i tre giovani provenienti da rispettabili famiglie romane, per svago e senza nessun motivo valido, decidono di scavalcare la recinzione dello zoo per farvi una passeggiata. Emanuele che da principio rifiuta di accompagnare gli altri due, entra involontariamente nella recinzione dei canguri e deve affrontare la femmina pronta a difendere il suo cucciolo. Per evitare la morte, il ragazzo è costretto a uccidere l'animale a colpo di pistola. Prima però avverte la paura dell'animale.

In quelle pupille nere come petrolio e grosse come biglie vide tutta la paura del mondo. Il terrore dell'erbivoro sbranato dal carnivoro. Restò a guardarlo imbambolato e poi lo lasciò andare. [...] Ma quello era un mondo lontano, al di là delle sbarre, un mondo che non aveva mai tenuto in braccio un piccolo canguro, che non sa quant'è morbido e tiepido. Un mondo che non capisce un cazzo di niente.

AMMANITI, BRANCACCIO, *Seratina*, 28

Il racconto focalizzato su Emanuele, è fatto da un narratore onnisciente, che non evita commenti e giudizi di valore, lasciando un messaggio morale fortemente negativo, portato sul mondo rappresentato. Il narratore aiuta a capire e giudicare il mondo vuoto e corrotto dei giovani romani giocando sulla referenzialità delle descrizioni dei giovani e sulla valutazione positiva

degli animali. Lo stesso protagonista è presentato invece come una vittima degli eventi che accadono suo malgrado. Nel foro interiore della propria coscienza Emanuele confida:

Dovrei mollare tutto. Andarmene. Andarmene lontano, in Australia. Ricominciare. È che dovrei mettermi a studiare. Dovrei smetterla di farmi le canne. Smetterla con queste cazzate... Ricominciare...

AMMANITI, BRANCACCIO, *Seratina*, 24

La confessione del protagonista richiama il senso di stanchezza quasi esistenziale e il desiderio di cambiamenti radicali di Michele, protagonista de *Gli Indifferenti*. Allo stesso modo anche Emanuele si rivela in realtà un abulico, incapace di protestare e opporsi. Il narratore persiste nel costruire un protagonista positivo, presentato come vittima di quanto accade e cerca di intenerire il lettore parlando dell'improvvisa e struggente nostalgia per i tempi del liceo che coglie il protagonista lasciandosi trasportare dai ricordi dei tempi tranquilli di sette anni prima, quando la vita sembrava offrire belle prospettive, piena di promesse che non si sarebbero poi avverate. Infatti Emanuele vede la propria vita come una lunga stasi, come un perpetuarsi delle stesse abitudini (vita con la mamma, fidanzata, studi). Al pensarci avverte un groppo alla gola e pone un'altra domanda che non avrà risposta: «Quando cambia?» (p. 43). L'angoscia che strizza lo stomaco di Emanuele e gli preme sulla trachea «come un cancro maligno» fa sì che il lettore è quasi portato a compatire il protagonista. Per mettere in evidenza il carattere positivo del protagonista, Emanuele viene contrapposto all'amico Aldo, presentato come motore e istigatore di tutte le cattive azioni del gruppo. Aldo, nell'insieme pare una persona accettabile, ma scomposto in ogni singolo gesto, pensiero e azione diventa detestabile, volgare e malsano. Emanuele lo vede infatti per quello che è: «[...] la sintesi di tante parti orrende, una persona sommamente orrenda» (p. 33), un personaggio che fa così bene da sfondo per la personalità debole e insignificante del protagonista principale. La normalità della vita vuota e i comportamenti sbandati dei protagonisti vengono smentiti da un quasi-commento, un giudizio velato, più suggerito che espresso dal narratore, il giudizio che si fa particolarmente acuto quando vengono contrapposte due figure: quella umana di Emanuele capitato per caso nel recinto dei canguri e la femmina canguro. Qui tutta la simpatia si colloca da parte del piccolo marsupiale morbido e tiepido nelle cui «pupille nere come petrolio e grosse come biglie si cova tutta la paura del mondo, tutto il terrore dell'erbivoro sbranato dal carnivoro» (p. 28). Il carnivoro è evidentemente l'uomo, che uccide la madre e lascia perire il cucciolo, portato via dallo zoo in guisa di peluche e lasciato per strada quando il giocattolo non piace più.

Nel testo di Ammaniti e Brancaccio l'atteggiamento immorale dei protagonisti è presentato come normale e viene completato dalla figura classica del «protagonista positivo» con cui il lettore può identificarsi. Fino alla smentita finale, infatti, Emanuele è presentato come un bravo giovane caduto in cattiva compagnia.

Nelle narrazioni espressionistiche del postmoderno i codici usati dal narratore lo avvicinano al pubblico giovanile cui questa letteratura prevalentemente è rivolta.³⁰ Lingua, ambienti, problematiche giovanili delle narrazioni tondelliane, quelle del Progetto Under 25 e degli autori come Nove, Scarpa e parzialmente anche Ammaniti sembrano volte alla costruzione di quello che si può definire come stile di immedesimazione (BAL, 2012: 22), grazie al quale il destinatario del racconto dovrebbe più facilmente lasciarsi coinvolgere dalla narrazione, attratto dalla forza illocutiva e dal mimetismo linguistico e culturale del testo, veicoli di un apparente annullamento della distanza con il narratore. Tuttavia questo annullamento della distanza fra le due istanze narrative primordiali, narratore e lettore, sembra eccessivo, rompe l'equilibrio, sconvolge e delude le aspettative nei confronti di quello che dovrebbe essere la letterarietà e di quello che è narrabile. Si tratta in tal caso della rottura del patto fiduciario instaurato tra il narratore e il destinatario del suo racconto. Il narratore è inattendibile³¹ perché la focalizzazione da lui adottata nell'espone il racconto trascende i limiti della letterarietà.³² Ovviamente, nel caso della narrazione inaffidabile l'attenzione del lettore si sposta dalle vicende raccontate verso la figura del narratore con il mondo dei valori, delle credenze e delle aspettative da lui rappresentati. Il lettore che nel corso della narrazione si è immedesimato nelle vicende del narratore ha l'impressione di aver svelato troppo, di aver ecceduto nella sua libertà espressiva. Ricorrendo alla terminologia proposta da Marie-Laure Ryan, si potrebbe lecitamente affermare che nella giovane narrativa italiana degli anni Ottanta, la dominante a livello diegetico è determinata dalla funzione testimoniale del narratore che si

³⁰ Applicando l'opinione di Roberto Carnero riferita alla scrittura di Giuseppe Culicchia (CARNERO, 2005: 307), si può anche in questo caso affermare che era una letteratura scritta da autori giovani che si rivolgeva ai lettori giovani parlando di giovani protagonisti.

³¹ «Nella narrazione inattendibile il resoconto dato dal narratore è in contrasto con le congetture del lettore implicito sulle reali intenzioni della storia. La storia scredita il discorso. Ne concludiamo, infraleggendolo fra le righe, che eventi ed esistenti potrebbero non essere stati 'così', e per questo sospettiamo del narratore» (CHATMAN, 2010: 255).

³² La distinzione fra narratore affidabile e quello inaffidabile è stata definita da Booth nel 1961: "*reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author's norms), *unreliable* when he does not" (BOOTH, 1983: 158-159).

incarica di affermare e confermare la storia raccontata come vera e affidabile nel suo mondo di riferimento (RYAN, 2001: 146–152).³³ La messa in rilievo della funzione testimoniale del narratore viene enfatizzata al punto da diventare un elemento di disequilibrio e di disordine che eccede oltre i limiti di quello che gli standard narrativi prevedono. In effetti, il mimetismo eccessivo del narratore, la condivisione dei valori rappresentati nel racconto apparentemente oggettivo e falsamente referenziale costituisce la trasgressione e la negazione di ogni oggettività.

Del rapporto fra il narratore e il narratario si può parlare anche in termini di distanza.³⁴ Sia la focalizzazione che la voce adottata dal narratore lo rendono simile, come si è detto, ai personaggi rappresentati, distanziandosi nello stesso tempo dal narratario che avverte l'eccessivo mimetismo e l'eccessiva verosimiglianza della rappresentazione. Viene ostacolato il processo di naturalizzazione³⁵ richiesto al lettore che tende a rendere familiare tutto quello che nella percezione del mondo letterario gli sembra diverso dal proprio mondo, dal suo orizzonte di attesa.

Il mondo finzionale della gioventù corrotta, protagonista delle opere di Ammaniti, Tondelli, Veronesi, Demarchi ed altri giovani scrittori degli anni Ottanta e Novanta, appare inaccettabile nella sua banalità, nella sua ignoranza e nella stupidità crudele, suscitando nel lettore un moto di ribrezzo e un naturale moto di critica. La letteratura espressionistica è sempre un letteratura impegnata, sensibile ai mali non solo dell'individuo che spesso diventa portavoce e rappresentante di atteggiamenti collettivi e generazionali; nella letteratura postmoderna invece lo scrittore espressionista diventa

³³ Marie-Laure Ryan introduce nella narratologia il concetto di *narratorhood* articolato in tre gradi diversi. Oltre alla già menzionata funzione narratoriale, vi sono presenti anche la funzione creativa (il narratore dà forma alla storia attraverso precise tecniche narrative) e la funzione trasmissiva (il narratore comunica i contenuti tramite un preciso sistema di segni scritti, orali o altri). Si veda anche PHELAN, BOOTH (2005: 388).

³⁴ Secondo W.C. Booth, il concetto di distanza viene a definire lo spazio metaforico tra gli agenti della narrazione (autore reale, narratore, personaggi, situazioni ed eventi narrati, autore implicito, narratario). Tale distanza può essere temporale, morale, intellettuale o emotiva (BOOTH, 1983: 156). Sulla tipologia dei rapporti fra narratore e narratario in base al criterio della distanza si veda CALABRESE (2010: 75).

³⁵ La naturalizzazione è un processo dinamico, relativo alle capacità interpretative del lettore grazie al quale tutto ciò che nel testo è incongruo, defamiliarizzato, strano viene interpretato e integrato in base alle precedenti esperienze di lettura (convenzione letteraria) e al sapere extratestuale (esperienza di vita, senso di verosimiglianza) (CULLER, 2002: 157–187). Monika Fludernik precisando il concetto di naturalizzazione, associa la capacità interpretativa del lettore di rendere familiare quello che nel primo approccio appare incongruo, al processo di narrativizzazione, cioè al processo di lettura come narrativi dei testi che si presentano come non naturali (FLUDERNIK, 2013: 180).

frequentemente un severo giudice di quella collettività incapace ormai di autodefinirsi e di autocorreggersi. La sua critica si configura come un costrutto indiretto, nato da una stretta collaborazione con il lettore.

Schemi narrativi

La narrazione classicamente definita ha un andamento lineare ed è focalizzata al ragguaglio di un conflitto o di una serie di conflitti e della loro dinamica di sviluppo (PINARDI, 2014: 33). Il primo schema narrativo, che distingue nello sviluppo dell'azione narrativa tre momenti cruciali, è quello aristotelico,³⁶ composto da complicazione (*desis*) – rovesciamento (*climax*) – soluzione (*lysis*). Vi vennero aggiunti, dagli studi più recenti, gli altri due elementi così da formare un modello quinario: esposizione, annodamento, azione trasformatrice, soluzione e situazione finale. Il conflitto che costituisce il motore dell'azione e condiziona l'avvio dell'azione (annodamento), parte solitamente da uno stato di equilibrio (esposizione) che viene rotto con un'azione o un evento (azione trasformatrice). Successivamente la dimensione conflittuale viene superata con la risoluzione del contrasto (soluzione), con la sconfitta dell'antagonista o con la costruzione di un compromesso. Di seguito l'equilibrio iniziale viene reinstaurato nella sua forma superiore articolandosi in una situazione finale (PINARDI, 2014: 139–140). Come canonica si può considerare una narrazione in cui tutti gli elementi ossia gli episodi costitutivi sono indirizzati a una conclusione definitiva. L'intreccio forma quindi un tutto unitario con un inizio, uno sviluppo e una fine concatenate.³⁷ Gli studi di stampo strutturalista indicano come principio della narrazione il concetto di rapporti contrastanti fra i personaggi della fabula; sarebbe infatti il conflitto a fondare la maggioranza delle forme narrative dotate di fabula.³⁸

³⁶ «In tutte le tragedie c'è una parte che è il nodo ed una che è lo scioglimento; il nodo è costituito dagli eventi che sono fuori della tragedia e spesso da alcuni che sono dentro, il resto è lo scioglimento. Voglio dire che il nodo è quella sezione che va dall'inizio dei fatti fino a quella parte che è l'ultima rispetto al punto in cui la vicenda muta dalla fortuna alla sfortuna, mentre lo scioglimento va dal principio di questo mutamento alla fine» (ARISTOTELE, 1981: 116).

³⁷ È importante anche in questo tipo di narrazione l'illusione di un modello da seguire o di un destino da compiersi (CALABRESE, 2010: 28).

³⁸ «Possiamo dunque definire lo svolgimento della fabula come il passaggio da una situazione all'altra, mentre ogni situazione è caratterizzata da un contrasto d'interessi, da una collisione e lotta tra personaggi» (TOMAŠEVSKIJ, 2003: 312).

La svolta cognitiva nelle ricerche narratologiche operatasi negli anni Novanta ha rimodellato e ridefinito anche il concetto di narrazione e di narritività, proponendo una diversa tipologia degli schemi narrativi. Monika Fludernik propone il concetto di narratologia naturale, dove come naturale viene definito quello che è ancorato nella nostra esperienza quotidiana, fortemente corporeizzata. In effetti, il testo è interpretato attraverso le strutture cognitive condizionate dalla corporeità (*embodiment – human embodiedness*).³⁹ La base della nuova prospettiva narratologica sono i parametri cognitivi e le strutture della ricezione considerati naturali perché derivati dall'esperienza umana. Ogni testo può essere «narrativizzato» nel processo della lettura con il ricorso agli schemi narrativi ritenuti «naturali». Il prototipo di ogni narrazione è quindi il racconto naturale, di tipo conversazionale ma anche storico (e quindi non finzionale).⁴⁰

Gli studi narratologici del passato come il coesivo degli elementi di una catena narrativa indicavano la sequenzialità o l'intenzionalità esperienziale⁴¹ oppure la teleologia. Gli studi cognitivi e quelli di Monika Fludernik, in particolare, accordano una minore importanza alle istanze narrative come gli attanti, la sequenzialità e la consequenzialità degli eventi o la loro teleologia valorizzando due elementi basilari: esperienza umana e antropocentrismo: «[...] la narritività è una funzione dei testi narrativi che s'incentrano sull'eperienzialità di natura antropomorfa» (FLUDERNIK, 2013: 172). L'azione in questa prospettiva è subordinata alla rappresentazione della vita interiore di un soggetto umano o antropomorfo. La semplice relazione degli eventi non è quindi un racconto nella prospettiva cognitiva⁴² dato che la narrazione può limitarsi alla rappresentazione dell'interiorità di un personaggio senza far entrare in gioco nessun tipo di azione. In ciò si rivela anche la natura profondamente a-teleologica della narrazione definita nella prospettiva

³⁹ Già Claude Brémont parlò di interesse umano come di una possibilità di riferire gli eventi raccontati all'azione di individui antropomorfi: « Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action. [...] c'est seulement par rapport à un projet humain que les événements prennent sens et s'organisent en une série temporelle structurée » (BÉRMOND, 1981: 68).

⁴⁰ «[...] le forme spontanee sono naturali e prototipiche poiché forniscono una risorsa generica e tipologica per testi strutturati in modo sensibilmente più complesso» (FLUDERNIK, 2013: 168).

⁴¹ Già nell'ottica formalista la distinzione primordiale fra opere dotate di fabula (racconti, romanzi, poemi epici) e quelle senza fabula (descrittive) era fondato sulla presenza o meno a livello della fabula dei rapporti di causa – effetto e dei rapporti temporali. L'indebolimento dei nessi causali sposta l'accento sulla temporalità fino al raggiungimento della forma di cronaca, semplice descrizione in ordine temporale (TOMAŠEVSKIJ, 2003: 311).

⁴² La scrittura puramente storiografica ha quindi un basso grado di narritività.

cognitivista. Il grado zero della narratività è infatti costituito dalla «combinazione di pura sequenzialità e dell'assenza di dinamiche esperienziali» (FLUDERNIK, 2013: 174). L'esperienzialità narrativa invece deriva direttamente dall'esperienza umana dell'evento che ha la struttura triadica: situazione – evento – reazione all'evento⁴³ (FLUDERNIK, 2013: 175). La base prototipica di ogni narrazione è il racconto conversazionale che funge da punto di riferimento per qualsiasi altro tipo di racconto più sofisticato (PATRON, 2009: 138).

Secondo Marie-Laure Ryan la definizione di una sintassi della narrativa è ostacolata dal fatto che le unità narrative di base sono difficilmente definibili perciò il discorso narrativo non può essere specificato in base alle modalità della combinazione di elementi puramente formali che siano *diesis* – *climax* – *lysis* aristoteliche, le funzioni di Propp o gli attanti di Greimas. Si rivela invece utile di ridefinire la nozione della narrativa e della narratività in termini della semantica (RYAN, 2007: 24–25). La narrazione ha sempre una dimensione spaziale (esiste un ambiente popolato da individui), una dimensione temporale (l'ambiente è ancorato nel tempo e soggetto a trasformazioni), una dimensione mentale (gli individui – protagonisti sono dotati di intelligenza e fungono da agenti e reagiscono emotivamente agli stimoli provenienti dall'ambiente) e una dimensione formale-pragmatica (gli eventi formano una catena consequenziale e sono indirizzati ad una soluzione, almeno alcuni eventi devono essere ritenuti come fatti avvenuti nel mondo rappresentato, la narrazione deve veicolare messaggi considerati importanti dai lettori) (RYAN, 2007: 29–30).

Secondo vari studiosi del problema (Prince, Todorov), la narrazione è sempre costruita intorno a un cambiamento di stato. Gerald Prince menziona come la caratteristica primordiale di ogni narrazione la presenza di sequenze temporali costituite in base al passaggio da uno stato identificato nel momento t_1 ad uno stato identificato nel momento t_2 (PRINCE, 2003: 59). Secondo Mieke Bal come evento narrativo si definisce il passaggio da uno stato ad un altro causato o esperito dai protagonisti – attori della narrazione (BAL, 1997: 182).

L'uomo è naturalmente portato a legare una serie di eventi in modo da farne un racconto coerente basandosi sulla logica della sequenzialità (il criterio di riferimento è allora la successione temporale) oppure sulla logica della consequenzialità (il criterio adottato sono allora i rapporti di

⁴³ «Ogni esperienza viene infatti archiviata in quanto ricordo emotivamente pregnante, e di seguito riproposta sotto forma di racconto proprio perché memorabile, divertente, paurosa o emozionante [...] l'esperienzialità si lega a un certo numero di fattori cognitivamente rilevanti, a partire da quelli che riguardano la presenza di un protagonista umano e la sua reazione non solo fisica ma anche emotiva a una serie di eventi» (FLUDERNIK, 2013: 175).

causa – effetto).⁴⁴ Il fattore di cambiamento che può essere assunto come un altro principio di coesione narrativa, diverso dalla coppia successione temporale – motivazione, viene definito come peripezia, «la mutazione repentina degli eventi dovuta al verificarsi di circostanze imprevedibili» (PISANTY, 2012: 268).

Basilare per la definizione dello schema narrativo si rivela quindi il concetto di trasformazione narrativa.⁴⁵ Lo schema prototipico della narrazione sarebbe quindi costituito da uno stato di equilibrio iniziale seguito dalla fase di non-equilibrio e da una fase di restaurazione finale dell'equilibrio raggiunto a un livello diverso rispetto alla fase iniziale. Se il cambiamento è causato da un agente è definito «azione», se invece non lo è, si presenta sotto forma di avvenimento (CHATMAN, 2010: 42): Marie-Laure Ryan fa la differenza fra avvenimenti, azioni e movimenti. Avvenimenti sono accidentali, hanno luogo in presenza di un paziente passivo; azioni sono invece finalizzate ad un obiettivo, perseguito da un agente conscio e volontario, umano o antropomorfizzato; movimenti sono azioni finalizzate alla soluzione di un conflitto e progettate per conseguire determinati obiettivi (RYAN, 1991: 129–134).⁴⁶

La narrazione espressionistica verrà a sconvolgere lo schema consueto della narritività, sia essa concepita in termini aristotelici di classicità sia in quelli della narritività naturale, pur conservando alcuni degli elementi basilari di ciò che si ritiene essere uno schema narrativo. La molla che fa scattare l'azione è sempre un conflitto. Infatti, nelle narrazioni espressionistiche si tratterà di esporre conflitti di vario genere: quello intergenerazionale padre – figlio, quello sociale società – individuo, quello cosmico fra caos e logos: tutti i binomi che illustrano l'aspetto conflittuale e dinamico della realtà, fonte dell'interpretazione espressionistica.

Le narrazioni espressionistiche del postmoderno esauriscono, sebbene in varia misura, le condizioni della narritività (RYAN, 2007). Viene sempre rispettata la dimensione spaziale e temporale. Sono distinguibili i protago-

⁴⁴ « On a déjà signalé que [...] le récit instituait une confusion entre la consécution et la conséquence, le temps et la logique. C'est cette ambiguïté qui forme le problème central de la syntaxe narrative. Y a-t'il derrière le temps du récit une logique intemporelle ? » (BARTHES, 1981: 18).

⁴⁵ Il concetto di trasformazione narrativa fu definito da Todorov come risultato dello studio dell'opposizione fra l'aspetto statico e dinamico dei sintagmi verbali costitutivi di un discorso narrativo. L'analisi todoroviana si basa su un approccio del tutto strutturale volto a costruire una grammatica della narrazione, ricavabile dall'analisi della sintassi narrativa, ma coglie la peculiarità di base della narritività in generale: il cambiamento di stato (TODOROV, 1971: 225–240).

⁴⁶ Per approfondimenti si veda anche la voce “events and event-types” in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (HERMAN, JAHN, RYAN, 2005: 151–152).

nisti concepiti come agenti pensanti e capaci di reazioni emotive agli stimoli provenienti dall'esterno. La dimensione che per gli autori espressionisti più si presta a trasgressioni e sconvolgimenti è quella formale e pragmatica. Non sempre infatti gli eventi – oggetto della narrazione – sono uniti logicamente in modo da formare una catena consequenziale conclusa. Alcuni elementi costitutivi dei modelli della narrazione sono soggetti a manipolazioni e cambiamenti in modo da diventare dominanti su cui fondare la costruzione degli effetti espressionistici del testo. Le manipolazioni sono effettuate a livello globale dell'intreccio e interessano quindi le sue parti costitutive: *diesis – climax – lysis*. Oltre ai momenti cruciali dell'intreccio, fra gli aspetti della narrazione presi di mira dagli scrittori espressionisti del postmoderno si annoverano durata, frequenza e focalizzazione, cioè elementi individuabili a livello intratestuale.

Sospensione del *climax*: schema circolare e schema parentetico

Il primo tipo di narrazioni individuate nello svolgimento del *plot* sospende l'elemento di trasformazione in modo di costruire l'effetto di circolarità e di non-conclusione del racconto che sembra destinato a ripetersi sempre uguale *ad infinitum*.⁴⁷ Sono presenti varie strategie narrative: rappresentazione delle azioni iterate, eliminazione della loro teleologia, mancanza della gerarchia e del criterio di consequenzialità nella loro rappresentazione, il privilegio accordato alla temporalità del racconto risultano nell'eliminazione dell'elemento di trasformazione/cambiamento di stato. Infatti, in quel tipo di narrazioni la sequenza iniziale nella rappresentazione dello stato delle cose o della condizione del protagonista è uguale alla sequenza finale:⁴⁸ non si nota nessuna progressione o cambiamento di stato o di condizione. Si ha quindi l'impressione di una circolarità della narrazione in cui la storia viene a finire laddove è cominciata.

Le narrazioni espressionistiche di questo tipo, nella resa della realtà del mondo, mettono in risalto l'aspetto temporale nella sua istantaneità. In molte delle narrazioni analizzate, specie in quelle dei giovani narratori, il tempo grammaticale dell'espressione è il presente dell'indicativo; la successione temporale sul piano grammaticale non viene quindi marcata. Tutti

⁴⁷ Secondo CALABRESE (2005: 23), la destrutturazione della morfologia romanzesca, avviata all'inizio del Novecento, nel senso di emancipazione dei nuclei narrativi a scapito della trama lineare ha come risultato la costruzione di un «genere ibrido» in cui l'autonomia disgregante degli singoli episodi viene controbilanciata dall'«energia aggregativa» di un insieme ciclico.

⁴⁸ In termini pirceani quindi la mancanza di progressione-cambiamento dello stato delle cose rappresentate è definibile come stato del $t_1 = \text{stato } t_2$.

gli eventi rappresentati sembrano collocati sullo stesso piano cronologico nonostante la loro logica impostazione sul piano della fabula. Ovviamente si tratta in questi casi dello stile modellato sull'oralità ma la sua applicazione influisce notevolmente anche sull'aspetto diegetico. L'istantaneità della narrazione e la sua immediatezza si manifesta anche in un rapido delineare del luogo e del tempo dell'azione, abitualmente si ha un incipit *in medias res*, dove, fin dall'apertura della narrazione viene sottolineato l'aspetto di noiosa ripetitività:

E verrà ormai il Natale, **anche quest'anno**, già da tempo fervono i preparativi per la settimana sulle Dolomiti, a casa dell'Annacarla [...]

TONDELLI, *Altri...*, 121

Ogni sera – verso le sette – io e la mia amica Fiore ce ne andiamo a Villa Pamphili a guardare gli operai disinquinare l'acqua del lago del Giglio e a fumare.

GOVERNI, *Diario...*, 81

Ancora un sabato sera nella landa anonima. Ma le strade vanno già facendosi più rumorose, adesso che l'inverno è passato e il cielo sembra riaccendersi di luci segrete.

DEMARCHI, *Emilio...*, 161

Ci sediamo **al solito** Bar Spagnolo con i tavolini fuori, prendiamo io **il solito** martini, lui **un prevedibile drink** mai sentito. 'Bah, in questo posto vedi sempre **le stesse facce**, sempre **le stesse storie**, eh?'

CASO, *Bar...*, 94

Fin dall'attacco narrativo, l'azione sembra congelata, destinata ad un infinito reiterare di momenti sempre uguali, ripetitivi e inconclusi. Quell'aspetto di noia, monotonia, e del non-senso dell'esistenza vissuta continua lungo tutta la narrazione e viene spesso verbalizzato esplicitamente dai protagonisti stessi: «Non c'era altro da fare» (CAMARCA, *Tregua*, 155). «Giusy arriva ogni giorno, puntuale come una maledizione [...]» (TONDELLI, *Postoristoro*, 8), «Una serata davvero vuota [...]» (TONDELLI, *Senso contrario*, 110).

La sospensione dell'aspetto evenemenziale delle narrazioni viene esplicitamente manifestata anche a livello sintattico: alla frase verbale si sostituisce quella nominale o implicita, il cui andamento anaforico/ripetitivo aumenta l'effetto di monotonia.

Notte raminga e fuggitiva lanciata veloce lungo le strade d'Emilia a spollmonare quel che ho dentro, notte solitaria e vagabonda a pensare in auto verso la prateria, lasciare che le storie riempiano la testa, come stare sulle

piazze a spiare la gente che passeggia e fa salotto e guarda in aria, tante fantasie una sopra e sotto all'altra, però non s'affatica nulla.

TONDELLI, *Altri...*, 56

Il sole. Il sole come afa e stabilimenti affollati, come coca-cola calda e puzza di mortadella sulle spiagge, come file di auto sulla costa. Il sole come luce assoluta, totale.

CASO, *Bar...*, 94

Il primo degli schemi distinti, che si vuole definire come circolare, sembra imparentato allo schema lineare classico ma la dominante è costruita attorno alla modificazione del climax che viene sospeso, ciò che influisce anche sul carattere dello snodo narrativo. Le azioni rappresentate non sono mirate ad alcun cambiamento per cui il punto di arrivo della narrazione non costituisce nessuna variazione rispetto al punto di partenza né lascia presagire che nel futuro ci si possa aspettare una qualsiasi metamorfosi. Tale struttura regge il *plot* di *Senso contrario* di Tondelli. Il racconto contiene un solo episodio: una gita in auto fuori città dei due amici. La corsa sfrenata nella campagna emiliana dà al protagonista-narratore e al suo compagno una passeggera sensazione di libertà e di spensieratezza. Il racconto viene rotto da sequenze statiche-riflessive che assumono maggiore rilievo perché contrastano con numerosi enunciati verbali, nuclei di sequenze dinamiche ridotte al minimo, in rapida successione:

Accendiamo lo stereo [...] ascoltiamo gli effemme. Infiliamo poi la strada per lo stadio e poi passiamo a lato dell'Arcispedale; la via corre diritta [...]. Poi dico ho voglia di uno spino [...] e infatti ridacchia attendi un minutino [...]. Dopo senza indicare la direzione con la freccia svolta [...]. Esce [...]. Mi accendo la sigaretta [...].

TONDELLI, *Altri...*, 111-112

Il tutto dà l'impressione di un vorticoso succedersi di eventi futili, senza importanza per lo sviluppo della diegesi. Sono eventi casuali, di breve durata. Le unità narrative individuabili nella struttura del testo sono quattro: avvio dell'azione (incontro del protagonista con Ruby) – gita fuori città (riassunta in una serie di azioni momentanee) – notte in casa dell'amante – ritorno del protagonista a casa propria. Lo scioglimento dell'azione vede il protagonista solitario, depresso, invaso da un senso di vuoto, sentimenti che corrispondono esattamente al suo stato emotivo iniziale.

Claudio Camarca (*Tregua* in *Under 25. Giovani blues*, 1986) comincia la sua storia *in medias res*: il narratore omodiegetico constata: «Non c'era niente da fare» (p. 155). Un incipit statico-descrittivo presenta un solito incontro di un gruppo di giovani romani che come ogni altra sera anche quella si danno

a futili conversazioni, scambiandosi notizie banali e parole senza significato. L'avvio dell'azione è costituito dalla partenza per un giro notturno della città. Così come nel racconto tondelliano, la coerenza degli eventi descritti è garantita non dalla loro logica o teleologica interconnessione bensì da un quadro spazio-temporale, brevemente delineato in *Senso contrario* di Tondelli ed esplicitamente evocato dall'indicazione dei luoghi di Roma in *Tregua*. Si tratta anche qui di eventi accidentali, di una corsa caotica attraverso la città notturna, di incontri casuali come quello con una giovane prostituta (di cui viene anche sintetizzata, tramite una digressione, la storia di vita) o il mancato investimento per strada di una vecchia barbona. La serata finisce in uno dei luoghi più squallidi della capitale: Piazza Indipendenza, ritrovo di negri, di poveri e rifugiati. Poi il gruppo si scioglie e ciascuno torna a casa, per ricominciare l'indomani.

Giuliana Caso in *Bar spagnolo* (*Under 25. Giovani blues*, 1986) costruisce una narrazione scandita da partenze e ritorni dalla città natia di un gruppo di ragazze, amiche della protagonista la cui voce funge da focalizzatore della narrazione. La monotonia dei giorni che scorrono uguali e indistinguibili viene più volte sottolineata. Nella città non avviene mai «niente di particolare», si vedono sempre «solite case», ogni sera «trascorre come tante altre». Neanche la partenza per la Spagna distrae le protagoniste dalla loro noia abituale. La voce narrante dichiara a nome delle colleghe: «Invece, ah, s'insinua il maledetto tarlo della noia, del già fatto, delle cose ripetute» (p. 99). La progressione temporale è segnata non da eventi ma dalla ripetizione: «Passano così un paio di giorni di relativa tranquillità intorno a un tavolino bar [...]» (p. 100). Gli eventi che si susseguono: partenze, ritorni, innamoramenti, piogge, affitto della casa, sfratto sono messi tutti sullo stesso piano d'importanza, senza nessuna gerarchia né valorizzazione assiologica. Un evento che segna in modo particolare la protagonista principale è la gita a Capri, su un sontuoso yacht. I particolari della giornata non vengono indicati, l'entusiasmo e lo sconvolgimento della protagonista emerge dalle esclamazioni: «una giornata fuori, veramente fuori del nostro ordinario» (p. 100). Lo straordinario, a dire delle protagoniste, non è il fatto di esser fuori, ma di esserlo in compagnia chic, in un ambiente poco adatto alle studentesse tormentate quotidianamente dalle ristrettezze economiche. La perdita dell'appartamento in cui abitavano, dal punto di vista della diegesi, può essere considerata come lo scioglimento dell'azione, ma per le protagoniste in realtà non costituisce nessun punto di snodo: la loro vita continuerà uguale così come dichiara la voce narrante: «Troveremo qualcos'altro da fare [...]. Forse in un'altra città» (p. 105).

Lo schema che regge la struttura narrativa dei racconti di Tondelli, Camarca e Caso è composto di quattro unità fondamentali: incipit, avviamento

dell'azione, peripezie e scioglimento. Rispetto allo schema narrativo classico manca lo *Spannung* (azione trasformatrice) così da togliere anche allo snodo narrativo il valore di novità rispetto alla situazione iniziale.

La staticità e la momentaneità come qualità intrinseche della narrazione vengono ribadite da un altro tipo di schema assai frequentemente usato nelle narrazioni analizzate. Si tratta di una struttura narrativa che fra un'apertura e una chiusura collocate sull'asse temporale del presente incastra una successione di episodi narrativi disposti secondo l'andamento cronologico a successione temporale che fungono da analessi rispetto al piano temporale del presente. La cornice narrativa del presente, segnata dalla stagnazione e staticità, contrasta con l'analessi narrativa che costituisce in realtà il contenuto della narrazione, segnato dalla dinamicità delle sequenze evenemenziali.

Tondelli comincia il racconto *Viaggio* con la descrizione di una notte («raminga e fuggitiva») insonne passata in auto in una corsa lungo le strade emiliane a «spolmonare» e a «pensierare» (p. 56). L'avvio dell'azione sembra il momento, riferito dal narratore-protagonista, in cui il suo amante Gigi gli propone un viaggio in India. Tuttavia, la narrazione che stava per svilupparsi, viene ben presto sintetizzata in un serie di episodi (rifiuto – partenza di Gigi – sonno del narratore rotto da ripetute telefonate di Gigi – bisticcio dei due – esitazioni del narratore – svenimento di Gigi in crisi di astinenza – soccorso a Gigi – separazione dei due protagonisti). Alla sequenza narrativa del presente viene accostata, senza nessun legame logico né causale un'altra, quella analettica che trasferisce il racconto a Bruxelles del 1974 e si sviluppa cronologicamente per raggiungere il piano temporale del presente. La chiusura del racconto, di nuovo collocata nel presente, vede il narratore-protagonista seduto al bar della stazione di Reggio Emilia, diretto verso la casa natia. Rispetto all'apertura del racconto, la situazione del protagonista è cambiata (ha rotto con la vita raminga precedente), ma la scena finale è completamente statica e allude al suo progetto di raccoglimento interiore:

Agosto trascorre lento, solo, la notte a girare per la campagna a contare i pioppi sugli argini e bere. Il Gigi ora starà dormendo, la mia scommessa è persa. Sulla mia terra semplicemente ciò che sono mi aiuterà a vivere.

TONDELLI, *Viaggio*, 109

La staticità del presente è marcata in modo più palese dall'apertura del racconto. Alda Teodorani (*E Roma piange*) inizia con un quadro descrittivo del panorama romano al tramonto. Ammaniti (*Lo zoologo in Fango*) allo stesso modo inizia con una descrizione dell'ambiente, un bar universitario, che fa da sfondo per la narrazione. Andrea G. Pinketts (*Diamond are for*

never) lo apre con un incipit commentativo:⁴⁹ si tratta di considerazioni / riflessioni sul suicidio, articolate da un narratore extradiegetico. Tonino Sennis comincia invece con l'evocazione del protagonista del suo racconto, il misterioso Mr. Honeymoon, presentando un elenco disordinato dei suoi oggetti lasciati come ricordo: libri, dischi, foto. Stefano Massaron ne *Il rumore (Gioventù cannibale)* invece attacca il racconto con un'autopresentazione del narratore-protagonista.

Lo schema parentetico (a cornice) è presente nelle narrazioni dei giovani narratori (Teodorani, Tondelli, Sennis, Pinketts), ma regge anche la struttura dei romanzi di Michele Mari (*Di bestia in bestia*) e di Bufalino (*Diceria dell'untore, Le menzogne della notte*), nella variante che prevede l'eliminazione della prima parte della parentesi del presente. Gesualdo Bufalino apre la narrazione della *Diceria dell'untore* con la descrizione del sogno del narratore-protagonista, che torna a tormentarlo tutte le notti. Non viene indicato il tempo in cui vengono fatti i sogni, ma l'imperfetto usato nella frase lascia dedurre che, con la prima frase del testo, si sia entrati già nel mezzo del ricordo–analessi che sarà ormai oggetto della narrazione. Inoltre, la frase iniziale «O quando tutte le notti – per pigrizia, per avarizia, ritornavo a sognare lo stesso sogno [...]» (p. 13) sembra il seguito di un discorso antecedente alla narrazione stessa. La frase iniziale sospesa a metà, la descrizione di una visione onirica movimentata conferiscono all'incipit bufaliniano l'impressione di movimento e dinamicità. In *Menzogne della notte* la cornice che unisce le singole relazioni di tutti i narratori omodiegetici è fornita dalla voce del governatore della prigione in cui è ambientata la vicenda. Consalvo De Ritis si rivela infatti il lettore dei fascicoli giudiziari dei quattro sovversivi condannati a morte e che, alle fine del romanzo, conferma il dubbio circa l'identità del capo della congiura contro il re: l'enigma del Padreterno rimane irrisolto.

Anche l'incipit narrativo del romanzo *Di bestia in bestia* di Michele Mari è un classico *in medias res*: «Partimmo alla volta di Dièfzarca con cuore leggero» (p. 5) con cui si entra direttamente dentro il racconto. La dinamicità dell'attacco narrativo dei due romanzi si contrappone alla chiusura, che presenta lo stato attuale dell'io narrante. In *Diceria dell'untore* di Bufalino si tratta addirittura di una fatale premonizione espressa con una prolessi («mi sarebbe rimasta, mi aspettava una vita nuda», «io avrei serbato», pp. 195–196) con la quale il narratore-protagonista conferma e sottolinea il

⁴⁹ L'incipit commentativo è, accanto a quello narrativo e descrittivo, una delle modalità dell'articolazione di quello che si ritiene «luogo strategico» in cui avviene la presa di contatto tra i due partecipanti alla comunicazione letteraria: il mittente e il destinatario. L'incipit commentativo ha la funzione informativa e può includere elementi di un sapere, di un discorso esplicativo, un commento filosofico, morale o metanarrativo (CALABRESE, 2010: 87–89).

carattere indelebile della sua esperienza alla Rocca. Mari sposta l'asse cronologico della chiusura della narrazione direttamente al presente («ancora adesso che sta per compiersi il secondo anno dalla fine di quell'avventura, restauro quella biblioteca», p. 216) mettendo in rilievo il carattere statico e impegnativo del destino preparato al narratore: restaurare e rinnovare la biblioteca salvata per restaurare se stesso e rinnovare la magica unità originaria e per estrarre ordine dal disordine.

La struttura dell'analessi narrativa che costituisce il *clou* delle narrazioni parentetiche è lineare, retta da legami coesivi di consequenzialità e temporalità. *Viaggio* di Tondelli abbastanza dettagliatamente traccia il percorso del protagonista attraverso l'Europa: quattro settimane di lavoro a Bruxelles nell'estate del '74, trasferimento ad Amsterdam e poi a Francoforte, ritorno a casa in agosto. Segue un periodo di tre anni, vissuto a Bologna, dedicato agli studi universitari, e scandito da incontri significativi e innamoramenti (Dilo), separazioni, viaggi e ritorni, proteste studentesche (Milano 1976) e attività culturali. La progressione temporale è segnata da precise indicazioni delle date (fra il 1974 e il 1977), dei mesi (agosto, settembre, dicembre, febbraio), eventi («viene settembre faccio ventidue anni e sono solo», p. 104) e ricorrenze («dopo Natale», «per Capodanno»). Nella struttura dell'analessi è incluso anche l'avvio dell'azione (conoscenza e relazione con Dilo), le peripezie (sviluppo della loro relazione) e lo *Spannung* narrativo (l'accoppiamento sessuale del narratore con uno sconosciuto nella toilette del treno che segna la fine del rapporto con Dilo). La scena finale, statica e passiva, nel bar della stazione reggiana, viene completata con un epilogo: il narratore solitario cammina nella campagna emiliana. In *E Roma piange* di Alda Teodorani, la collocazione della narrazione sul piano temporale del presente è realizzata con una sola frase: «La sera, Roma piange» (p. 45) che conferisce all'apertura del racconto una sfumatura di atemporalità. La narrazione vera e propria si riassume in un ricordo del protagonista-narratore, un giovane emigrato dal Sud d'Italia in cerca di lavoro. Anche qui, i riferimenti alla temporalità sono all'inizio assai precisi: l'arrivo è avvenuto tre anni prima dell'inizio della narrazione, per poi limitarsi, nell'indicazione del momento della svolta dell'azione, all'espressione «un giorno», «da quel giorno», «da quella sera». L'intreccio dell'analessi che occupa la parte centrale del racconto, consiste invece nella relazione dei «lavori» svolti dal protagonista, assunto da un enigmatico signore per svolgere nella città mansioni di uno spazzino *sui generis*, incaricato di eliminare la spazzatura umana: barboni, senzatetto, emigrati e zingari. La fine della relazione del protagonista è invece un'apertura verso il futuro: «quando vi capiterà di venire a Roma, sentirete ... non vedrete un barbone» (p. 52).

La narrazione del racconto *Diamonds are for never* vede un parallelo intrecciarsi di due storie: quella della famiglia standard italiana, composta di

madre, padre e figlio in viaggio per un week-end fuori città e una sanguinosa storia del rapimento di un pullman con un gruppo di anziani turisti. I due intrecci, sviluppati cronologicamente e logicamente, si ricongiungono alla fine del racconto, quando viene svelato che la nonna della famiglia era una delle turiste del pullman rapito. In *Mr. Honeymoon* gli episodi narrativi sono due: viaggio notturno dei protagonisti in treno attraverso l'America e il loro successivo incontro in un parco. Fra i due momenti narrativi scorre un tempo indeterminato e ambedue sono legati dal personaggio di Mr. Honeymoon, amico e maestro del protagonista principale cui questi torna nei ricordi.

Nei due schemi narrativi appena analizzati la dominante è costituita dalla manipolazione delle unità narrative di base della catena narrativa: apertura, chiusura e *climax*. L'effetto di espressività nei racconti a schema circolare risulta dalla sospensione del momento della trasformazione; nei racconti parentetici, invece, dal contrasto fra la staticità del momento presente (articolata nella parentesi apertura – chiusura) e la dinamicità dell'analessi incastrata fra i due elementi statici.

Schema episodico
Focalizzazione variabile

Il secondo tipo di narrazioni espressionistiche è quello in cui la dominante è costituita dalla focalizzazione narrativa. La focalizzazione indica il modo in cui viene regolata la quantità dell'informazione cui ha accesso il destinatario della comunicazione letteraria.⁵⁰ Si tratterebbe di una limitazione, di «un restringimento del campo», cioè di una selezione di informazione narrativa rispetto a quello che si suole definire come onniscienza o informazione completa (GENETTE, 1983: 48–49). Nelle narrazioni espressionistiche del post-moderno né la visione del mondo né l'informazione che ne viene data sono mai complete. L'applicazione della focalizzazione interna variabile e, più raramente stabile, conferisce al personaggio-focalizzatore il ruolo di soggetto delle percezioni da trasmettere nel discorso. Le diverse visioni del mondo rappresentato risultano in una serie di episodi narrativi che presentano vari aspetti di una stessa situazione narrativa vista dall'interno, ma queste visioni parziali non costruiscono un quadro completo del mondo rappresentato; al contrario, l'immagine del mondo che ne risulta è parziale e frantumata in

⁵⁰ Genette distingue il discorso a focalizzazione zero (classico) da quello focalizzato in cui la focalizzazione può essere interna stabile o variabile. Con la focalizzazione esterna si ha a che fare nelle narrazioni in cui il lettore non ha accesso né ai pensieri né ai sentimenti dei protagonisti (GENETTE, 1972: 203, 206–207).

piccoli scorci relativamente autonomi. L'elemento di coesione fra gli episodi narrativi così articolati è costituito dalla successione di eventi collocati in una temporalità sospesa (*Mimi e istrioni* e *Altri libertini* di Tondelli), dalla figura del protagonista (*Mosche del capitale* di Volponi), dagli argomenti affrontati in ciascuno degli episodi (*Filologia dell'anfibio* di Mari) oppure da nessun legame logicamente definibile (*Carta e Ferro* di Ammaniti).⁵¹

I racconti tondelliani, *Mimi e istrioni* e *Altri libertini*, sfruttano come coesivo il principio della temporalità sospesa. *Mimi e istrioni* è una cronaca della vita delle studentesse a Reggio Emilia. La focalizzazione bassa è stabile e passa attraverso la voce narrante femminile che spesso si esprime al plurale, facendosi in quel modo enunciatrice di una visione collettiva del mondo rappresentato. La narratrice non manca di riferire neppure il punto di vista sfavorevole, quello degli abitanti di Bologna: «I Maligni noi ci chiamano le Splash, perché a sentir loro saremmo quattro assatanate pidocchiose [...]» (p. 29). Non è tuttavia un tentativo di costruzione di un'immagine imparziale delle quattro amiche, anzi, serve a mettere in risalto il conflitto fra le studentesse e il resto della società perbenista. I personaggi del racconto si definiscono nell'azione e la dinamicità della pura narrazione, espressa con verbi telici e trasformativi prevale sulle parti descrittive o riflessive. Per questo motivo il lettore ha l'impressione di un succedersi incondizionato e disordinato di eventi in un flusso temporale impreciso. Il tempo dell'azione non è esplicitamente indicato, ma la vita delle quattro protagoniste è scandita dal succedersi di eventi vagamente collocabili nello spazio (Bologna, Reggio Emilia, provincia emiliana) e nel tempo. Infatti la collocazione temporale degli eventi del racconto è difficilmente identificabile e desumibile dal contesto. L'impegno delle protagoniste nelle iniziative culturali come New Mondina Centoradio o Performance Group permette di identificare l'epoca movimentata degli anni Settanta. La progressione temporale del racconto è scandita dal succedersi degli eventi di ogni giorno e genericamente accennata da espressioni come «qualche volta», «la sera», «dopo quella brutta avventura», «è un momento che si sta dunque abbastanza bene» (p. 37), «una notte verso le tre» (p. 38).

Anche nel racconto *Altri libertini* la focalizzazione bassa è quella di una visione collettiva di un narratore che si esprime a nome di un gruppo di protagonisti («ci troviamo ogni sera al bar», «un pomeriggio di questi verso sera capita al bar dello Sporting dove tutti siamo rintanati», pp. 122-123). La focalizzazione bassa è principalmente collocata su uno dei protagonisti, Miro, che funge anche da portavoce dell'intero gruppo. La voce collettiva

⁵¹ Il raggruppamento di situazioni ed eventi governato non da un principio cronologico ma da una parentela tematica, spaziale o di altro tipo è detto «sillessi» e viene annoverato tra le anacronie temporali (GENETTE, 1972: 121).

espressa da Miro presenta opinioni e credenze in circolazione fra i giovani protagonisti, come quella che vede una delle protagoniste, Ela, come una bellezza irresistibile («si sa che dalla Ela gli uomini possono anche morirci perché è una bella figa», p. 129), o quando nell'apertura del racconto vengono descritti i preparativi per le feste natalizie («anche quest'anno [...] fervono i preparativi») osservate dall'occhio annoiato, distaccato e perplesso degli studenti sprezzanti («anche quest'anno [...] le ricerche dei pachidono e di tutte e le cianfrusaglie colorate dell'occasione», «si deve chiudere la vecchia amministrazione, pagare il canone», «tutta la folla incazzata dei ritardatari coi piani di studio da consegnare», p. 121). La focalizzazione corale cede a volte il posto a quella di altri personaggi: quella di Miro, che soffre per l'indifferenza di Andrea di cui è innamorato («Ma lo sgobbo è pesante: ospitare un maschio e poi farsi mettere fuorigioco subito dalla prima passera», p. 130); quella dell'antagonista Andrea («L'Andrea che pensa questi è davvero la donna più affascinante del paese», «Andrea non se lo ricorda mica tanto bene, ci aveva un po' l'appannatura con tutto quel fumo», pp. 133-134) per diventare addirittura una focalizzazione zero nel momento in cui viene riferito il viaggio di Miro e Andrea a Modena (pp. 136-139).

La definizione della temporalità nel racconto *Altri libertini* è assai precisa. L'azione, ambientata a Bologna, comincia a prima Natale 1979 e si chiude prima della fine dell'anno. Tuttavia, le indicazioni cronologiche sono fornite solo alla fine del racconto e non hanno per lo sviluppo dell'azione nessun'importanza. L'azione è concentrata intorno all'introduzione in un gruppo di amici di un nuovo personaggio, Andrea, la cui bellezza e un particolare fascino lo rendono bersaglio dei tentativi di seduzione. La dinamica del racconto è quindi scandita dalle complicate vicende sentimentali degli amici per culminare nella partenza dell'indesiderato da tutti (Andrea), che lascia la città dopo aver sfruttato l'ospitalità dei nuovi amici e umiliato Miro che ne era innamorato e soffre per la sua partenza.

Le mosche del capitale di Volponi è composto di due macro-episodi narrativi uniti l'uno all'altro dal personaggio principale, l'ingegnere Bruto Saraccini la cui figura funge da legame tra le parti. Uomo onesto e devoto all'azienda, tutto pervaso da nobili intenti di una riforma atta a migliorare i rapporti interaziendali nel senso di promuovere i valori di umanismo, creatività e operatività degli impiegati, si vede tuttavia ostacolato dal sistema, che, malgrado le dichiarazioni del presidente Nasàpeti, è interessato unicamente ad un guadagno economico maggiore e alla soddisfazione del tornaconto personale dei dirigenti. Deluso, Saraccini passa all'industria concorrente, il Megagrappo di Bovino, dove inizialmente si lascia adulare dalle promesse di libertà dell'azione e dalla possibilità di realizzare il proprio progetto, ma vedendosi altrettanto ignorato, depone anche lì le proprie dimissioni. La focalizzazione assunta per la narrazione si concentra principalmente sul

personaggio di Saraccini. Già le prime immagini del romanzo sono quelle della grande città industriale addormentata, ammirata dall'alto della collina dall'ingegnere; sarà lui a scoprire, scendendo dal suo appartamento verso il centro, la degradazione dello spazio urbano. È il protagonista ad analizzare l'organizzazione del lavoro nell'una e l'altra industria. La sua visione delle cose viene costantemente completata da altri, parziali a loro volta. La trama parallela a quella di Saraccini si concentra intorno alle vicende dell'operaio Antonio Tecraso, che aveva partecipato alle sommosse operaie⁵² protestando contro la degradazione delle condizioni di lavoro e la crescente alienazione dei lavoratori dai loro impegni. La sua visione del mondo del lavoro è quella degli operai, vittime inconsce e innocenti della degradazione della vita aziendale. La voce di Tecraso viene alternata a quella di Saraccini per denunciare la solitudine, la caduta delle speranze e la rivolta delle classi operaie che esigono cambiamenti. La moltitudine delle scene dialogate e dei monologhi presenti nel romanzo agevola l'esposizione di vari altri punti focali: l'intransigenza e la crudeltà di Sommersi Cocchi, la falsità del presidente Nasàpeti, la superbia di Donna Fulgenzia. Il punto di vista più convincente ed espressivo è tuttavia affidato agli oggetti inanimati cui è conferita la capacità di esprimersi verbalmente. Servendosi del procedimento di prosopopea, Volponi costruisce un mondo surreale in cui cose, fenomeni naturali, uomini sono messi allo stesso piano narrativo e agiscono tutti in qualità di protagonisti a pieno titolo.

Mari nella *Filologia dell'anfibio* ripartisce i nuclei narrativi a seconda dei temi relativi alla vita della caserma: superiori, esercitazioni, mensa, cella di rigore, libera uscita. Gli episodi narrativi tracciano la vicenda militare del protagonista secondo una logica lineare della temporalità dall'inizio (presagi, chiamata, preparativi, partenza, arrivo, caserma, prima notte) fino al commiato e la fine del servizio. Tuttavia la narrazione ha un carattere prevalentemente statico, l'impostazione degli episodi non è cronologica e richiede, da parte del lettore, uno sforzo cognitivo considerevole nella ricostruzione della fabula.

Il racconto ammanitano *Carta e Ferro* (Fango, 1996) è composto di due episodi narrativi indipendenti, fra i quali non si scorge a prima vista nessun principio coesivo. Ambedue le parti sono riferite dalla prospettiva di un narratore intradiegetico. Nel primo, *Carta*, il narratore, addetto al reparto de-rattizzazione e disinfestazione, di nome Coluzza, presenta una sua giornata di lavoro. Nel secondo, *Ferro*, un giovane uomo racconta la sua stranissima avventura amorosa. L'uno e l'altro episodio sono un futuristico commento

⁵² Non si dimentichi che l'azione del romanzo volponiano si svolge nel 1976, periodo carico di proteste operaie e dell'affermarsi del terrorismo, con la susseguente ascesa al potere del PC italiano (DONDI, 2007: 81-104).

sulle trasformazioni a cui è sottoposto il corpo umano nella società contemporanea. Nel primo un'anziana contessa, mentalmente disturbata, a furia di nutrirsi della carta stampata ne prende le impronte sulla propria pelle. Nel secondo, la ragazza, dal corpo mutilato a seguito di un incidente e modificato dalle protesi di acciaio, diventa l'oggetto dei sentimenti appassionati del protagonista-narratore. L'intero racconto ritrova una relativa coerenza grazie al titolo che funge i due aspetti delle modificazioni del corpo subite dai protagonisti.

Dagli esempi appena riportati si evince la generale tendenza delle narrazioni episodiche a costruire effetti di simultaneità della rappresentazione. Infatti, la focalizzazione variabile assunta come principio costruttivo agevola non solo l'esposizione di una realtà dai molti aspetti e soggettiva, ma anche contribuisce al rallentamento del tempo narrativo. Qui si cela il paradosso delle narrazioni di tipo espressionistico: l'accumulo di eventi-episodi narrativi non favorisce la progressione del *plot*, al contrario, il continuo cambiamento del focus narrativo dà l'impressione di una stasi temporale in cui sprofonda il mondo rappresentato.

Narrazioni dilatate
Frequenza moltiplicata

La stasi si fa ancor più marcata nel terzo tipo di narrazioni, quelle che scelgono come dominante l'aspetto della frequenza.⁵³ Lo stesso episodio narrativo viene riferito da voci diverse nello stesso momento. La reiterazione narrativa veicola necessariamente il coinvolgimento delle altre istanze narrative: la focalizzazione (il racconto reiterato viene riferito ogni volta dalla prospettiva di una voce narrante diversa) e la durata (in seguito alla ripetizione il tempo dell'intreccio viene rallentato rispetto al tempo della fabula). L'effetto raggiunto è quello di stasi narrativa della rappresentazione. Si tratta di narrazioni definibili come collaterali o dilatate. Gli episodi costitutivi di questo tipo di narrazioni spesso vengono legati fra di loro con le tecniche trasferite dal mondo dei media: montaggio incrociato, montaggio alternato e montaggio parallelo (BRUNO, 2003: 259).⁵⁴ L'accostamento di episodi narrativi raccontati da varie prospettive narrative affetta anche la temporalità

⁵³ Gérard GENETTE (1972: 145) con frequenza narrativa intende « les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse ».

⁵⁴ Anche CHATMAN (2010) distingue la tecnica di montaggio alternato / parallelo con il quale mette in connessione due episodi narrativi che avvengono contemporaneamente in due luoghi diversi e lontani.

del racconto: più situazioni narrative sembrano essere enunciate nello stesso tempo in modo da formare un quadro di simultaneità.

Massimiliano Governi dispone la narrazione secondo le prospettive diverse dei due protagonisti del racconto *Diario in estate*. Il racconto è costituito dagli scorsi dei diari di ciascuno dei due personaggi principali e dello scambio di lettere fra loro. La forma diaristica-epistolare che alterna il narratore femminile (Asia) con quello maschile (Nicolas) agevola il cambiamento di prospettiva: i due narratori intradiegetici raccontano a vicenda ognuno degli episodi.⁵⁵ Ciascuna delle visioni fornisce particolari diversi circa l'accaduto e fa luce sugli atteggiamenti dei protagonisti preparando il sanguinoso scioglimento dell'azione. È la ragazza a dare indicazioni sul carattere violento e incontenibile del ragazzo. La tensione narrativa culmina nella scena dello scontro fra il padre di lei e il ragazzo che sostiene di aver colpito l'avversario e di averlo lasciato in una pozza di sangue col naso penzolante (p. 92), mentre lei racconta dettagliatamente e senza attenuanti che «Nicolas ha rotto il setto nasale a mio padre e lo ha preso a calci in faccia». I due racconti scorrono paralleli, senza intrecciarsi fino allo scioglimento in cui, dalla prospettiva extradiegetica, si assiste all'assassinio della protagonista.

La narrazione di un solo episodio può dilatarsi così da risultare spezzata e frammentata, rallentando il tempo dell'intreccio. È la tecnica usata da Aldo Nove in *Il mondo dell'amore*. Il racconto è diviso in quattro blocchi narrativi numerati in modo da dare l'effetto di unità separate / episodi autonomi. L'inizio del racconto è apparentemente una classica apertura con l'autopresentazione del protagonista-narratore: «Mi chiamo Michele e sono un uomo dell'Ariete. Sergio è il mio migliore amico» (p. 53). La terza frase costituisce già un'entrata nel cuore dell'episodio narrativo: «Sabato pomeriggio io e Sergio siamo andati alla Iper della Folla di Malnate». Segue la motivazione degli eventi: «Quando non sappiamo cosa fare andiamo lì a guardare gli altri che non sanno che cazzo fare, e vanno a vedere gli stereo da 280 000 lire senza il compact» completata da una pausa-digressione:

In macchina, io e Sergio facciamo sempre 'Tàtta tàra tattà tatàtta!' Facciamo così come all'inizio di Ok il prezzo è giusto. Iva Zanicchi entra e c'è quella specie di festa, prima della pubblicità. Tutti saltano e gridano: – OK il prezzo è giusto!⁵⁶

Nove, *Il mondo...*, 53

⁵⁵ Nella prospettiva genettiana si tratta quindi di un'anacronia narrativa che riferisce *n* volte quello che è accaduto una sola volta (GENETTE, 1972: 147).

⁵⁶ Sono palesi i riferimenti alla cultura televisiva e alle tecniche narrative proprie a questo mezzo di comunicazione di massa.

Gli elementi *episodio – motivazione – digressione* si ripetono identici anche per la loro forma linguistica, all'inizio degli altri due capitoletti numero 2 e 3 del racconto, così da rendere assolutamente impossibile l'identificazione se si tratta di tre diversi episodi narrativi o di uno stesso episodio narrato tre volte di seguito. In ogni caso, l'anacronia temporale usata porta come effetto finale l'estensione del tempo dell'intreccio rispetto a quello della fabula e il successivo affievolimento della velocità narrativa. La progressione dell'intreccio sembra infatti differita in modo che lo scioglimento dell'azione (nella scena finale si vedono i due protagonisti moribondi a seguito di un'evirazione reciproca, che si applicano a vicenda sotto l'influsso di un film porno guardato in precedenza) giunga inaspettato in modo da aumentare l'effetto di sorpresa.

Il racconto di apertura della raccolta *Fango* di Niccolò Ammaniti, intitolato *Ultimo capodanno dell'umanità*, assume la simultaneità come principio organizzativo del materiale narrativo. Il narratore adotta il criterio cronologico per la rappresentazione degli eventi: l'azione parte il 31 dicembre alle 19.00 per proseguire verso il suo culmine collocato a mezzanotte. Il racconto assai lungo è ripartito in episodi incentrati sui singoli protagonisti; il tempo cronologico di ciascuno degli episodi è esplicitamente indicato. Alcuni episodi si svolgono nello stesso momento in diversi luoghi del condominio o del quartiere in cui sono ambientati gli eventi. Quello di Thierry Marchand è collocato alle ore 19.30 mentre quello di Giulia Giovannini alle ore 19.32. Anche in altri casi le scene sono separate le une dalle altre da piccoli intervalli di tempo (Michele Trodini ore 19.48 – Ossadipesce ore 19.50, Ossadipesce 20.15 – Enzo Di Girolamo 20.18, Roberta Palmieri 21.15 – Gualtiero Trecchia 21.16 ecc.). Il tempo del racconto sembra accelerare grazie ad un abile stratagemma narrativo: il numero di episodi collocati nello stesso breve spazio di tempo s'infittisce. Infatti, gli episodi collocati tra le 19.00 e le 20.00 sono cinque, mentre fra le 22.00 e le 23.00 ce ne sono già diciotto. La simultaneità diventa perfetta dieci minuti prima della mezzanotte, quando comincia «il conto alla rovescia» e ogni minuto del tempo cronologico precisamente indicato (meno dieci..., meno cinque... ecc.) ospita più scene narrative incentrate sulle figure dei protagonisti rispettivi. Lo scioglimento della narrazione avviene nel momento dell'esplosione del palazzo provocata dai due protagonisti più giovani, Massimo Ossadipesce e Cristiano Carucci. I brevi e incisivi quadri che compongono il racconto di Ammaniti, aggregati l'uno accanto all'altro senza altro principio che quello temporale danno un effetto di frammentazione e disgregazione del mondo rappresentato. Il legame tra i singoli episodi narrativi è quello basato sul principio dell'alternanza delle voci narranti che presentano ogni volta un aspetto diverso del mondo rappresentato. L'effetto finale è tuttavia ben lungi dalla coerenza totalizzante: ogni personaggio è un centro a sé stante,

dolorosamente separato dagli altri abitanti, solo e immerso in un universo ermeticamente chiuso ad ogni stimolo esterno.

Nei romanzi analizzati lo schema della narrazione dilatata è individuabile in alcuni frammenti. Come si è visto in precedenza, la narrazione in *Retablo* di Vincenzo Consolo è composta dai tre punti di vista dei tre narratori diversi (fra' Isidoro, Fabrizio Clerici, Rosalia). La parte centrale del romanzo è occupata dal diario di viaggio del pittore Fabrizio Clerici, rivolto all'amata Teresa Blasco, rimasta nella lontana Milano. Scritto su fogli di carta di fortuna, si intreccia con la voce narrante di Rosalia, giovane sedotta dal proprio confessore, il corrotto fra' Giacinto, la cui confessione è stesa sul retro dei fogli usati da Clerici. Due importanti episodi narrativi vengono quindi sovrapposti l'uno all'altro e incrociati senza che ne sia privilegiato nessuno nonostante il distacco temporale che li separa (anteriore quello di Rosalia, posteriore quello di Clerici).

In exitu di Giovanni Testori costituisce senza dubbio l'apice del procedimento della dilatazione narrativa. La dolorosa agonia di un tossicodipendente viene resa dalla prospettiva del personaggio, con il suo linguaggio e la sua logica disgregata. In questo caso non è lecito parlare di una trama o di qualsiasi sviluppo dell'intreccio. L'intricato soliloquio del moribondo è fatto di frammenti di realtà slegati e disordinati, il cui unico filo conduttore è quello del tempo interiore del protagonista. Ricordi, richiami, apostrofi accorate, imprecazioni e allucinazioni portano il protagonista all'inevitabile dolorosa conclusione: la morte. Nella parte finale del romanzo, la voce del protagonista viene accompagnata da quella del narratore onnisciente. Le due prospettive narrative, intra- ed extradiegetica si completano nella relazione degli ultimi istanti della vita del ragazzo, destinato a morire nei bagni della stazione di Milano. È in quel momento che l'effetto di simultaneità narrativa si fa più palese. Al narratore extradiegetico è affidata la presentazione di quegli aspetti della realtà cui il protagonista-narratore non è in grado di fare attenzione: la reazione dei passanti («All'urlo, soffocato, anzi, strozzato, come da sé, come, ecco, per vietarselo con le proprie mani e così negarlo, nessuno ebbe a voltarsi», p. 120) e le mosse del protagonista stesso («Si staccò. Anzi, prende, egli ora, a staccarsi. E vede. O intravede. Un loculo. Socchiuso. Di latrina. Alla di lei porta s'appoggia. L'apre» (p. 122)). La sostituzione del passato remoto adottato inizialmente dal narratore onnisciente come tempo della narrazione con il presente accresce l'effetto di simultaneità e di atemporalità narrativa. Non si tratta ormai di una relazione fatta dal narratore, come di solito, *post factum*. È un reportage quasi filmico, in cui lo sguardo del narratore segue ogni doloroso passo del protagonista. Tutto si svolge *in praesentia*, nell'immediatezza del vissuto. Le due voci, quella del personaggio e quella del narratore extradiegetico, sono talvolta difficilmente distinguibili e si confondono:

Strascicando, tentò di portarsi innanzi. Ben radi erano, ormai, i viaggiatori: in arrivo o in partenza. D'altro si trattava per quante, lì, ancora si muovevano, o ancor sostavano, ombre. La ricerca d'una possibilità. La ricerca di un guadagno. La ricerca anche, di quel minimo per cui ... Quel minimo per cui, esso. Egli, anzi. Già avèa. Egli già stringèa. In un con. Con la siringa in un. Non più aquila, 'desso. [...]. La punta ecco, stretta tegnesse. Lei, la punta.

TESTORI, *In exitu*, 116

La voce narrante rimane distaccata fino al momento in cui il suo sguardo onnisciente non si scontri con coloro che non sono passeggeri della stazione ma i suoi abitanti. I primi cinque enunciati (da «Strascicando» fino a «La ricerca anche») sono espressione del narratore onnisciente. Pian piano il suo sguardo scivola sui tossicodipendenti in cerca di guadagno con cui procurarsi una dose di droga e si concentra sulla figura del protagonista principale con già in mano la siringa che gli porterà la liberazione finale. La sua voce distaccata cede al vaniloquio del moribondo («La ricerca anche, di quel minimo per cui ... Quel minimo per cui, esso. Egli, anzi. Già avèa» ecc.). Le battute finali del romanzo sono di nuovo quelle del narratore onnisciente che presenta un freddo quadro della situazione dopo la morte del ragazzo: il giorno dopo, al mattino la stazione si popola di passeggeri e passanti, indifferenti al «lenzuol bianco» e «alla barella» su cui era depresso il cadavere. La referenzialità della relazione viene rotta da una sorta di apoteosi del defunto: la barella bianca attraversa l'intera stazione come in una sorta di convoglio funebre, salutata dall'ultimo addio di coloro che «chiesero e sepperò» e dall'indifferenza di coloro che «andarono oltre». Tutti i presenti però scorgono un chiarore, una luce che si forma sopra il cadavere, vincendo il buio dell'alba. Il passato remoto e lo stile arcaizzante (apocope delle forme verbali: «s'affrettaron», «andarono», perifrasi verbale «andare formandosi», aulicismi «grigior», «neppur», arcaismi «volte») assunti per la costruzione dell'ultima scena della narrazione conferiscono all'insieme una solennità e una staticità in palese contrasto con la dinamicità delle immagini precedenti. Dalla fusione dei contrasti⁵⁷ fra le voci narranti, la dinamicità del vissuto interiore del protagonista e la relazione apparentemente distaccata del narratore, viene costruito l'effetto globale di espressività, peculiare dell'intera narrazione.

Accanto alla dimensione linguistica, anche la narratività nei romanzi e racconti del postmoderno viene trasformata dal pensiero espressionistico.

⁵⁷ Nel suo romanzo Testori sembra infatti realizzare in pieno il postulato espressionista della *coincidentia oppositorum*.

La dominante-costruttrice degli effetti espressionistici è collocata su vari elementi costitutivi del discorso: sul narratore la cui figura viene spesso enfatizzata, sul rapporto autore – narratore portando come risultato il gioco metalettico fra queste due istanze, ciò che annulla la distanza fra il mondo reale e quello fittizio del *plot*; in alcuni casi l'attenzione del lettore è attirata sulla tecnica della stesura del testo stesso con gli effetti di autotelismo e ibridismo testuale che ne risultano; finalmente anche il fruitore della lettura può essere eletto dominante di un testo espressionistico, in tal caso è invitato a collaborare nella stesura del testo che sembra farsi sotto i suoi occhi. Il narratore può anche tentare di mettere in dubbio il suo sapere sul mondo o contestare la logica corrente rompendo il patto fiduciario con il suo lettore, portato a giudicare assiologicamente i fatti presentati.

Gli schemi narrativi usati nelle narrazioni espressionistiche del postmoderno propongono quattro tipi di trasformazione di quello che può essere assunto come narrazione classica (lineare): sospendono l'elemento della trasformazione (schema circolare) o quello consequenziale-teleologico (schema episodico), oppure puntano su una sorta di multiprospettività narrativa. La narrazione viene allora frazionata in modo da presentare un episodio narrativo da vari punti di vista oppure vari episodi che tendono ad essere esposti in parallelo.

Le narrazioni degli espressionisti postmoderni riprendono e mettono a fuoco la concezione moderna della soggettività del tempo.⁵⁸ Così come nel passato, anche nella variante postmoderna, il tempo narrativo non è riducibile a una successione di episodi in un ordine progressivo e lineare. La progressione del *plot* narrativo non ha più importanza, vengono invece valorizzati i singoli episodi nel loro aspetto di durata e di simultaneità in cui vengono fusi insieme passato, presente e futuro. La narrazione espressionistica chiude i suoi protagonisti in un eterno presente, in un «momento estatico» in cui il momento viene vissuto senza altra prospettiva che non sia «qui» e «ora».

⁵⁸ Il concetto di tempo soggettivo fu oggetto di riflessione anche degli espressionisti della prima generazione, discusso da Bergson nel *Saggio sui dati immediati della coscienza* del 1889 e nella *Durata e simultaneità* del 1922. Di simultaneità come potenziamento della vita stessa parlarono anche i futuristi nel loro *Manifesto*.

Immaginario espressionista: referenzialità infrante

[...] le vraisemblable est le masque dont s'affublent les lois du texte [...]. La vérité est incompatible avec la vraisemblance.

Tzvetan Todorov

Al suo nascere nei primi due decenni del Novecento, l'espressionismo manteneva con il realismo ottocentesco un rapporto dialettico. Da una parte sembrava distanziarsene, proponendo una sua versione trasfigurata e soggettivizzata, dall'altra però non voleva eliminarlo del tutto come forma di rappresentazione. Fra motivi ricorrenti dell'espressionismo storico in Europa si possono annoverare quello della città industriale e della macchina, quello del geometrismo del paesaggio urbano e quello dell'erotismo trasgressivo. Il punto di partenza dell'immaginario espressionista era sempre la realtà nella sua accezione oggettiva. Lo esprime bene uno dei più insigni rappresentanti della corrente, Alfred Döblin. Nel saggio dedicato alla struttura del testo epico,¹ lo scrittore berlinese confessava infatti di essere particolarmente attratto dalla relazione dei fatti e dai documenti che lo avrebbero più volte spinto a non far altro che ricopiare fedelmente la natura, nell'impossibilità di superarla. La conclusione a cui arriva Döblin è tuttavia un'altra: uno scrittore non si può fermare sulla superficie della realtà esterna per quanto perfetta possa sembrare; l'ispirazione più esaltante per uno scrittore epico si trova nella scoperta di sé stesso in ciò che osserva, in ciò che sperimenta e in ciò che cerca. L'autore è invitato a comparire attivamente in quanto filtro della propria narrazione, dialogando con i personaggi e immischiandosi negli eventi e nelle circostanze rappresentate. La presenza dell'autore-narratore si manifesta nei procedimenti metalettici riscontrabili a livello della diegesi, ma

¹ *Der Bau des epischen Werks* del 1929, nella traduzione francese di Alain Lance: *La structure de l'oeuvre épique* (DÖBLIN, 1976: 223).

la soggettività della prospettiva narrativa è perfettamente visibile anche nell'immaginario delle narrazioni espressionistiche.

L'immagine espressionistica perde il connotato di referenzialità fedele e di realismo, anche se il suo punto di partenza è sempre costituito dalla realtà circostante e dalla vita umana. Non si tratta infatti di descrivere o di presentare in modo neutro, bensì di dare una visione trasfigurata e individuale di un frammento, apparentemente più insignificante e distaccato dall'insieme. Lo scrittore espressionista non mira alla comprensione ma alla percezione intuitiva,² promuovendo l'impulso ad esprimersi come principio di creatività e di partecipazione attiva al mondo. La rappresentazione espressionistica non è volta a una completezza o a una coerenza globale, come nel caso del realismo vero e proprio. L'autore espressionista rimane in contatto con il mondo esterno in cui trova la materia per il suo racconto ma è un rapporto infranto, altamente soggettivo e parziale. L'espressionismo toglie l'oggettività alla percezione del mondo ma conferisce dignità e valore al soggetto interpretante; attraverso la sua unica visione il mondo è dato alla percezione degli altri, è grazie alla sua mediazione che il pubblico è in grado di accedere ad una parte della verità scoperta e raccontata da lui. Tuttavia, il mondo trasfigurato e soggettivizzato non è meno interessante, anzi diventa esso stesso massimamente degno di rispetto e di meraviglia.

Le dominanti che condizionano il gioco degli effetti espressionistici nel campo dell'immaginario seguono tre orientamenti operativi:

- 1) la fusione delle visioni e immagini antitetiche;
- 2) il ricorso allo straniamento, compreso anche quello allegorico e simbolico;
- 3) l'iperbolizzazione degli elementi realistici.

Queste tre strategie letterarie assicurano al testo espressionistico la sua violenza, il suo dinamismo, la sua affettività crudele e soprattutto la sua capacità di commuovere, scandalizzare o almeno impressionare il lettore.

Fusione dei contrasti *Coincidentia oppositorum*

La formulazione dialettica dell'arte costituisce la base del pensiero degli espressionisti. Dall'unione apparentemente disarmonica della forma e del colore dovevano nascere, secondo Kandinsky, «una nuova possibilità»

² «Lo scopo dell'immagine non è l'avvicinamento del suo significato alla nostra comprensione, ma la creazione di una particolare percezione dell'oggetto, la creazione della sua 'visione', non del suo 'riconoscimento'» (ŠKLOVSKIJ, 2003: 88).

e «una nuova armonia» (KANDINSKY, 2005: 49). WORRINGER (2008: 47) avanzava l'ipotesi che lo sviluppo dell'arte fosse sempre stato alimentato dall'esistenza dei due poli della sensibilità artistica dell'uomo e cioè dalla tendenza a rappresentare la realtà («empatia») e quella a estrarne elementi e significati interiori e primordiali («astrazione»). L'opposizione primaria formulata da Nietzsche come arte dionisiaca e apollinea trova la sua continuazione nel concetto di «mimesis» e «phantasia», che dovevano da una parte riflettere la realtà e nello stesso tempo tendere verso un'arte sublimata e ideale (KUŽMA, 1976: 90–92). L'opposizione era percepita come fondamento del rinnovamento e del rinvigorimento vitale, principio del movimento e dell'evoluzione creatrice. Agli albori del Novecento, l'espressionismo nasceva «provocato da un rapporto intenso, certo non pacifico né pacificabile prima che con gli altri, con l'esistenza in sé [...]» (ISELLA, 1985: 167). In quanto effetto di una crisi di valori morali, sociali e culturali, metteva in un rapporto di conflitto e di opposizione valori criticati e quelli proposti come innovativi.

La letteratura espressionistica della fine del Novecento sembra conservare e mettere in rilievo gli aspetti conflittuali della realtà postmoderna. Le dicotomie, avvertibili in molti testi dei narratori postmoderni, costituiscono la regola ordinatrice dell'universo rappresentato a livello della macrostruttura in quanto organizzano la struttura semantica dell'intero testo, ma servono anche per la costruzione delle singole immagini letterarie. L'ontologia della letteratura postmoderna, a scapito di ogni teorizzazione, sembra risiedere nella fusione delle antitesi: vecchio – nuovo, caos – logos, città – campagna, padre – figlio, società – individuo.

In *Di bestia in bestia* di Michele Mari la concettualizzazione antitetica del mondo rappresentato sembra palese. I due gemelli Osmoc e Osac il cui destino è inscindibilmente legato, sono opposte personificazioni del Cosmo equivalente all'intelligenza umana, e del Caos, prefigurazione della ferinità e della crudeltà irrazionali. Le loro esistenze si condizionano a vicenda, l'una acquista il valore solo grazie al rapporto dialettico con l'altra. Dall'antitesi globale natura – cultura che si rivela il principio di base della costruzione della narrazione nel romanzo di Mari, derivano anche i costrutti antitetici identificabili a livello della microstruttura, cioè nei singoli motivi statici della narrazione.

L'incolmabile contrasto tra la civiltà incarnata da Osmoc, proprietario del misterioso castello, e tra la natura circostante si palesa fin dalla prima comparsa del personaggio. Il narratore della storia definisce il suo oste come «l'uomo della nostra razza», «bello, umano, cortese», il cui aspetto rimaneva in «rigoroso contrasto» con l'ambiente intorno. Questa prima impressione di incongruenza si sarebbe ulteriormente accentuata condizionando l'intera percezione delle vicende. Alla straordinaria «urbanità» di Osmoc si contrappone la «pura bestialità» incarnata nel fratello gemello Osac. Il campo se-

mantico che serve per costruire l'immagine di questo secondo personaggio, antitetico e complementare insieme, è tutto concentrato intorno ai concetti di ferinità. La sua bocca è «pensile» e «immonda», il corpo «greve di animalità scatenata», la nobile voce del fratello diventa in lui «gruguito ansimante», l'intero aspetto fa pensare a «un gorgone virile» (pp. 69–70). I due gemelli sono sempre stati diversi per la costituzione fisica: Osac fin dalla nascita è sano e robusto, mentre Osmoc gracile ed esangue (p. 98).

La fusione delle due opposte nature dell'uomo si fa ancor più radicale in un altro romanzo di Mari, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990). Il romanzo ambientato nell'Ottocento, ha come protagonisti Orazio e Tardegardo, personaggi fittizi ispirati alle figure dei fratelli Leopardi, Carlo e Giacomo. Il racconto, affidato al fratello minore Carlo, è in forma di diario³ che lascia poco a poco scoprire che Tardegardo, dietro la sublime natura di erudita, di dotto filologo e poeta, nasconde quella ferigna e indomabile di licanthropo. La metamorfosi lupesca avviene durante ogni plenilunio, periodo in cui Tardegardo manifesta durante il giorno particolari segni di irrequietezza e scappa di notte per compiere atti atroci e seminare la morte. La figura di Tardegardo viene raddoppiata da quella di un suo avo paterno, Sigismondo, perseguitato nel Seicento dall'Inquisizione perché sospettato di essere un lupo mannaro. Nel romanzo appare il concetto di «lunghezza del Vero», definito dal giovane Tardegardo come

[...] il grado della sua (del Vero) facoltà di congiungere le cose più disparate e lontane: che 'l fuoco abbruci a toccarlo, è un Vero assai corto, [...]; che un raggio del Sole concentrato e rifratto da una lente bruci ancor esso, è un Vero un poco più lungo, che richiede sperienza; ancor più lungo [...] è quel Vero che stabilisce le leggi del suddetto fenomeno: e così via fino a que' lunghissimi Veri che si chiamano Sistemi dell'Ottica, della Fisica ec.ec. dove cose all'apparenza lontanissime fra loro vengono maravigliosamente collegate.

MARI, *Io venìa...*, 19–20

³ Ovviamente si tratta di un libro d'invenzione la cui vicenda è lontanamente ispirata alla storia della famiglia Leopardi. La narrazione, come quasi tutte le storie di Mari, ha innanzitutto lo scopo di «ammiccare linguisticamente a un'epoca diversa» (SERIANNI, 1997: 148), trasferendo il lettore, grazie alla forza della sua lingua arcaizzante, nel pieno Ottocento e può pertanto essere annoverata fra le opere del filone neostorico che vede la sua rinascita negli Anni Novanta. Il romanzo neostorico è un filone iniziato da Umberto Eco (*Il nome della rosa* è del 1980) ma i suoi precedenti risalgono già a metà degli anni Settanta (*La storia* di Elsa Morante è del 1974) con i rappresentanti come Consolo (*Sorriso dell'ignoto marinaio* del 1976), autore che continua gli interessi neostorici con *Retablo* del 1987 (GANERI, 2000: 84–91).

Le parole di Tardegardo sembrano una definizione poetica del principio espressionista di *coincidentia oppositorum*, in virtù del quale la nascita del nuovo mondo, rinnovato dall'acquisizione dell'autocoscienza da parte dell'individuo spesso sdoppiato e stracciato dalle profonde ambiguità interiori, sarebbe consistito nella loro trasgressione: dalle opposizioni sarebbe scaturito un nuovo ordine.

Due altri motivi in palese contrapposizione nel tessuto narrativo del romanzo *Di bestia in bestia* sono motivi spaziali: della natura e della biblioteca. La biblioteca si rivela il centro dell'universo determinato dal Logos:

[...] quella biblioteca classicamente ordinata nelle purissime linee di una geometria rigorosa, dove come per miracolo, riviveva la bellezza di un tempo elleno. E ciò che più dava fascino ad una tale visione era il suo impressionante contrasto con quanto s'intravedeva all'esterno, [...]

MARI, *Di bestia...*, 25

Osmoc, sul punto di concludere con la morte la propria dolorosa vicenda, presagisce la triste fine del suo bene più caro, la sontuosa biblioteca, e prega i suoi ospiti di proteggerla dagli assalti della natura «invidiosa», «avida e vorace». Essa infatti sembra arrogarsi il diritto di divorare il contenuto della biblioteca inondandola della sua «verdura indecente smodata mostruosa». I rigori dell'ordine vengono allora stravolti dal «viluppo della giungla espansiva», il cosmo viene «insidiato dal prurito delle polline e dei succhi vitali», le «radici tentacolari invadono la geometria delle austere scalee» (p. 129). L'esterno, rappresentato come un ambiente ostile, informe e indomato è evidentemente contrapposto all'interno ordinato, accogliente e civilizzato. Alla natura sono altresì associati concetti di crudeltà e bestialità: il vento «rapinoso» gioca con la neve disperdendola in «un pluvisco impazzito» e scagliandola con «furore inesausto nell'infinita varietà dell'informe» (p. 129).

Il significato globale dell'allegoria di Mari non si presta tuttavia a facili ed univoche interpretazioni, riconducibile com'è a una più complicata antitesi: quella fra vita e letteratura. Osmoc è uomo di cultura, immerso nel passato letterario, devoto alla tradizione linguistica e filosofica. Chiuso in un solitario castello sperduto fra le montagne innevate nelle immense lande di un paese ai confini del mondo, si dedica alla lettura e alla riflessione su come l'amatissima letteratura costituisca comunque «una concorrenza sleale» alla vita vera. Dedicarsi alla letteratura significa per il personaggio rinunciare alla vita reale, raffigurata dal personaggio della donna amata il cui amore Osmoc non è in grado di ricambiare in pieno. Corrotto dai libri e animato da un ideale irraggiungibile si trova a non saper vivere la vita di marito e si fa sostituire dal suo bestiale gemello:

[...] veh ironico stato, io non amante fatto sperto d'amore immergendomi tutto nell'esatta speculazione delle cose... Non uscivo di lei, per meditare di lei. Non le parlavo d'amore, per intendere meco la natura del dio...

MARI, *Di bestia...*, 93

La scelta fra l'amore carnale e quello spirituale, idealizzato dai libri, si rivela irrisolvibile portando tutti i protagonisti all'inevitabile catastrofe. Anche gli altri libri di Mari sembrano soggiacere allo stesso principio della fusione di elementi contrastanti. In *Filologia dell'anfibio* si ha lo scontro tra la materia bassa della vita in caserma e i tentativi di un protagonista-cultore dell'istruzione di ricondurla all'ordine. Il rapporto conflittuale del protagonista-narratore della *Filologia...* con i compagni di sventura è alimentato dalla sua consapevolezza di essere al di sopra di ogni comune bruttura, con la quale la giovane recluta non vuole compromettersi, anche se finalmente arriva ad un grado maggiore di apertura e di comprensione nei confronti dei compagni di sventura, pur rozzi e incolti che siano. La sensazione dell'irremediabile contrasto fra il bene e il male regge invece le vicende di *Io venia pien d'angoscia a rimirarti*. In questo secondo romanzo di Mari la dicotomia sembra risiedere dentro all'uomo stesso, confrontando la sua natura malevola con la cultura e istruzione di cui il protagonista è impregnato. Il conflitto appare irrisolto e l'uomo sarà sempre costretto a cercare un difficile equilibrio fra i propri istinti e la vocazione al sublime e alla bellezza.

Paolo Volponi con la sua opera si inserisce nell'elenco degli autori che riflettono sul rapporto fra cultura e natura. La cultura però si riduce nella scrittura volponiana al concetto di industria⁴ espressa con i suoi simboli più palesi: la fabbrica e la città. Sono i topoi spaziali presenti nella narrativa di Volponi fin dal romanzo d'esordio, il *Memoriale*. Nell'ultimo romanzo, *Le mosche del capitale*, la natura viene del tutto emarginata e compare una sola volta, nell'apertura del romanzo, come una lontana immagine della pianura, dei campi e del fiume che circondano la città industriale, in cui è ambientata la narrazione. Gli accenti e le opposizioni vengono infatti spostati nel romanzo dentro la civiltà urbana, in modo da scoprire le sue tensioni interne. Queste tensioni si concentrano attorno ai due poli fondamentali: industria del passato (moderna) e quella del presente (postmoderna). Il protagonista principale, Bruto, direttore delegato al personale in una grande impresa del Nord Italia presenta un atteggiamento del tutto illuministico nei confronti

⁴ La discussione degli intellettuali italiani sul rapporto reciproco fra letteratura e industria cominciò in Italia a cavallo fra gli anni Cinquanta e Sessanta. Il più significativo in questo ambito è lo scambio fra gli intellettuali e scrittori (Vittorini, Fortini, Calvino, Ottieri, Sereni, Giudici) condotto nel 1961 sulle pagine del 4° e 5° numero della rivista «Il Menabò». Per una più ampia trattazione del rapporto letteratura - industria si rinvia a TESSARI (1976) e BARBERI SQUAROTTI, OSSOLA (1997).

del proprio lavoro. Concepisce la sua attività dentro l'industria come una missione volta a uno sviluppo costante e umanistico degli uomini, che sono sempre al centro di ogni attività umana. Ormai il lavoro, che nel passato era stato gioia e orgoglio di ogni lavoratore, è ridotto a gesti automatici e privi di senso. La catena di produzione assunta come principio dell'organizzazione del lavoro nell'azienda, anche nelle industrie moderne è venerata come un principio di vita, unica attività di tutti i lavoratori, dalla direzione del personale, «piena di oggetti e di cifre», attraverso i dirigenti «di metà livello» fino al più semplice operaio «di estrazione meridionale e paesana». L'automatismo, sinonimo di spersonalizzazione dei rapporti di lavoro, diventa il vero «Giove» – dio venerato da coloro che ormai non capiscono né la causa né lo scopo delle proprie, ripetitive, azioni. Solo l'ingegner Saraccini, da vero umanista, è in grado di percepire il degrado dell'ethos del lavoro e di avvertirne i pericoli:

[...] automatismo non scende che per far male e per determinare altri, sempre più automatici e sfuggenti automatismi, così automatici fino ad esserlo sopra ogni bottoncino cerniera porta tettoia letto orinale tv.

VOLPONI, *Le mosche...*, 154

L'organizzazione del lavoro basata sull'eccessiva specializzazione e una troppo precisa definizione dei ruoli risulta troppo riduttiva e in fin dei conti non serve più per lo sviluppo dell'uomo, ma all'abbassamento delle sue capacità produttive e all'eliminazione della sua creatività. Il lavoratore diventa «automatico nel preparare effettuare seguire valutare gloriarsi di quella sua attenta esclusiva precisione, automaticamente diventata l'unica sua attività» (p. 153). Di conseguenza, il lavoro umano perde ogni suo antico valore di coesivo del tessuto sociale e di fattore dello sviluppo personale:

L'officina non è più quella e gli operai non vi si riconoscono più, nemmeno più si vedono fra loro. L'operaio non trova più i suoi colleghi e non trova più se stesso. Non sa più da che parte girarsi, nemmeno davanti a quel pezzettino insignificante di lavoro che gli è stato assegnato.

VOLPONI, *Le mosche...*, 131

Forte è in Volponi la nostalgia del passato, di quel tempo in cui il lavoro industriale conservava ancora il suo senso profondamente umano. La contrapposizione *ora – allora* si fa palese e le differenze fra il passato e il presente dell'azienda sembrano inconciliabili. Allora, ancora negli anni Cinquanta fino ai primi anni Settanta, come specifica il narratore del romanzo, il lavoro dell'azienda costituiva «una cosa più seria». L'operaio era in grado di capire il sistema e il senso del lavoro:

[...] capiva che era l'officina e capiva di essere un operaio, riconosceva le macchine e le lavorazioni, i pezzi e i trasporti [...]

Aveva un contatto diretto e personale con i propri superiori:

[...] insieme con i capi, spesso, quasi tutti i giorni, capitava di vedere gli ingegneri, i dirigenti, il direttore [...]

e i propri colleghi:

Sentiva e parlava anche con gli altri operai che aveva vicino nel lavoro, colleghi o specialisti o attrezzisti, i più bravi. Tutti insieme, mentre si lavorava, anche in mezzo a fortissimi rumori, si poteva parlare, si poteva urlare, anche maledire, bestemmiare.

VOLPONI, *Le mosche...*, 130

Se Michele Mari, opponendo cultura e natura, sembra pronunciarsi a favore di quella prima, pur rendendosi conto delle limitazioni e dei rischi che la cultura offre, lo stesso profondissimo umanismo che anima Volponi spinge lo scrittore a denunciare la decadenza di ogni valore umanistico nel mondo industriale del lavoro. La cieca logica del guadagno, la riduzione delle individualità, l'automatismo e l'uniformazione che sostituiscono l'originalità e la creatività portano il suo protagonista Saraccini a una conclusione ben amara:

Non ci sono più personaggi perché nessuno agisce come tale, nessuno ha un proprio copione. L'unico personaggio, è banale dirlo, è il potere. Se ne subisce il clima. Si può ancora essere personaggio, ma per una breve vicenda, o molto frammentariamente [...]. Personaggi molto rudimentali, l'uno uguale all'altro, ma con un proprio copione. [...].

VOLPONI, *Le mosche...*, 137

In un mondo governato dalla lotta spietata per il potere e per il guadagno, i valori umanistici del bene e del bello messi a servizio della persona umana perdono il loro antico significato e si rivelano fallimentari.

Le problematiche simili coinvolgono anche gli scrittori più giovani. A scapito delle opinioni della critica che rinfacciava alla generazione degli anni Ottanta un disinteresse per i problemi sociali e politici, dai loro testi emerge un forte coinvolgimento articolato in termini di una marcata antitesi fra la società dei padri e la giovane generazione. Così determinato, questo contrasto sociale fa rivivere il motivo della lotta antiborghese delle narrazioni dell'espressionismo primonovecentesco. A cominciare da *Altri libertini*

di Tondelli, le problematiche sociali emergono con forza anche se espresse in termini molto meno univoci e senza approdare a determinate soluzioni. Non c'è negli scrittori di fine millennio quella fervida convinzione di poter cambiare o costruire di nuovo l'integralità dei rapporti sociali in cui non si riconoscono più, non riescono più a presagire l'alba della rinascita dopo l'inevitabile catastrofe. La storia dei protagonisti della generazione tondelliana è quella di un doloroso inserimento negli ingranaggi sociali a lungo evitati e respinti oppure quella di un fallimento definitivo di chi non riuscirà mai ad accettarli. Tondelli passa in rassegna diversi protagonisti che non riescono a inserirsi nella società e vedono con spavento e ribrezzo di dover crescere e di abbandonare la vita sregolata che hanno. Le quattro *Splash* di *Mimi e istrioni* (raccolta *Altri libertini*) sono fin dall'inizio della narrazione contrapposte ai Maligni – borghesi benestanti. La stessa forte contrapposizione dei ceti e delle situazioni sociali si vede in *Postoristoro* dove i ragazzi delle buone famiglie dell'Emilia sono autori di peggiori crimini come la violenza carnale usata alla Vanina. Il Gran Lombardo richiamato dalla narrazione del racconto *Altri libertini* è l'antifrasi del protagonista vittoriniano cui fa riferimento. La *Seratina* (raccolta *Gioventù cannibale*) della coppia dei autori Ammaniti – Brancaccio nello stesso modo contrappone la futilità della vita della borghesia romana alla naturalezza dei comportamenti istintivi degli animali. La scena cruciale del racconto, quella del confronto del protagonista umano con la madre canguro nello zoo di Roma qualifica l'uomo come carnivoro e mette in rilievo la paura dell'animale («tutta la paura del mondo. Il terrore dell'erbivoro sbranato dal carnivoro», p. 28) pronto a difendere il suo cucciolo. La scena finale del racconto, in cui viene imparzialmente descritto il momento della morte del cucciolo canguro si chiude in un freddo resoconto di eventi:

Il canguro rimase fermo [...] scrollò la testa e saltellò [...] si fermò [...] cominciò ad attraversare. [...] Una Ford Fiesta gli sfrecciò e non lo prese per un pelo ma la Citroen [...] inchiodò, sbandò e gli passò sopra la lunga coda. Il canguro fece stentatamente altri tre metri trascinandosi l'appendice spezzata, poi fu preso in pieno da un furgone di latte.

AMMANITI, BRANCACCIO, *Seratina*, 44

In questa scena di chiusura, la dinamicità dei sintagmi verbali usati nella descrizione dei fatti sta in palese contrasto con i significati soggiacenti, veicoli di un forte giudizio di valore, che amplifica il giudizio precedentemente fornito dal commento narratorio in cui il protagonista veniva qualificato con l'aggettivo «carnivoro» e il pericoloso animale presentato come l'erbivoro impaurito in procinto di morire. In un racconto apparentemente oggettivo e referenziale, il giudizio su fatti riferiti passa unicamente attraverso il

raffronto dei comportamenti umani e animaleschi, acquistando in virtù di una tale fredda referenzialità forza e valore espressivi in maggior misura.

La giovane narrativa mette a fuoco il conflitto generazionale così caro già agli espressionisti primonovecenteschi, quello fra la generazione dei padri borghesi e quella dei giovani ribelli emarginati. Tutti i protagonisti dei racconti della raccolta *Altri libertini* rifiutano il perbenismo della società «normale» e tutti vivono con la sensazione di essere degli *outsiders*, emarginati dalla vita sociale. La protagonista del racconto *Mimi e istrioni* li mette sotto l'insegna di «Maligni», augurando loro di servire da torce per incendiare la città di Reggio Emilia, «puttanaio in cui per malasorte noi si abita» (p. 29). Fin dall'apertura del racconto risulta fortissima la contrapposizione fra i «Maligni» (cittadini) e «noi», un gruppo di quattro amiche studentesse «assatanate pidocchiose» che volontariamente agiscono contro ogni regola sociale. Aggregati in gruppi più o meno formali, i giovani spesso convivono insieme e sono legati da un forte senso di unità di gruppo. L'accettazione vicendevole della diversità altrui è la regola primordiale del loro vivere insieme. Si sentono responsabili gli uni degli altri e capaci di un aiuto disinteressato:

Benny la teniamo in casa perché lasciarlo solo non si può, magari sarebbe capace di commettere una sciocchezza tipo lanciarsi dal balcone [...].

TONDELLI, *Altri...*, 40

[...] non c'è nessun fricchettino che sia passato da queste parti che non abbia trovato ospitalità tra gli Oscar Mondadori sparsi qua e là e tutt'intera la collezione dei Classici dell'Arte Rizzoli impilata come pronta alla rivendita [...].

TONDELLI, *Altri...*, 126

Il gruppo dei coetanei sostituisce la famiglia, i legami di amicizia si rivelano più forti e più duraturi di ogni altra relazione che i giovani protagonisti sono capaci di stringere.

Silvia Ballestra sia ne *Il compleanno dell'iguana* sia nel ciclo degli Antò riprende il motivo delineato fortemente in tutta la narrativa *Under 25*. Gli anni Ottanta sono presentati come un momento di risveglio delle coscienze giovanili animate da «febbri creative e libertarie d'un ardore mai visto prima» (BALLESTRA, *La via...*, 25). La febbre di cambiamento, il desiderio di rompere la monotonia quotidiana sono forti in tutti i protagonisti dei giovani narratori, ma la realizzazione dei progetti si rivela impossibile ed è fonte di frustrazioni e tristezze. Antò Lu Purk, uno dei protagonisti del ciclo degli Antò, sperimenta l'estrema solitudine e autoemarginazione, quando, partito per Amsterdam, si trova solo in una lurida cameretta dell'ostello Nora, rimuovendo «sulla questione della gamba mutilata». Si sente solo, reietto, contro

la società intera. Il soliloquio del protagonista viene verbalizzato dalla voce narrante, che si rivolge al ragazzo, cogliendo in pieno il suo stato d'animo:

Solo in terre straniere, in perenne fuga dalla vita, dalle responsabilità che riguardano ogni altro tuo simile alla ormai ragguardevole età di ventun anni, le rare volte che hai deciso di affondare le strade e i canali di Amsterdam ti sei sentito un reietto, un rifiuto umano [...].

BALLESTRA, *La guerra...*, 17

La scelta della voce narrante di apostrofare il suo protagonista aumenta la gravità del commento in cui troviamo precise e dirette valutazioni dell'atteggiamento del giovane che fugge dalla vita schivando le responsabilità generazionali. È sempre la voce del narratore a riferire l'intimo desiderio del protagonista di cambiare la futile esistenza con un evento «nuovo», «miracoloso» e «fondamentale» con cui esorcizzare la «lurida parca» (p. 18) che per il momento tesse i fili della sua esistenza inutile.

Gesualdo Bufalino in *Diceria dell'untore* costruisce due mondi separati ed antitetici con una contrapposizione amplificata. Da una parte il contrasto spaziale tra isola (Sicilia) e il continente viene rafforzato dalla contrapposizione spaziale all'interno dell'isola stessa, quella dell'ospedale dei tisici e della città. La vicenda è raccontata dalla prospettiva dell'abitante (narratore intradiegetico) dell'isola e del sanatorio per tisici La Rocca, che si vede doppiamente escluso: segregato come isolano dalla vita sul continente e chiuso come malato in un ospedale. L'isola diventa allora un mondo separato, segno di diversità e marchio di *isolitudine* come disse lo Scrittore. Lungo tutto il percorso narrativo, l'isola della *Diceria dell'untore* conserva un duplice aspetto di luogo piacevole e ostile. Infatti, da una parte l'autore mette in risalto le caratteristiche di *locus amoenus*, rievocandole attraverso i ricordi di un passato per sempre perduto ma ricavabile nella memoria. I luoghi della memoria diventano allora rifugio contro le calamità del mondo (guerra, malattia). D'altra parte, però, il fatto stesso di essere separati dal mondo rende gli uomini immobili e inerti nei confronti delle realtà umane e storiche che, forse, richiederebbero un impegno più deciso. I protagonisti si vedono quindi doppiamente separati dal mondo: dallo spazio insulare e da quello dell'ospedale. Sono spazi sia complementari sia contrapposti fra di loro. Lo spazio ossimorico di Bufalino è infatti costruito su binomi in opposizione: chiuso — dentro / fuori — aperto. Lo spazio chiuso è quello della Rocca, nei confronti del quale gli ammalati assumono un atteggiamento di odio-amore, considerandolo sia un ambiente protettivo e sicuro sia un luogo separato (anche in senso del tutto materiale: si tratta di un posto chiuso da alte mura, situato in cima a una collina che domina il paesaggio circostante) in cui sono costretti a una vita alternativa che inevitabilmente

si conclude con una morte prematura. Il «fuori» si riferisce alla città situata in basso rispetto al sanatorio. Il «paese» segnato dalla guerra e dalla sofferenza è nello stesso tempo la meta delle rare libere uscite dei pazienti in cui possono, almeno per un momento, esperire la vita vera, ma dove sono anche trattati come «untori».

Il contrasto spaziale viene amplificato dalla contrapposizione temporale. In Bufalino, l'antitesi di base è quella fra il passato (ricordo) e il presente, potenziato dall'antitesi fra la verità referenziale e la creazione artistica.⁵ I motivi intimamente legati a quelli primordiali e reggenti della trama del romanzo sono i motivi della malattia e della morte. La malattia, che sembra il perno ontologico e assiologico dell'esistenza di tutti i pazienti della Rocca, è vissuta dai protagonisti con ambiguità e doppiezza: sia come «untura» quindi contagio e motivo di vergogna e di esclusione, sia come «stemma di un destino privilegiato» (IMBALZANO, 2008: 59) in quanto condizione di una pienezza vitale e di una maggiore consapevolezza, acquisite in procinto di morte. A tratti, la malattia sembra ingiusta e inverosimile, a tratti appare come stato intimamente desiderato, scelto per «pulire superbamente col (*mio*) sangue il sangue che sporcava le cose, e guarire, immolando(*mi*) in cambio di tutti, il disordine del mondo» (p. 16). La morte presagita viene quindi metaforicamente rappresentata dall'animo effervescente del protagonista ora come «un'angela» ora come «una sgherra» e il convivere con lei poco a poco comincia ad assomigliare ad un sentimento amoroso. I pazienti della Rocca vivono confinati nell'ospedale, e diventano oggetto di scherno e fonte di paura per gli abitanti della città che si scostano con ribrezzo all'avvicinarsi di qualunque di loro. Gli ammalati restano sempre in disparte con dei ricordi atroci, quelli della guerra.

Nella *Diceria di untore* il passato contemplato dal protagonista-narratore nei ricordi è quello della guerra alla quale il protagonista è involontariamente sopravvissuto. Invece Paolo Volponi evoca con nostalgia i tempi dell'industria premoderna, che poneva al centro della sua attività l'uomo e il valore etico del suo lavoro. Nei giovani narratori i motivi critici del presente e della ricerca di un altrove migliore sono inscindibili. Nel doppio contrasto fra il presente e il futuro e quello fra un «qui» esecrato e un «altrove» ricercato si articola anche il forte sentimento della mancanza di punti di riferimento e di scopi nella vita dei giovani protagonisti, la cui esistenza precaria si concentra unicamente sulla momentaneità del vissuto. Il narratore del racconto di Demarchi confessa spregiudicato:

⁵ Hanna SERKOWSKA (2006: 12-13) afferma: «La verità e la finzione sono inscindibili. L'arte non è imitazione del reale, eppure è la finzione, la menzogna la testimonianza più affidabile del mondo reale. Non può sostituirlo, ma ne rivela le verità che altrimenti rimarrebbero nascoste».

Voglio dire che anch'io sono convinto che questa vita così com'è non va; non mi piace, non mi piace per niente, ed è un'angoscia continua quando penso a quello che sono stato, o quando mi vedo qui, come adesso, e poi penso a tra un mese, a tra un anno...

DEMARCHI, *Emilio...*, 183

L'angoscia e l'insofferenza aumentano con la certezza che l'esistenza vuota continuerà senza tregua, anche nel futuro. Il rimedio da adottare è quello di fuggire, cambiare luogo, viaggiare, come lo fanno i personaggi di Tondelli (racconti *Viaggio, Autobahn*). La ricerca di un altrove si rivela comunque solo una scappatoia facile e inefficace perché anche in altri spazi l'esistenza non cambia. Soffocati dall'invivibile presente, i giovani personaggi si tolgono, in un momento di lucidità, anche la consolazione della speranza in un futuro migliore perché diverso:

Nel frattempo troveremo pure qualcos'altro da fare, un'altra casa da profanare, qualche altra reputazione da distruggere; lasceremo la nostra scia ancora in qualche altro buco, ricomporremo tutti i nostri pezzetti su qualche altro divano. Forse in un'altra città.

CASO, *Bar...*, 105

In realtà niente cambia per loro e la vita continua intrappolata in un eterno circolo vizioso di distruzione e profanazione, anche se inserita in quadro diverso di un'altra città. Ai protagonisti della giovane narrativa post-moderna viene tolta prerogativa più evidente degli atteggiamenti derisori e trasgressivi dei loro predecessori espressionisti: la gioiosa fiducia nella possibilità della ricostruzione di un mondo migliore, dopo l'inevitabile fase della distruzione e del caos.

Lo stesso desiderio di trovarsi altrove, di «andarsene lontano» (p. 24) e di non continuare la stessa vita noiosa di giovane di buona famiglia è vivo anche in Emanuele, protagonista del racconto *Seratina* di Ammaniti e Brancaccio. Intrappolato nelle consuetudini della vita dei giovani del suo cetto sociale si sente oppresso e stanco fino ad avere la sensazione di essere un criceto salito per sbaglio sulla ruota e costretto a girare per sempre (AMMANITI, BRANCACCIO, *Seratina*, 15). Lo stesso senso di oppressione insopportabile tocca alla protagonista di *Ti sogno, con terrore* di Ammaniti che si sente come «una formica con i suoi compiti, con i suoi tempi e i suoi riti quotidiani [...], risucchiata in un meccanismo di sveglie programmate, orari di studio massacranti e serate chiusa in casa» (p. 154). Il bersaglio delle critiche giovanili sono soprattutto i luoghi dell'esistenza quotidiana, quella delle piccole città di provincia «maledetta» che «risucchia e sta prendendo con sé» offrendo «le sue possibilità: richiamo ostile vizioso piccolo borghese, meschino e rozzo, richiamo della mia città» (CASO, *Bar...*, 94). L'ambiente in

cui si vive diventa simbolo di usanze piccoloborghesi, tradizioni e coercizioni sociali – «un merdaio» da cui evadere e che «si vorrebbe veder distrutto e incendiato usando come torce i capelli di quelli lì, proprio loro, appunto i Maligni» (TONDELLI, *Altri...*, 29).

La mancanza di ancoramento spaziale, la noia, la monotonia portano i protagonisti ad appartarsi nei luoghi speciali, luoghi separati in cui rifugiarsi e vivere una storia diversa dalla monotonia del quotidiano. In un tale luogo separato ed eterotopico⁶ avviene il primo incontro dei protagonisti di *Occhi sulla Graticola* di Tiziano Scarpa. I due si conoscono su un vaporetto di passaggio, sul Canal Grande. Lo stesso microcosmo di una nave persa nel mezzo dell'oceano è il luogo dell'azione de *La stiva e l'abisso* di Michele Mari e diventa palcoscenico di narrazioni e di finzioni che allietano la monotonia della vita ai marinai oziosi. In un altro tipo di spazio eterotopico, quello della deviazione, è ambientata la vicenda dei romanzi bufaliniani *Diceria dell'untore* e *Menzogne della notte*. Nel primo romanzo è un sanatorio per tisici La Rocca, nel secondo – la vicenda notturna viene ambientata nella prigione. In ambedue i casi si tratta di veri e propri microcosmi retti da regole e convenzioni specifiche, diverse da quelle vigenti fuori. Le fluttuazioni dello spazio postmoderno sono incarnate anche da particolari «luoghi in movimento» come treni (racconto *Mr. Honeymoon* di Tonino Sennis), autoveicoli (racconto *Autobahn* di Tondelli) o luoghi di transito e di sosta temporanea (*Postoristoro* di Tondelli).

La mancanza dei punti di riferimento costituisce il principale veicolo del senso di una solitudine estrema che diventa lo stato abituale dal quale si riesce a uscire solo a momenti, cercando disperatamente la compagnia dei consimili, altrettanto emarginati. Nel caso contrario gli altri sono considerati con altezzoso ribrezzo, come diversi e peggiori. La giovane recluta, protagonista di *Pao Pao* di Tondelli, alle prese con il regolamento militare si chiede se diventerà «sporco e zozzo» come gli altri soldati, con

[...] quel colorito grigio scuro sulla pelle che ogni soldato mette dopo non più di una settimana di caserma, [...] il colorito della inappetenza, dello svaccamento, della ripulsa, dei malanni, delle nostalgie, della promiscuità dei vincoli, della subordinazione. Il colorito di un prigioniero.

TONDELLI, *Pao...*, 19

⁶ Michel FOUCAULT (2005: 120–121) indica il concetto che gestisce la percezione postmoderna dello spazio: è l'eterotopia con le sue forme primordiali, eterotopia della crisi ed eterotopia della deviazione. Il primo tipo è quello relativo ai luoghi sacri o vietati per via di un tabù da rispettare ed è nella cultura moderna sempre più raro. Il secondo tipo spaziale è più conforme all'indole postmoderna; un tale spazio ospita le persone che in qualche modo trasgrediscono alla norma comunemente accettata. Come esempio il filosofo indica sanatori, ospedali, prigionieri.

Si è prigionieri non solo chiusi tra le mura di una caserma (*Pao Pao, Filologia dell'anfibio*) o di una prigione (*Menzogne della notte*) ma anche nel cuore del mondo, nella propria città in cui «l'odore di chiuso, di stantio, ha impregnato ogni angolo di strada, muri, case, dove non si respira che aria malata e non si vive» (DEMARCHI, *Emilio...*, 183). In questi casi sentirsi diversi ed estranei alla gente è una salvezza e una scelta premeditata:

Allora, sentirmi lontano da tutti questi volti di gente che giudica e condanna, ma non fa mai niente, assolutamente niente, né il bene né il male; sentirmi al di fuori dei loro progetti, dei loro disegni, fuori da tutti i loro sotterfugi insidiosi, mi pare l'unica scelta.

DEMARCHI, *Emilio...*, 183

Il contrasto intellettuale ed emotivo fra il protagonista e il suo ambiente, articolato nella *Filologia dell'anfibio* di Michele Mari, passa attraverso il forte desiderio di autoemarginarsi dalla vita di caserma, di distanziarsene a tutti i livelli, a cominciare da quello linguistico. I compagni di sventura sono considerati come folla cialtrona, orrendi plebei e la sola consolazione è da cercare nel «claustro silente» della propria camera. Anche qui la biblioteca («il pensiero della mia biblioteca sempre mi funse da faro nelle acque impure della vita», p. 46) assume il ruolo di un rifugio prediletto e gelosamente custodito dalle intrusioni degli altri.

Il gioco delle opposizioni rinforza l'espressività del testo dato che l'influenza reciproca di due qualità semantiche contrarie suscita connotazioni più ricche e differenziate, nello stesso tempo positive e negative. La loro mescolanza e integrazione crea l'effetto di complementarità perché il primo elemento dell'opposizione aggiunge naturalmente ciò che manca all'altro. L'immagine ottenuta per mezzo dello scontro degli aspetti opposti si fa dunque più adeguata ai dinamismi dell'esistenza paradossale.

Immagini stranianti

Un secondo caso di figura espressionistica sono le narrazioni stranianti, quelle cioè in cui un narratore figurale in terza persona dalla prospettiva bassa costruisce mondi finzionali non ancorati ai referenti reali, ma «mondi devianti» (BERNINI, CARACCILO, 2013: 56) con l'introduzione di elementi di estraneità e di irrealtà. Lo straniamento consiste nel rendere diverso e specifico ciò che è abituale e familiare, ostacolando la percezione consueta

e automatica delle cose. Si tratta di narrazioni che infatti presentano ciò che oggettivamente è alieno, violento, strano e raccapricciante come se fosse normale (LUPERINI, 1976: 69–73). L'eccesso espressivo si fa esplicito e palese: il narratore confonde reale e surreale (Ammaniti, *cannibali*), procede per allegoria (Volponi) e con narrazioni fiabesche (Mari), ricorre al *pastiche* intertestuale e intersemiotico (Nove).

La presentazione di ciò che nella percezione logica quotidiana pare abnorme come ovvio e normale è la chiave stilistica dei giovani cannibali. Tale meccanismo regge la struttura e gestisce il contenuto dei racconti della raccolta *Gioventù cannibale* (1996) e di *Fango* di Ammaniti. L'effetto espressionistico dello straniamento è fondato su un particolare rapporto tra narratore e narratario che concordano un quadro particolare di artificialità del mondo rappresentato. La trasgressione del mimetismo referenziale raggiunge in queste narrazioni il suo grado massimo. Il patto fiduciario instaurato fra le due istanze narrative permette di introdurre nel mondo rappresentato di questo genere personaggi alieni e situazioni inverosimili.⁷ Il narratore post-moderno diventa allora fautore e plasmatore della realtà e della veridicità della storia narrata che, facendo uso di elementi estranei alla percezione del narratario, mira a effetti di gioco (nei confronti del suo narratario) e di provocazione (nei confronti della tradizione culturale e letteraria).

Per produrre gli effetti di estraneità, sul piano del contenuto il narratore introduce personaggi surreali come: Andrea Milozzi (Ammaniti, *Zoologo* in *Fango*), trasformato in zombi; o la contessa Serpieri (Ammaniti, *Carta e Ferro* in *Fango*), una donna anziana sulla cui pelle vengono impressi pezzi di giornale che la donna inghiotte per nutrirsi, una ragazza-cyborg con delle protesi di metallo di tutte le arti, la modella Cappuccetto (Luttazzi, *Cappuccetto splatter* in *Gioventù cannibale*), implicata in una storia di sangue, Giaguaro, capomafia onnipotente e onnisciente dall'aspetto di leone marino protagonista del racconto *Fango. Vivere e morire al Prenestino* di Ammaniti.

Accanto ai personaggi fantastici e visionari appaiono anche quelli che pur mantenendo un'apparente verosimiglianza, si distinguono per la presenza di alcuni tratti estranei agli standard, inconsueti o stravaganti. Raffaella Venarucci (*Under 25. Papergang*) nei suoi due racconti presenta un'insegnante frustrata (*Un'insegnante*) che odia i suoi allievi e un padre di famiglia violento (*Babbino caro*) che, ammalatosi, deve scontare i soprusi compiuti con una pena non meno crudele inflittagli dalla propria figlia; ci sono assassini per caso come nel racconto *Il sorriso di Jessica Lange* di Culicchia (*Under 25. Papergang*). Altrove possono agire veri e propri *serial killer* come la protago-

⁷ Sullo stesso principio di intesa fra il narratore e il narratario è costruita anche la seconda modalità della rappresentazione espressionistica, quella che mette in risalto, esagerando ed iperbolizzando, gli aspetti mimetici e realistici del mondo rappresentato.

nista di *Ti sogno, con terrore* di Ammaniti (*Fango*) o l'uccisore dei senzatetto della metropolitana romana nel racconto *E Roma piange* di Alda Teodorani (*Gioventù cannibale*).

Nelle narrazioni analizzate la convenzione del gioco e della trasgressione dei canoni veicola anche il ricorso all'intertestualità. In questo caso le immagini correnti della letteratura e della cultura, facilmente riconoscibili dal lettore vengono travestiti e usati con modalità proprie al *pastiche*, così come nel *Cappuccetto splatter* di Daniele Luttazzi. L'autore del racconto si serve infatti del canovaccio della ben conosciuta fiaba per bambini, a cominciare dal canonico «C'era una volta ...» e le espressioni direttamente tratte dalle fiabe infantili: es. «Cercherò di fare tutto per bene mamma» (p. 63). Però i ruoli narrativi dello schema vengono riempiti da un nuovo tipo di protagonisti postmoderni, attualizzati in chiave *splatter*. La dolce protagonista è una modella ungherese asmatica e senza scrupoli, odiata da tutti a causa della sua «stronzaggine». Si guadagna il famoso soprannome perché possiede una cuffietta portainalatore di velluto rosso. L'avvio dell'azione è costituito dal momento in cui la ragazza viene mandata dalla sua agente (qui nelle vesti della «mamma») a portare della benzodiazepina ansiolitica ad un vecchio stilista isterico, che scopertamente allude al personaggio fiabesco della nonna. Strada facendo, la ragazza incontra un certo Marco (il lupo), un cattivissimo specialista di *public relations* di cui l'ignara bambina si fida senza pregiudizio alcuno. La storia ovviamente torna male: infatti assistiamo ad un lungo e dettagliato elenco delle atrocità usate da Marco prima al vecchio stilista isterico poi alla stessa modella – Cappuccetto rosso. Il narratore fornisce molti particolari dello scempio con precisione chirurgica: assistiamo quindi alla fratturazione del setto nasale e delle ossa temporoparietali, all'evacuazione di vari umori della vittima che sgorgano dalle narici, agli schizzi di sangue in seguito alle ferite da taglio, alle defecazioni incontrollate, alla recisione di trachea, ecc., tutto in perfetta coerenza con la convenzione *splatter* annunciata dal titolo. Conformemente alla convenzione fiabesca tutto finisce in lieto fine: l'agente della modella preoccupata per la sua straordinaria assenza viene a salvare tutti, tagliando il ventre del vorace Marco dal quale escono sani e salvi la bambina e il vecchio stilista. E persino l'asma del Cappuccetto passa come se niente fosse. Nel racconto di Luttazzi, l'effetto straniante nasce come il risultato dell'inserimento all'interno di uno schema narrativo consolidato di alcuni dati nuovi che sono un travestimento derisorio di una trama ormai banale.

Lo straniamento di carattere precipuamente espressionista risulta dalla focalizzazione dello sguardo narrativo su un dettaglio dell'immagine letteraria presentata, un dettaglio che viene staccato dall'insieme, messo fuori il suo contesto abituale e ingigantito, «isolato in sé e per sé, così reso paurosamente beffardo» (LUPERINI, 1990: 209). Di questa tecnica dello stra-

niamento si servono in modo particolare i giovani narratori. Nei cannibali i particolari messi in rilievo ed ingigantiti sono quelli relativi alla corporalità (Tondelli, Ammaniti, i cannibali) e ai tabù sessuali (Scarpa, Nove). I protagonisti, sprovveduti da ogni caratteristica umana, si riducono ad un solo organo, una sola parte del loro corpo, quella che soffre di più. Bibò in crisi di astinenza contorto dal dolore si sente «tutto un muscolo tirato verso il basso e che se non lo reggono forte ci si annegherà in tutta quella merda e soffocherà nel buco delle fogne» (TONDELLI, *Altri...*, 25–26). Il narratore di *Autobahn* si concentra invece sullo stomaco che «si mette a far pulito e getta tutto in fuori lo sporco che ci tiene. Vomito, vomito, che vomitata!» (TONDELLI, *Altri...*, 161). I personaggi di *Occhi sulla Graticola* di Tiziano Scarpa e de *Il mondo dell'amore* (raccolta *Gioventù cannibale*) di Aldo Nove sono attratti dai genitali; Ammaniti in *Carta e Ferro* (*Fango*) sottolinea gli arti artificiali della protagonista, le protesi metalliche che le sostituiscono gambe e mani mutilate in un incidente.

Sull'ingigantimento dei dettagli più disparati e incoerenti è costruito l'effetto straniante di *In exitu* di Giovanni Testori. Nel soliloquio disarticolato e sgrammaticato di un tossicodipendente in preda ad allucinazioni, ogni elemento del mondo, ogni percezione dei sensi alterati, ogni sensazione del corpo può diventare il nucleo attorno al quale concentrare l'attenzione narrativa; in questo modo frammenti di parole, espressioni onomatopeiche, esclamazioni sono il punto di partenza per anafore insistenti e illogiche, associazioni per assonanza, iperbolizzazioni. Il narratore passa ad esempio dall'evocazione dei quaderni di scuola: «Elementare, prima. Media, poi. Anzi dell'hiscole. Onde fornirsi della necessaria, civile, nonché social coscienza» (p. 9) al colore nero dei capelli e degli occhi, e dal suggerimento di un mal di testa all'«astro danzante», dal chiasso di strada al ricordo di un fugace accoppiamento sessuale:

Il mio, disèvo nel pensarlo. Di cranio. La mia. Ad exemplum exempla (et orum). De pulpa. Di. Cervical et cranial carne. O filetto. Intèndasi. Nel disastro astro. Danzante. Et felicitante. 'Tànga, su, Gino! Tànga! che l'è turnà de moda!'. Turnà l'è. E, nel tangere, con mano uno stringèvammisi la vita e con mano seconda (secundum est in vangilio scroptum, propri insci), stringèvammisi il cazzo. I tanghisti! Nella roteaziòn delle psichedeliche luci!

TESTORI, *In exitu*, 80

In questa incondizionata fusione di elementi linguistici (dialetto «disèvo» latino «exemplum exempla», neologismi «tanga, tangere, tanghisti») uniti per associazione («cranio – cranial – cervical») e assonanza («cranio – cranial», «disastro – astro», «danzante – felicitante») è assolutamente impossi-

bile trovare una logica del discorso o una gerarchia negli elementi evocati dalla narrazione: tutto è altrettanto valido, ogni elemento del mondo rappresentato è messo allo stesso piano di importanza, non perché faccia parte di un insieme ma perché viene focalizzato dalla voce narrante in quanto un elemento a sé stante. Ne risulta un mondo totalmente trasfigurato, fatto di elementi e dati empirici e psichici, accostati gli uni agli altri in modo spaventosamente caotico.

Ogni stranezza può produrre una reazione violenta di *shock*, di disgusto, di colpo estetico o di commozione, fissando l'attenzione del lettore su alcuni aspetti che lo scrittore cerca di segnalare e far uscire fuori dal contesto. In tal modo la percezione passiva della realtà può trasformarsi per un momento in un interesse vivo e deciso.

Motivo del sogno

Gli effetti di trasfigurazione creativa del dato reale si ottengono nella narrativa di stampo espressionista tramite particolari motivi che ricorrono con particolare frequenza; sono i motivi del sogno, della luna e della città.

La propensione per la visionarietà era fra i più diffusi atteggiamenti degli espressionisti. Già agli albori del Novecento gli artisti espressionisti rompevano con la tradizione tardoromantica e decadente che concepiva il sogno come un'evasione dalla banalità del quotidiano. Gli espressionisti non sono costretti a ricorrere al sogno per proteggersi dalla mediocrità e dalla piattezza del mondo e hanno il coraggio di esprimere le proprie inaudite esperienze in un'altra maniera: tramite la visione (*das Gesicht*). Orbene la visione artistica si forma interiormente, nello spazio mentale separato dal mondo esterno, sebbene anch'essa rimanga sottoposta ai suoi influssi che lasciano sulla visione dell'artista le sue impronte. Per un artista, quindi, prendere coscienza della visione non significa riconoscere l'oggetto bensì riconoscere sé stesso nell'oggetto (DI STEFANO, 1997: 22). Il principio definito come *das Gesicht* invitava quindi più a sognare ad occhi aperti invece di chiudere gli occhi per fantasticare e l'ideale assunto dagli espressionisti era esprimere anziché immaginare. La forma primaria dell'espressionismo fu allora una sorta di visionarismo, dove l'artista considerava i propri sogni come visioni oggettive, espressioni delle cose stesse. Il visionario espressionista non propone utopie, ma mira a destare il pubblico, a scuoterlo e a spaventarlo (PLEBE, 1969: 9-14).

Nella narrativa postmoderna i motivi del sogno e della vita notturna acquistano un notevole risalto. Gli autori come Ammaniti, Volponi, Mari, Bufalino e molti degli giovani narratori ambientano le loro vicende negli spazi notturni in cui la realtà oggettiva si fonde indistintamente con quella

interiore dei personaggi. Il mondo viene allora trasfigurato dalle percezioni del tutto soggettive di chi guarda, percepisce e ripensa il dato empirico. Il sogno nasce di solito come conseguenza dell'esperienza intensamente vissuta, trasformandola poi in un prodotto immaginario. Questo processo permette di liberare ma nello stesso tempo integrare alcune emozioni forti oppure sconvolgenti. A volte il sogno appare comunque nella funzione di un presagio o presentimento per preparare il personaggio (e altrettanto il lettore) agli eventi rischiosi, estremi oppure a qualche situazione problematica.

Come confessa il protagonista bufaliniano della *Diceria dell'untore*, rinchiuso in un ospedale siciliano per tisici, il sonno è un modo di auto-esclusione, un luogo separato in cui rifugiarsi («alloggiarsi dentro, farci nido dentro»). L'incoscienza del sonno protegge contro il mondo dei non-ammalati: «Fuori ne restassero gli altri», desiderava il protagonista indicando gli aspetti della vita altrui che voleva togliersi dalla propria coscienza: la loro salute, le loro «gengive rosse», la loro speranza per il futuro, «i passi che vanno non si sa dove e vogliono non si sa che» (p. 75).⁸ Il protagonista distingue tuttavia il torpore del sonno e i «sogni d'oro zecchino, prima di chiudere gli occhi». Il sonno pure è un annuncio della morte imminente che il giovane si aspetta come il suo inevitabile destino, riconoscendo nelle visioni oniriche «sepolcro sprangato, placenta di madre antica» che al momento venuto lo avrebbe portato verso la morte, come una «nave solare per andarmene come un re» (p. 75).

Il Governatore moribondo, protagonista de *Le menzogne della notte*, il secondo romanzo di Bufalino, vive una straordinaria visione di un antico giardino, percorso da uno stretto viale alla fine del quale lo aspetta la moglie il cui viso piccolo, ansioso e radioso nel momento di baciarlo si trasforma in un'orrida visione dalle labbra sformate da ulcere e croste. In un moto di ribrezzo e raccapriccio il sognatore retrocede e sente mancare il terreno precipitando in «un fulminio di neri bagliori», cadendo in un pozzo colmo di pioggia rossa, di vino o di sangue, in cui alla fine affoga (p. 18). La stranissima visione è un annuncio della sorte del protagonista, ormai in procinto di morte ma anche quella di tutti gli altri personaggi del romanzo, condannati a morte per aver attentato alla vita del re d'Italia.

Molti protagonisti sono in preda a incubi e visioni allucinanti, grazie ai quali si sentono tuttavia in grado di andare fino in fondo alla propria anima e scoprire la natura delle cose. Ne *La stiva e l'abisso* di Michele Mari, il capitano Torquemada, affetto di malattia incurabile, vede come la propria gamba incancrenita sprigiona la malattia, diventata uno spaventoso animale

⁸ Come anche per il protagonista di Tozzi di *Con gli occhi chiusi*, il sonno rappresenta un tentativo di sopravvivere nell'impossibilità di lottare contro la crudeltà implacabile della sorte.

marino, una lumaca o un'oloturia. Questa visione dà luogo a una precisa descrizione di un grottesco essere (pp. 87-89), uscito dalla gamba inferma, pieno di villi, bulbi e lombi, con dei tentacoli enormi, che striscia e sibila muovendosi. Informe, deforme e polimorfo insieme suscita ribrezzo e orrore nei marinai e nel capitano che si pone la domanda cruciale: «mi chiedo se è un essere estraneo o se è parte separata di me ma non voglio risposta» (p. 88).

Nel racconto di Demarchi *Emilio' 87* negli spazi immaginari delle sue visioni-incubo il protagonista ritrova il suo vero posto e la sua reale collocazione; capisce che «di notte la mente spazia in quei luoghi che il giorno impedisce di attraversare, e solo nel sonno, nell'assenza totale delle leggi del corpo, essa può trovare la sua natura ideale» (p. 172). Il ragazzo restò a manifestare la propria omosessualità in un ambiente omofobo e aggressivo solo nelle proprie visioni prende il mondo per quello che è: un mare di fango. Niccolò Ammaniti imposta il racconto *Ti sogno, con terrore* sulla sostituzione della realtà con la fantasticheria di una mente malata. La protagonista è una giovane donna Francesca Morale trasferitasi da Roma a Londra dopo la rottura con il fidanzato Giovanni. Il racconto si compone di due parti distinte: *Ti sogno* e *Con terrore*. Esse indicano esplicitamente il momento di passaggio dalle visioni inconscie della ragazza al loro trasferimento nella vita reale che culmina nell'assassinio di un giovane collega che Francesca nella sua mente schizofrenica prende per un malfattore. Il racconto si svolge quindi su due piani narrativi paralleli: quello del sogno-incubo della ragazza e quello della sua vita reale. Il sonno non dà il riposo alla ragazza affaticata dalla monotonia della sua vita di giovane ricercatrice ma un momento in cui il suo inconscio si emancipa completamente votandosi libero a «quel perverso lavoro» facilitato dal fatto che «la coscienza moriva, uccisa dal sonno» (p. 152). Il sonno è quindi quell'istante in cui la vera malvagia natura della ragazza si manifesta svincolata dalla coscienza ordinatrice: l'ordine logico cede al caos sfrenato dei sensi. Negli incubi di Francesca si libera il suo istinto sessuale smoderato e aggressivo, represso dalla sua coscienza.

La frontiera fra la realtà empirica e quella interiore è infranta anche nel racconto *Mr. Honeymoon* di Tonino Sennis (*Under 25. Belli & perversi*). Tutta la narrazione è inquadrata in uno spazio onirico di sogno - ricordo - allucinazione e dedicata alla relazione frammentaria e parziale di un rapporto del protagonista-narratore con un misterioso amico e maestro di vita, denominato Mr. Honeymoon ma evocato anche sotto il nome di «Mr. Sogno On The Road». Il racconto ricorda il loro viaggio-sogno comune attraverso lande immaginarie e reali, di notte, quando ai protagonisti sembra di avere il mondo in mano (p. 192). La notte si rivela propizia per il loro viaggio di cui non si può dire se sia reale spostamento nello spazio o solo un viaggio nell'immaginario e nei ricordi:

[...] chiunque abbia un mito, un sogno, o una libertà da inseguire, ha sempre la notte davanti a sé. Forse perché ci vergogniamo tutti un po'. E allora pensiamo che di notte nessuno ci veda sognare. O forse, di notte tutte le mode spariscono, e allora non fa poi granché differenza per come ti vesti, o come viaggi, o cosa puoi permetterti di comperare.

SENNIS, *Mr. Honeymoon*, 193

È impossibile specificare se l'episodio del nuoto notturno nel lago (p. 197) sia un ricordo proferito ad alta voce dal protagonista, un suo sogno o un soliloquio. L'enunciazione con cui la visione comincia: «Una notte, ricordo che stavo nuotando in un lago freddissimo» suggerisce che si tratti di un evento avveratosi in un passato indistinto del protagonista, ma il seguito prende le sfumature del tutto surreali, confondendo sogno e realtà:

[...] quando piano piano ho iniziato a staccarmi dalle mie braccia, e, pianissimo, ho cominciato a vedere me che nuotavo. Ero seduto su una roccia alta, e vedevo me stesso nuotare. Poi mi sono visto mentre mi guardavo nuotare. E così via, in un processo che sembrava infinito. È stata una sensazione stranissima, anche perché io realmente non sentivo più la fatica di spingere l'acqua, né il freddo che mi circondava.

SENNIS, *Mr. Honeymoon*, 197

Nel suo spiazzante racconto dal sapore surreale *Avventura di un libromane* (*Under 25. Belli & perversi*) Renato Menegat introduce il motivo del sogno causato da sostanze psicoattive. «Il grosso» spino assorbe i protagonisti in un «fantastico volo», li fa «navigare su lirismi» e avvicinare a «coste di ambiente esotico» per lasciarli alla fine «approdare nella meschinità di visioni più realistiche» (p. 146). La sostanza stupefacente che induce tali effetti è però la lettura di migliori autori del canone europeo i cui nomi (Stevenson, Castaneda, Baudelaire, Asimov, Duras) sono pronunciati dai «lettori tossicodipendenti» con una disinvoltura di chi compra una merce.

Il *pastiche* del motivo del sogno-allucinazione serve a Silvia Ballestra ne *La guerra degli Antò* come pretesto per deridere le sconclusionate azioni politiche della giovane generazione studentesca degli anni Novanta, pronta a criticare ogni atteggiamento politico ma incapace di distinguere fra democratici e repubblicani. Nei tempi della guerra del Golfo, Fabio di Vasto, cioè uno dei protagonisti del testo, sperimenta un momento molto vicino al sogno ad occhi aperti di tipo espressionista. Impegnato nella lotta politica e stanco di lavorare su un trattatello contro la politica dell'intervento americano, l'uomo si addormenta e sprofonda in una visione onirica in cui si vede come eroe prescelto per salvare l'universo dalle atrocità della guerra. Nelle sue allucinazioni si vede affidare da papa Giovanni Paolo II

dei compiti rocamboleschi da svolgere per il bene del mondo che saranno condotti a buon fine a patto che si iscriva al movimento Comunione e Liberazione. In contrapposizione al sogno eroico di Fabio, un altro personaggio, Antò, sperimenta la differenza fra sonno e sogno, sprofondato «in un oblio notturno senza sogni» anche se continua a gridare nel sonno «Sì sì, è vero, sono un elefante! Dio mio, non sono un essere umano, sono proprio un elefante!» (p. 94). Da parte del narratore, che si manifesta esplicito nel romanzo, l'uso del motivo onirico è un palese gioco con il topos del sogno e la convenzione letteraria, che viene citata per essere subito messa in causa e negata. Nel racconto *La via per Berlino (Under 25. Papergang)*, da cui poi sono stati ricavati i principali spunti narrativi per il ciclo degli Antò, il motivo del sogno appare nella sua versione più «classica» e meno derisoria. Si tratta di un sogno premonitore di Antò Lu Purk, in cui vede il suo amico Lu Zombi in sedia a rotelle (p. 34). Il sogno si sarebbe ben presto avverato ma nei confronti dello stesso Lu Purk che perde una gamba a seguito di un incidente di lavoro. L'episodio del sogno di Antò non rientra certamente nell'immaginario espressionistico, ma assume una chiara funzione prolettica che serve da un lato a ribadire la posizione forte della voce narrante e, dall'altro, ad aumentare la tensione narrativa.

Motivo lunare

L'elemento lunare è uno degli elementi prediletti dell'immaginario espressionista. Gli artisti della prima generazione vi ricorsero molto spesso (Heym, Kokoschka, Barlach), passando in rassegna le sue diverse sfumature simboliche. Nei primi anni del Novecento la luna cessò di essere considerata un semplice ornamento paesaggistico per caricarsi di valenze di significato del tutto nuove:⁹ di presagio dell'imminente apocalisse, di simbolo della mutevolezza e dell'instabilità del mondo, di segno minaccioso delle più atroci intenzioni umane (MITTNER, 2005: 56). La luna degli espressionisti assumeva diverse forme e colori creando paesaggi nuovi e variegati. In Italia, per Marinetti e i futuristi la luna era un simbolo usato e abusato dalla vecchia cultura passatista, destinata a svanire e recedere davanti all'entusiasmo innovatore dei nuovi artisti. «Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna» affermava il titolo di un intervento marinettiano pubblicato su *L'Italia futurista* (anno 2, nr 25). Nelle opere futuriste il motivo della luna compare sotto una veste nuova: è quella «carnale», «la Luna

⁹ «La luna è [...], la principale creatrice di un paesaggio espressionistico, da cui si sprigionano fremiti e gridi d'orrore per l'assurda astrattezza delle sue forme e dei suoi colori» (MITTNER, 2005: 57).

dalle belle cosce calde» (MARINETTI, 2008: 22), servendo di prefigurazione dell'elemento femminile.

Anche gli autori postmoderni includono l'elemento lunare come principio costruttore del loro immaginario letterario. Nella letteratura di fine millennio la luna è un principio attivo e creativo. Paolo Volponi allegorizza la luna conferendole la facoltà di vera e propria protagonista della narrazione. La luna antropomorfizzata di Volponi è il simbolo della natura e si contrappone al calcolatore (pp. 78–81), simbolo a sua volta di progresso scientifico-industriale incondizionato e perciò nocivo per l'uomo. Ne *Le mosche del capitale*, la luna continua ad esercitare un'enorme influenza sugli uomini:

Devo girare e guardar correre il mondo. La corrente dei miei sguardi lo influenza senza nemmeno ch'io lo voglia.

VOLPONI, *Le mosche...*, 79

Immutabile nel tempo, questo corpo celeste segue da millenni il suo tragitto guardando la corsa sfrenata del mondo popolato da uomini «inquieti e infelicitamente indaffarati». Per il mondo industrializzato della modernità la luna diventa un utensile: un mezzo per la realizzazione degli scopi di un'umanità pronta a sacrificare tutto pur di raggiungere una maggiore efficacia operativa e un lucro maggiore. E la luna, impassibile, si lascia fare: «schizza di telefonate intercontinentali, seleziona e ribalta i nastri delle telescriventi, rimescola perfino il ghiaccio dei bicchieri, imputa e conferma i pensieri e anche li compone su pellicole» (p. 56). Il narratore mette in risalto il carattere ambiguo del pianeta, che non è facilmente riconducibile all'emblematica contrapposizione natura (luna) – cultura (industria). La sua forza può essere positiva o negativa, dal momento che questo demiurgo celeste si lascia sfruttare, impassibile nei confronti della sorte degli uomini, sia al fin di bene sia al fin di male:

La luna ... la luna muta e tradisce, indaga e serve le correnti di tutti, ampia, soffice, organizzata, capace e attiva come una finanziaria di Zurigo.

VOLPONI, *Le mosche...*, 56

La luna appare nelle prose degli espressionisti postmoderni come spinta malefica ad azioni atroci. È fissando la «luna enorme» che Emanuele, protagonista del racconto *Seratina* (Ammaniti e Brancaccio, nella raccolta *Gioventù cannibale*), avverte un senso di stanchezza e noia in cui sprofonda la sua vita. Alta nel cielo, collocata «oltre il muro» ispira il protagonista a sentire più acutamente il proprio senso di stanchezza, oppressione e di chiusura. La luna non è una metaforica contrapposizione alla condizione del protago-

nista, il suo significato è molto più ambiguo, dal momento che affiorando nel cielo illumina tutto, conferendo alla scena narrata un aspetto inquieto, come un sinistro presagio degli futuri eventi. Sarà questo pianeta misterioso, con la sua «luce gialla e sporca» (p. 20), a illuminare i gesti incongrui dei protagonisti della narrazione. Nel racconto *Treccine bionde* di Matteo Curtioni (*Gioventù cannibale*) la luna vede i giovani sfaccendati passare le loro serate «nel gelo, a riempirsi di birra e a ululare alla luna come strane bestie di cuoio inselvatichite dall'asfalto...» (p. 95). Il motivo lunare assume una funzione accessoria nella narrazione quando serve a conferire alla scena una particolare sfumatura di tensione e a costruire atmosfere buie e stranianti.

Anche in *Retablo* di Vincenzo Consolo, la luna sembra ridotta a un mero ornamento di una scena bucolica in campagna; in realtà il suo aspetto «tondo e bianco» simile al «latte fumante nel secchio» turba la placidità della notte e introduce nella descrizione un alcunché di inquietante e spettrale (CONSOLO, *Retablo*, 85–86).

In *Diceria dell'untore* di Bufalino, le visioni oniriche e lunari dei diversi luoghi della Sicilia accompagnano tutto il percorso narrativo del protagonista, specialmente nei ricordi del passato. Egli rivede allora «una luce di luna che riempie fino all'orlo la valle e piace accompagnarsi alle ombre lunghe che fa» (p. 169). Anche dopo la morte di Marta, compagna del sanatorio e amante, il narratore contempla la luna che appare come una moneta rotonda, le cui ombre bianche e nere conferiscono alla dolorosa scena «l'inverosimiglianza di una neve sognata» (p. 178). Bufalino usa il motivo lunare in un più ampio contesto della Natura ostile, che nel corso della narrazione più volte assume connotati negativi di forza indomabile e persecutrice, capace di acuire il dolore dei pazienti del luogo. In piena estate l'avvento del giorno nuovo significa un altro momento di caldo infuocato che toglie il poco respiro rimasto negli polmoni degli ammalati. Tutto sembra cospirare per rendere l'esistenza ancor più crudele: i cani, i cui lamenti si avvertono attraverso il sonno (p. 74), il soffio di vento afoso che «stringe dentro un pugno il cuore» e che finirà al declinare del giorno, seminando sabbia africana in ogni piega della pelle. Il paese roso dal sole, è popolato da poveri che dormono sulle soglie e da qualche vipera nascosta dentro i secchi vuoti. L'estate è una «trista stagione», con il sole senza tramonto, «un orbe di plenario fulgore» che ferisce gli occhi senza pietà (p. 150). Il motivo del sole, «grondante turolo, orrido mestruo del cielo» (p. 74), che colpisce e ferisce chi lo guarda torna più volte nella descrizione dei paesaggi insulari. Particolarmente significativa è la descrizione dell'afosa giornata della festa di Santa Rosalia. È un giorno che si «snatura» dagli altri, distinguendosi non per la sua atmosfera di gioia e di svago, bensì per un caldo soffocante e indimenticabile dal quale nemmeno la notte porta sollievo. La descrizione, per mezzo di una serie di iperboli, mette in risalto particolari

aspetti del paesaggio: la luce – «lenta» e «insostenibile», l'azzurro – «troppo netto». Nessuno «scudo di nuvola» storna l'avvento del nuovo impietoso giorno. Questo è l'esempio di una stagione che «non esiste», una rabbia di Dio (pp. 73–74). Durante una passeggiata con Sebastiano, un compagno prediletto in procinto di morire, i due ammalati osservano il mare «colpito dal sole», «dallo zenit che lo guerreggiava crudamente» da fargli mandare «guizzi di enigmatica luce» (p. 103). Ed è proprio quell'enigmaticità a dominare nelle descrizioni dell'elemento più comune del paesaggio siciliano, i motivi lunare e solare contribuiscono a costruire immagini dell'ostilità.

Un aspetto inquietante e ambiguo viene attribuito al motivo lunare in *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* di Michele Mari. La presenza della luna si nota fin da principio della narrazione, attraendo il protagonista principale Tardegardo, che si mostra particolarmente sensibile al suo fascino quando è piena:

[...] parve che tremasse [...] che movesse le labbra alla volta della Luna, splendidissima e tersa qual da tempo non si mostrava.

MARI, *Io venìa...*, 13

Sono in effetti le fasi lunari a essere la causa delle periodiche trasformazioni di Tardegardo-poeta in bestia – un cruento licanthropo. In procinto di trasformarsi, il ragazzo, con una grafia già alterata dall'avvento della natura ferigna, scrive un rudimento di futura poesia (p. 15) in cui svela la natura malefica del pianeta: «[...] a me non sorridi che mi mostri il volto di Persefone (malìa del volto ascoso)» (p. 15). Tornato in sé, Tardegardo cercherà di razionalizzare il fenomeno lunare dedicandovi una parte dei suoi studi (*Dialogo della Terra e della Luna*), ciò che non impedirà le sue successive trasformazioni e che lo condurrà a confermare le sue precedenti intuizioni: «Luna, [...] è quanto di più lontano e insieme di più vicino c'è all'uomo» (p. 77).

Il buio notturno nasconde l'evidenza e la materialità delle cose, il che permette al lettore di sentire il mistero oppure il pericolo a cui i personaggi letterari sono esposti. La luna, da parte sua, illumina sempre solo qualche frammento, un profilo oppure la presenza poco distinta delle persone o degli oggetti, senza dimostrarne i dettagli. In questo caso la realtà mentale e affettiva del narratore o dei personaggi prende il sopravvento sul mimetico troppo unilaterale. Il clima creato dallo scrittore da tali condizioni esteriori appare meno realistico e meno evidente perciò misterioso, angoscioso e incerto.

Motivo della città

Il motivo della città è per gli espressionisti della prima generazione uno dei più sfruttati. Nella loro estetica lo spazio urbano assurge a un protagonismo autonomo. All'inizio del Novecento la nuova realtà industriale sempre più legata alla velocità e al progresso trova nella città un luogo prediletto di tali cambiamenti e la mette al centro dell'interesse della cultura. La città come motivo letterario assume un duplice significato di luogo di ascesa sociale e di successo ma anche quello di degrado e di emarginazione. La città novecentesca è in ogni caso l'incarnazione di contraddizioni e antinomie che squartano la società.¹⁰

In Italia sono stati i futuristi ad aver prestato maggiore attenzione alle problematiche urbane, attribuendo al motivo della città valorizzazioni altrettanto positive come quelle attribuite anche alle altre manifestazioni del progresso tecnico e dell'industrializzazione. Infatti, la città, accanto alla macchina¹¹ è uno dei motivi principali dell'estetica futurista e appare nel 1914 negli scritti di Umberto Boccioni che esalta le folle, le automobili, i telegrafi, i rumori e gli stridori. D'altro canto, però, in una sorta di antropomorfizzazione dello spazio urbano egli sottolinea anche l'aspetto aggressivo dell'essere cittadini, stato che lo incanta con le sue violenze, le sue crudeltà, i suoi cinismi, il suo arrivismo implacabile, «l'esaltazione insomma di tutti i selvaggi aspetti antiartistici della nostra epoca» (BOCCIONI, DE MICHELI, 1997: 126).

Negli scrittori postmoderni di fine millennio, il fascino futurista della tecnica e del progresso degenera nell'angoscia nei confronti dei cambiamenti troppo rapidi del mondo virtuale e delle macchine che cominciano a dominare e schiacciare l'individuo. Cade definitivamente il mito modernista dell'industria che perde ormai la sua capacità di servire e migliorare l'esistenza dell'uomo diventando piuttosto un ingranaggio che risucchia ogni forza vitale, disumanizzando e umiliando la persona umana. Lo spazio urbano postmoderno è uno spazio dilatato, privo di centro e quindi dei punti di riferimento spaziali relativamente stabili. La città diventa un non-luogo in cui è facile perdere ogni orientamento e la propria identità di abitante. Non

¹⁰ Il prototipo del romanzo espressionista che sceglie come centro tematico la città è indubbiamente *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin che mette a fuoco i principali problemi sociali e culturali legati allo sviluppo delle metropoli industrializzate. Nell'area italiana è stato Luigi Pirandello ne *Il fu Mattia Pascal* (spec. Capitolo IX: *Un po' di nebbia*) a riflettere sugli aspetti negativi della vita in una città moderna come Milano.

¹¹ La nuova città futurista doveva anch'essa incarnare l'idea del progresso e del movimento diventando « un immenso cantiere, tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista, simile ad una macchina gigantesca» (DE BENEDETTI, PRACCHI, 1988: 238).

senza ragione le parole chiave della descrizione della città contemporanea è il suo essere labirintica e tentacolare.¹² La città appare in molte narrazioni dell'espressionismo postmoderno e la sua presenza non si limita a quella di un mero ornamento o di un semplice sottofondo oppure ancora di un quadro delle vicende raccontate.

Paolo Volponi costruisce l'immagine della città postindustriale che segue l'idea espressionista di *das Gesicht*, quella cioè del sogno ad occhi aperti, in virtù della quale la visione soggettiva dell'artista corrisponde ad un'autentica espressione del suo vissuto interiore. Anche ne *Le mosche del capitale*, la visione di apertura della grande città industriale viene totalmente trasfigurata per mezzo di una percezione soggettivizzata dal narratore. Questa parte si apre con la scena in cui il protagonista principale Bruto Saraccini osserva dall'alto del suo appartamento la città che si estende giù fino al limite dell'orizzonte (p. 5). In queste sequenze iniziali del romanzo si allude una sola volta al fatto che, oltre a questo spazio industriale deformato dall'intervento dell'uomo, ne esiste un altro, quello naturale (fiume, campi) che confina con quello della città. Tutte le ulteriori descrizioni degli spazi nel romanzo si concentreranno sugli interni in cui si svolgono varie attività professionali (uffici, fabbriche, negozi) e sugli spazi urbani. La loro presentazione non dà un'immagine completa né tantomeno coerente, ma si accontenta di una disordinata enumerazione degli elementi più disparati, in cui si mescolano gli elementi architettonici (vie, quartieri, prati, edifici del centro) e gli altri elementi inanimati (antenne, radar, tram notturno), accanto ai quali emergono, in disordine, i personaggi umani (uomini, famiglie, custodi, soldati, guardie, ufficiali, studenti, operai). Gli uomini dormono sprofondati in un sogno artificiale perché indotto dai farmaci, sono quindi tanto passivi e inerti quanto lo sono tutti gli altri oggetti presenti alla scena. L'espressione «la grande città industriale» congiunta al verbo «dormire» torna anaforicamente nel corso della descrizione, incalzando il ritmo e innalzando la città inanimata al rango di protagonista della narrazione. L'elemento centrale dello spazio urbano è quello in cui si lavora, ma è uno spazio separato dal resto della città. La sede della corporazione di Saraccini è collocata su un'altura rispetto alla città, cosicché il protagonista, per tornare alla vita sociale, deve «scendere». La città ha un suo centro storico, con numerosi palazzi («centonovantasette palazzi palazzetti casamenti» – p. 17) disposti secondo un apposito piano architettonico, nel rispetto delle loro

¹² «Lo spazio del moderno è lo spazio labirintico della metropoli. L'uomo che abita questo spazio deve imparare a perdersi in esso. I limiti consueti sono infranti. Quello che era 'ordine' è ormai diventato uno spazio frammentario e incomponibile. Nulla sembra più avere limite o senso. L'esperienza si atomizza, si fa minuscola e precaria, sotto la pressione del 'troppo grande' e del 'sempre nuovo' della metropoli» (RELLA, 1981: 16).

funzioni e utilità pubblica: palazzi del governo e del senato, quelli degli ufficiali magistrati, università, cattedra, ospedali, ma anche «ritrovi del lusso e dello sperpero» come teatro e grandi caffè. Man mano ci si allontana dal centro, le facciate delle case diventano più ordinarie, le costruzioni senza ornamenti e senza cortili interni. «Fondacchi, magazzini botteghe laboratori abitazioni a basso prezzo» sono luoghi di vita dei cittadini più poveri. L'ordine e il progetto architettonico delle costruzioni avvertibile prima ora cede il posto al caos e al disordine. Lo spazio non forma più un tutto, non è «la via», ma un ammasso di piccoli spazi promiscui, stipati l'uno accanto all'altro (casa, pianerottolo, scala, appartamento) o di singoli inutili elementi delle abitazioni (ammezzato, abbaino).

Lo spazio urbano presentato da Volponi è uno spazio ostile, degenerato e malefico, popolato da malati, prostitute, malviventi e spacciatori di droga. Solo il centro, laddove sono ubicate le abitazioni dei dirigenti industriali, conserva l'apparenza di un luogo sensato e ospitale, ma in realtà anche lì la grandezza dei palazzi aumenta il senso di chiusura e di oppressione:

Milano quella mattina gli appariva tutta di stucchi, muri, marmi, voragini di terra e di tufo,alzata da infiniti torri e terrazze di calcina: tutta artificiale anche nell'erba e nelle piante che spuntavano improbabili.

VOLPONI, *Le mosche...*, 190

La città dominata da alte mura, torri e terrazze, ferita da voragini di terra e di tufo appare artificiale anche nel verde e nelle piante seminate in mezzo ai marmi eleganti che sono materiale di costruzione. La città in via di sviluppo ha bisogno di cambiamenti ma questi si faranno con materiali diversi rispetto a quelli di prima, e andranno in direzioni diverse in modo da rendere la vita degli abitanti sempre più alienata. Tutto ciò porta il narratore a constatare: «La città è peggio della fabbrica. Anche se la fabbrica è imbattibile come cattiveria e prepotenza» (p. 19).

Francesco Silbano, giovane autore del racconto *Tea Room (Under 25. Belli & perversi)*, in modo molto perspicace e sorprendentemente conforme alle articolazioni volponiane de *Le mosche...* osserva come l'architettura di una città postmoderna sia l'espressione di «una psicopatologia paranoide del potere», con le strade e le piazze «uniformate», dai contrasti architettonici «smorzati» e le differenze «unificate» dalla monotona ripetizione di lesene e frontoni (p. 29). La voce di Silbano è unica a trattare il tema della città come argomento di una più approfondita riflessione filosofico-ontologica e si rivela perciò poco rappresentativa per la giovane narrativa.

In linea di massima per i protagonisti della giovane narrativa *l'habitat* urbano è il naturale spazio dell'esistenza. I racconti e i romanzi sono am-

bientati nelle grandi città (Roma, Milano, Reggio Emilia, Bologna) o nelle città di provincia, ma sono sempre luoghi estranei ed ostili, di cui viene spesso sottolineata la ripugnante bruttezza. La narratrice-protagonista del racconto *Bar spagnolo* di Giuliana Caso guarda la sua città natia e la trova «più brutta del solito, piena di luci per la festa del patrono». È una delle numerose località della «provincia maledetta» di cui sono piene le narrazioni dei giovani scrittori, un luogo che «sta risucchiando, ci sta prendendo con sé» offrendo come unica possibilità ai giovani ribelli e insofferenti della vita di provincia il «richiamo ostile vizioso piccolo borghese, meschino e rozzo» (CASO, *Bar...*, 94). Sono di solito ambienti privi di luce o rischiarati da una luce artificiale, coperti dalla «cappa grigia e stagnante delle nuvole» di piombo (AMMANITI, *Carta...*, 291), come «spugne gonfie di acqua sporca» (AMMANITI, BRANCACCIO, *Seratina*, 33). Tutto ciò aumenta la sensazione di chiusura e di soffocamento. A volte la città o una sua parte viene metaforicamente rappresentata come un insetto ripugnante, come nel caso della stazione romana Termini che «è un grosso ragno che inghiotte tutto, questa era stata la prima impressione» (TEODORANI, *E Roma...*, 45).

Gli elementi che facilitano l'identificazione delle città evocate sono però rari e non hanno importanza. Il più spesso sono i non-luoghi indistinti il cui nome non ha nessun rilievo perché non serve a specificare né a evocare alcuna particolarità del luogo. Il narratore de *Il mondo dell'amore* di Aldo Nove (*Gioventù cannibale*) pur indicando precisamente l'ubicazione del luogo dell'azione: «La Folla di Malnate è vicino a Varese, Varese è una città dove c'è piazzale Kennedy. Questa piazza, la sera si riempie di froci» (p. 53), ne ribadisce la conformità a tutte le altre località del paese, dove la vita è dominata dalla monotonia e dal consumismo sfrenato. Non sorprende che tali ambienti così come lo stile di vita che rappresentano sono esecrati dai giovani ribelli che ne vogliono fuggire ad ogni costo per cercare un luogo diverso, un altrove dove costruire la propria esistenza migliore e dotarla di senso. Il sogno di fuga anima i protagonisti di Tondelli (*Viaggio, Autobahn in Altri libertini*) che nel viaggio e nella ricerca di un altrove straniero cercano il rimedio contro la «scoglionatura» e di Antò Lu Purk de *La guerra degli Antò* di Silvia Ballestra che nella ricerca di uno spazio nuovo tenta di trovare il rimedio contro l'inutilità della propria esistenza.

Tuttavia, le città straniere possono essere anche viste come una negativa antitesi degli spazi italiani. Nel racconto *Ti sogno, con terrore* di Ammaniti, la città di Londra è rappresentata come contrapposizione delle città italiane piene di sole: il freddo implacabile del gennaio, grigio, «la coltre uniforme di nuvole» (p. 153) vi impedisce al sole di penetrare. Il motivo della metropolitana – labirinto, «viscere calde della città» fa sentire la protagonista come «una formica in un fottuto formicaio» (p. 154) e aumenta il suo senso di oppressione, incalzato dai ritmi stancanti della quotidianità.

Anche per Gino, protagonista di *In exitu* di Giovanni Testori, l'ambiente naturale è quello della sua città natia, Milano. Il giovane tossicodipendente vive ormai nella stazione centrale e si prepara a morirvi, ciò che realmente accadrà alla fine della narrazione. Nel suo disordinato racconto della propria vita, il motivo della città torna a più riprese con particolare insistenza, sia come oggetto di esaltazione sia come bersaglio di più violente imprecazioni: è «derelitta» ed «esacerbata» (p. 9) insieme. A misura che procede l'ultima confessione del ragazzo, l'immagine della città diventa sempre più cupa e spietata. A volte è giudicata dal protagonista come una Babele moderna: «matrigna svergognata e pregna, interamente pregna ominorum peccatorum!» con luoghi centrali diventati palcoscenico di più svergognati comportamenti: «L'ombelico tuo? Piassa del Dom: dove si stròia. Piassa Castèl: dove si smerda» (p. 41); le parole di Gino sembrano un ammonimento evangelico: «Città! Città! Psichedelica, gassetànica civis!» (p. 46). La trasfigurazione dello spazio è qui radicale: i luoghi della città non sono presentati ma evocati nei loro aspetti più scabrosi e ripugnanti. È uno spazio chiuso e labirintico, un inferno da cui non si può uscire se non con la morte.

Straniamento figurale: allegoria e simbolo

Il punto di partenza dell'espressionismo è sempre la realtà, ma non nel senso di un realismo ristretto, che consiste in un'immediata adesione alla realtà storicamente definibile in una rappresentazione priva di elementi fantastici o inverosimili. Si tratta sempre, nelle opere di stampo espressionista, di un realismo allargato e delle trasfigurazioni del reale che ammette al suo interno elementi incongrui, inverosimili e fantastici per indurre il lettore-fruttore del testo ad uno sforzo interpretativo.¹³ Nei testi oggetto di disamina in questa sede si cerca un'interpretazione della realtà che mira a sfiorare il Reale, quella Verità profonda ambita dagli espressionisti.

Uno dei mezzi con cui trasfigurare il reale oggettivo è per gli scrittori espressionisti l'allegoria. Usata per interpretare il mondo rappresentato nel senso di un realismo allargato non è più un mero espediente retorico che prevedeva una relazione binaria e univoca tra il suo significato letterale e reale.¹⁴ L'allegoria dà la possibilità di allargare i significati di un pensiero suggerito mediante una rappresentazione, interviene cioè a potenziare una

¹³ La distinzione del realismo ristretto e allargato è di Alberto CASADEI (2011: 5).

¹⁴ Come ricorda Wu Ming, l'allegoria concepita nel suo senso storico-retorico significa «dire una cosa per dirne un'altra», conformemente a quello che si evince dall'eti-

valenza gnoseologica interna alla lettera (CASADEI, 2011: 8).¹⁵ A differenza del simbolo, che assume un significato sfumato e spesso impreciso (e che a sua volta in alcune opere diventa un efficace mezzo dalla valenza espressionistica), l'allegoria si avvale di un solo, in un dato contesto, significato sottinteso (ZIOMEK, 2010: 235–236).

Effetti altamente stranianti comporta la prospettiva allegorica adottata da Paolo Volponi nel suo romanzo *Le mosche del capitale* (1989). Lo straniamento nasce dall'intersezione dei due procedimenti usati nel testo: l'introduzione dei personaggi allegorici e il capovolgimento delle funzioni narrative attribuite ai personaggi allegorici e non allegorici.

L'allegoria cela il vero significato del testo perché la valenza denotativa si riferisce ad un significato più profondo della semplice superficie testuale. Strutturalmente l'allegoria presenta sempre due caratteristiche primordiali: in primo luogo è comprensibile sempre entro il quadro di un sistema di significati e valori metasemantici, estranei al testo stesso¹⁶ e, in secondo luogo, tende a servirsi di raffigurazioni concrete come mezzo espressivo (BLOOMFIELD, 2003: 94). Volponi recupera la classica figura retorica conferendole una valenza del tutto originale e ben lungi dal suo significato strettamente religioso-dottrinale e stilistico. Nel suo romanzo si intrecciano la narrazione in terza persona e le voci dirette dei personaggi sia umani (il personaggio principale Bruto Saraccini) sia non-umani (borse, poltrone, ficus, scope, spazzole, stracci secchi e detersivi). Nel mondo surreale di Volponi l'uomo ha perso tutta la sua dignità e l'automatizzazione del lavoro ha reso la presenza umana nel mondo industriale del tutto accessoria. Ciò è possibile laddove ogni attività è regolata e sorvegliata dalla macchina. Ne parlano due frammenti allegorici del romanzo: il primo è la conversazione della luna e del computer, il secondo invece la lite degli oggetti. Nel primo frammento, il computer spiega alla luna il suo modo di lavorare catalogando i dati, anche gli uomini e le loro capacità, e programmando ogni minima mossa e comportamento nell'ambito industriale (VOLPONI, *Le mosche...*, 80).

mologia della parola: *allos* che in greco significa «altro», *egorein* – «parlare in pubblico» (WU MING, 2009: 48).

¹⁵ Alberto CASADEI (2011: 9) propone, in riferimento alla più recente letteratura italiana, il concetto di «realismo allegorico», individuando ben quattro processi allegorici fondamentali: allegoria classica (il significato letterale rimanda a un senso ulteriore facilmente decodificabile); allegoria dalla funzione alternativa a quella del simbolo (che rimanda a più sensi ulteriori non immediatamente decodificabili); allegoria individuabile nel fantastico (il cui senso è ipotizzabile ma rimane indefinito in senso ultimativo); allegoria dal significato negato, il cui senso trovato dal lettore, può essere da lui stesso sconfessato nel corso della lettura.

¹⁶ In ciò appunto l'allegoria si distingue dal simbolo che è relativamente indipendente e autotelico sul piano interpretativo.

Il secondo frammento è assai più amaro, perché questa volta, il computer, rappacificando la contesa tra i suppellettili degli uffici che litigavano arrogandosi ciascuno il posto più rilevante nell'azienda, dice con autorità:

[...] esistono ormai solamente i programmi e il sistema che io posso stabilire e svolgere [...]. Conta solo ciò che io introito codifico collego calcolo trasmetto. Tutto il resto fuori, anche gli impianti l'energia le società di ogni tipo, le persone fisiche e giuridiche, sono solo materiale; figure e volumi del passato [...].

VOLPONI, *Le mosche...*, 165

È una futuristica e spaventosa visione dell'esistenza in cui l'uomo si rivela accessorio, sopraffatto dalla sua propria creazione, ormai incapace di controllarla. Anche questa volta ad un oggetto inanimato è affidato nel romanzo il compito di annunciare verità primordiali sui rapporti non solo all'interno dell'azienda ma anche sul mondo, di cui le relazioni allegoriche fra gli oggetti costituiscono il diretto riflesso. L'allegoria concede al romanzo volponiano solennità e forza espressiva, contribuendo anche all'interpretazione del mondo rappresentato e scoprendo un significato nascosto sotto le apparenze delle parole stesse. È questo secondo tipo di protagonista a essere dotato di una fortissima valenza allegorica. Ai personaggi allegorici sono conferite nel testo volponiano funzioni primordiali: interpretativa e assiologica, di cui sono invece del tutto sprovvisti i personaggi umani. La funzione interpretativa serve a proiettare sul mondo inanimato (oggetti) le qualità umane per meglio raffigurare i malvezzi dei protagonisti umani: presunzione e orgoglio presentati tramite il discorso delle borse, magniloquenza e superbia tramite la parola della poltrona della donna Fulgenzia; i ficus rappresentano invece la brama del potere. La funzione assiologica è quella che veicola i giudizi di valore, sempre direttamente esplicitati. La prosopopea serve quindi ad esprimere in modo univoco le qualifiche riferite al mondo rappresentato. Così succede ad esempio, quando la borsa di Nasàpeti svela il vero atteggiamento del padrone nei confronti di Saraccini, apparentemente apprezzato e lodato, ma in realtà considerato un sognatore pretenzioso e innocuo. È la borsa a definire il comportamento di Nasàpeti dopo le dimissioni di Saraccini. Il presidente della MFM si presenta in quel momento come una persona falsa, insincera perfino con sé stessa, incapace di ammettere i propri errori, esistente in un mondo di bugie assunte come verità oggettive (VOLPONI, *Le mosche...*, 77).

Il gioco prosopopeico di Volponi diventa particolarmente acuto nella presentazione della figura di un pappagallo antropomorfizzato, dotato della capacità di parlare. Si tratta di un animale di compagnia del dottor Astolfo vicepresidente del Megagruppo e nipote della «sovrana» donna Fulgenzia.

È la prima volta che il narratore instaura un dialogo reale fra un personaggio animalesco e quello umano. Il pappagallo assume nei confronti del suo padrone il ruolo di uomo di fiducia, di confidente e più perspicace consigliere. È infatti il pappagallo ad escogitare il machiavellico stratagemma per far licenziare Saraccini dalla MFM, tramite l'occulto intervento delle spie, e farlo assumere a Bovino. Il piano sarebbe riuscito, ma l'abile mossa dei dirigenti del Megagruppo si sarebbe rivelata un gesto assolutamente «pappagallesco»: un'imitazione, priva di un senso più profondo, dei comportamenti frequenti nell'industria, dove è concesso tutto purché nuoccia alla ditta concorrente. Nemmeno a Bovino gli intenti di Saraccini sarebbero capiti meglio né gli si sarebbe permesso di realizzare il suo piano di risanamento dell'industria. La figura del pappagallo serve al narratore per annunciare un giudizio di valore chiaro e molto spregiudicato sul mondo aziendale che viene paragonato dall'uccello all'universo spietato della foresta tropicale; gli umani, con i loro «canti ossessivi, [...] singhiozzi profondi, ripetuti, autoinsorgenti, dall'amore per sé stessi, dalla convinzione grandiosa di essere i più bravi i più belli gli unici i superiori» (VOLPONI, *Le mosche...*, 104) non sono dissimili da serpenti, scimmie, coccodrilli e felini che popolano la foresta tropicale, intenti solamente a conquistare e mantenere il posto più elevato nella catena dei carnivori. La figura del pappagallo assume per la narrazione il ruolo di un narratore onnisciente, che vede e giudica dall'alto. Fra i protagonisti è anche quello più cosciente perché non maschera né i propri intenti né il vero carattere dell'attività industriale. Ovviamente egli non è portatore di banali insegnamenti sul male e sul bene, ma la sua totale spregiudicatezza, chiaroveggenza e sincerità nei confronti degli umani porta una forte carica moraleggiante. Un personaggio umano capace di esprimersi con simile sincerità è Ciro Nasàpeti nel suo molto significativo discorso sul potere del denaro, definito dal presidente della MFM come cosa più bella nel mondo.

Un altro animale del testo dotato del dono di parola appartiene pure al dottor Astolfo; è il suo cane, provvisto di una identità tutta umana con nome e cognome – Eros Tozzi – preceduto da un titolo onorifico di dottore. Proprio al suo cane Astolfo affida le amare riflessioni sulla degradazione della città industriale odierna, diventata ormai così brutta e sfatta da non esser più «raccontabile» (VOLPONI, *Le mosche...*, 122). Astolfo è in effetti, accanto a Saraccini e Tecraso, uno dei personaggi ambigui del romanzo. Da una parte avverte la necessità del cambiamento nel mondo industriale che vorrebbe più attento ai bisogni e alle aspettative della società, ma d'altra parte non si rende conto della crescente alienazione del lavoro manuale e del sempre più profondo varco che separa l'industria sfruttatrice e la città che ne è vittima più diretta. L'ottusità e il falso idealismo di Astolfo che aspira alla bellezza e all'eleganza mentre tralascia le condizioni reali di vita dei suoi operai fanno sì che perfino il suo cane è più attento e sensibile alla

sorte della città degradata. Proprio l'animale pone la domanda cruciale: «Ma cosa succede alla città, alla società, agli uomini dell'industria? Che cosa si può raccontare di loro?» (VOLPONI, *Le mosche...*, 122). La risposta del suo padrone è altezzosamente univoca: non c'è più niente da raccontare. Volponi nega il senso del discorso stesso, affermando l'impossibilità di parlare del mondo industriale che ha reso tutto e tutti uguali e ripetitivi, uccidendo ogni originalità. Perfino la letteratura è diventata un prodotto uguale a tutte le altre categorie di merce, frutti della grande industria.

Nella situazione in cui il ruolo del personaggio umano per la narrazione viene negato, per motivi ideologici e filosofici, la funzione delle figure allegoriche è quella di sostituirlo. In tal modo loro acquistano anche la funzione mimetica nel senso di completare il quadro della rappresentazione e fornire informazioni che gli umani non sono più capaci di dare. In questo caso la stilistica rappresentativa di un discorso puramente descrittivo si avvicina alla stilistica del discorso allegorico (BLOOMFIELD, 2003: 54). Così succede quando dalla prospettiva dell'oggetto (la borsa del presidente) viene riferito l'incontro fra Nasàpeti e Saraccini, venuto a deporre le sue dimissioni. A questo punto l'allegoria si rivela un abile trucco narrativo con cui relatare ad esempio il contegno fisico dei protagonisti, ciò che sarebbe dovuto essere taciuto senza ricorrere alla prospettiva di un narratore onnisciente. Tutta la narrazione del romanzo è infatti svolta da un (parziale) punto di vista di Saraccini. Il punto di vista dell'oggetto inanimato sostituisce quindi il monologo interiore che maggiormente spersonalizza i protagonisti umani, siccome la verità e il giudizio sul mondo sono proferiti da oggetti inanimati.

Molto spesso gli oggetti rivestono pure il ruolo di un «voyeur», osservatore nascosto, per parlare di comportamenti, pensieri dei protagonisti umani che altrimenti, in un mondo in cui la comunicazione interpersonale non esiste più, sarebbero passati sotto silenzio. Grazie alle parole della protagonista-borsa (VOLPONI, *Le mosche...*, 77), il lettore viene a conoscenza del desiderio di rivincita di Nasàpeti, sentitosi umiliato dalla dimissione inaspettata di Saraccini; la sua penna dattilografica è invece fonte di informazioni quanto allo svolgimento dell'incontro dei due protagonisti. Nello stesso modo il pappagallo riferisce il vero contegno del capo delle guardie del Megagruppo, Radames, apparentemente devoto ai suoi padroni, ma in realtà altrettanto avido di potere come tutti gli altri membri dell'azienda e pieno di sogni di potenza, in cui avrebbe disposto lui personalmente di un'autorità illimitata e senza esitazioni, avrebbe represso ogni manifestazione di democrazia, sempre per il bene della ditta.

Nello stesso modo la poltrona presidenziale della donna Fulgenzia dà un quadro completo della tipologia degli impiegati dell'industria, dove ognuno è ridotto alla qualità più utile per l'azienda: «integrità, distinzioni,

conservazioni, trasmissioni, e ancora tanti altri pozzi di energia per la propulsione inarrestabile, conoscitiva ed esaltante del loro universo» (VOLPONI, *Le mosche...*, 149).

Nel testo volponiano l'allegoria non è certo un mero artificio retorico, volto ad abbellire o fornire gli insegnamenti fin troppo palesi, anzi, Volponi nel suo romanzo riutilizza l'allegoria come portatrice di significati primordiali del testo; l'allegoria conferisce al romanzo volponiano la solennità di un *exemplum* medievale servendo anche all'interpretazione della realtà rappresentata. Orbene, questa interpretazione non avviene tramite l'uomo-protagonista, siccome questi ha perso la propria funzione di motore della narrazione nonché quella di filtro attraverso cui guardare il mondo. Nel romanzo volponiano l'uomo è scomparso, sostituito da personaggi-fantocci, semplici marionette senza più interiorità.¹⁷ Il suo mondo, gestito dalla regola del guadagno e dell'utilità, è un universo artificiale di spazi chiusi (fabbriche, uffici), di «silenzi plastificati», di piante «ornamentali», di verde chimico, di sonni furtivi indotti da psicofarmaci. In un mondo che ha spodestato l'uomo togliendogli definitivamente il ruolo del principio logico, l'allegoria diventa un metodo di conoscenza in quanto fornisce dati sul mondo ormai inaccessibili all'articolazione diretta della parola.¹⁸ Paradossalmente però il mondo di Volponi è mimetico in virtù e grazie alla sua allegoricità; inoltre i numerosi personaggi allegorici sono infatti gli unici a fornire informazioni veridiche sul mondo rappresentato.

Anche Michele Mari in *Di bestia in bestia* (1989) ricorre all'allegoria come veicolo dei messaggi del romanzo. L'allegoria diventa anche uno dei principali veicoli dello straniamento del testo.¹⁹ Il narratore colloca la sua vicenda in un paese immaginario in un enigmatico castello di ghiaccio in

¹⁷ Romano LUPERINI (1990: 300) parla perfino di trasformazione del personaggio volponiano in mere figure allegoriche, in pure maschere.

¹⁸ LUPERINI (1990: 300) osserva che nella più recente modernità culturale e letteraria l'allegoria svolge la funzione di mezzo formale per un'efficace e concisa espressione dei suoi contenuti.

¹⁹ Lo straniamento aumenta grazie al gioco metalettico presente nel testo. La narrazione è infatti svolta da due voci distinte su piani narrativi diversi. Il narratore di primo grado (il narratore intradiegetico nell'ottica genettiana) è un insigne studioso, specialista in materia scientifica che per ragioni di studio si reca a Dièfzarca. Trovatosi, a seguito di un equivoco, a Dièfzeira e ospitato, insieme ai compagni, da Osmoc, che diventa il narratore di secondo grado (metadiegetico), coinvolgendo poi il narratore intradiegetico e gli altri personaggi nel suo racconto. La distanza fra loro, che segna anche la distanza fra il mondo rappresentato e la voce narrante è ribadita dai loro rispettivi modi di parlare. Gli idioletti dei narratori sono ben distinguibili: il narratore di primo grado è un professore universitario e si esprime in una lingua standard, mentre il narratore di secondo grado, Osmoc, ha un linguaggio sofisticato, ricalcato sui modelli classici greco-latini.

cui si annidano orribili creature immaginarie. A creare l'atmosfera surreale e inaspettata del libro sono sia i toponimi (Dièfzarca, Dièfzora, Opopa, Dùnai, Achécoa), sia i nomi propri (Osac, Osmoc, Pesùmai, Ebebléchei). Il mondo sinistro del romanzo, pervaso da un'atmosfera tutta *noir*, pullula di elementi stranianti: ombre, castelli, torrioni, pipistrelli giganteschi, bellissime donne defunte che somigliano stranamente a quelle in vita, segreti cunicoli, rumori inquietanti, tuoni e fulmini, una popolazione locale primitiva, mostri che seducono fanciulle. Il punto di partenza della narrazione, costituito da frammenti di una realtà carichi di significati inconsueti e sorprendenti, si presta facilmente ad un'interpretazione plausibile.²⁰ I personaggi principali Osac e Osmoc sono rispettivamente espressioni allegoriche del disordine (Caos) e dell'ordine (Cosmo) universale; Emilia, l'eterea sposa di Osmoc rappresenta l'ideale dell'amore sublimato; Epeo, il servo rozzo del padrone del castello allegorizza invece la dedizione irriflessa e incondizionata di una popolazione primitiva sottoposta ad una lenta acculturazione.

In exitu di Giovanni Testori allegorizza l'oggetto più importante per il protagonista Gino: la siringa per iniezioni di droga:

Senta'ero. Tradotto nel presente: assis'ero. La lingnea panchina facèami da scrittoio per la scritturabile no scrittura. Di lato avèa. Io. Lei avèa. La sirì. Per l'over. Stav'essa. Immobilissima lì. Ad dexteram. Aeterna. Imperquisibile all'umana documentaziòn. Vèder. Vetro. Frantumabile da ogni zampa. Dei draghi. Et anca dei infanti.

TESTORI, *In exitu*, 57

Antropomorfizzata («Lei»), la siringa accompagna il giovane ammalato mentre scrive i suoi ricordi («scritturabile no scrittura») su pezzo di carta di fortuna e medita sulla propria morte («Per l'over»), la siringa sintetizza tutta l'ambiguità dei sentimenti che il ragazzo moribondo nutre nei confronti della propria malattia: è eterna («aeterna»), fragile («frantumabile») e incomprensibile («imperquisibile»).

Anche i giovani scrittori accomunati sotto l'insegna del progetto tondeliano Under 25 non esitano a ricorrere alla figura dell'allegoria sfruttandone le opportunità espressive. Nel volume *Papergang (Under 25 III)* del 1990 sono inseriti due interessanti brevi racconti: *Oggetti* di Alessandro Comoglio e *Pensieri di una caffettiera* di Ferdinando Tavano. In ambedue i testi dalla prospettiva degli oggetti di semplice uso domestico si commentano

²⁰ Nel risolvere il quesito della differenza fra allegoria e simbolo, CASADEI (2011: 10) specifica che l'allegoria «parte da un frammento di realtà caricato di un senso inconsueto ma circoscrivibile con un'interpretazione plausibile [...] con un grado maggiore o minore di evidenza e necessità», mentre il simbolo «si fonda su un frammento di realtà caricato di un senso inconsueto e non circoscrivibile che può diventare consueto e banalizzato».

i comportamenti e i valori della società italiana della fine del Novecento. L'atteggiamento *naïf* presentato dai protagonisti-oggetti personificati lascia verbalizzare quello che nella società moderna è un *tabù* da tacere senza che i comportamenti stessi degli uomini vengano giudicati apertamente e considerati biasimevoli. Anche in questi casi agli oggetti viene quindi affidato il compito di portare indirettamente un giudizio di valore sul mondo rappresentato. Lo si fa antifrasticamente: lodando in apparenza i comportamenti e le scelte di vita dei personaggi umani: quelli della famiglia di una signora anziana che cerca in tutti i modi di convincerla al trasferimento in una casa di cura e che in realtà tratta la vecchia parente come un oggetto inutile (*Oggetti*) o meravigliandosi per l'incomprensibile e immotivata dissoluzione dei legami interpersonali in «una famiglia italiana ben assortita» (*Pensieri di una caffettiera*). Nell'uno e nell'altro racconto la conclusione viene marcata assiologicamente. Nel primo caso gli oggetti che hanno provocato la morte della proprietaria mossi dalla pietà per la sua debolezza e la senile incapacità, finiscono nella spazzatura come inutili e senza valore. Il racconto *Pensieri di una caffettiera* si chiude addirittura con un ammonimento a carattere apertamente moraleggiante: quello di fare nella vita solo ciò per cui si è portati e ciò che dà soddisfazione.

Il romanzo di Mari si presta anche ad un'interpretazione simbolica²¹ in virtù della polivalenza di alcuni suoi elementi, a cominciare dalla figura di Osac. Infatti, l'anagramma del nome del protagonista ferigno può essere interpretato come caos, ma anche come «cosa» e «caso». Il misterioso castello di Osmoc, lontano dalle dimore umane può essere interpretato come un altezzoso segno di cultura ed erudizione, superiore alla brutalità della natura circostante; dall'altro canto però per il protagonista diventa luogo di separazione e di sofferenza di chi vive troppo a lungo privo di rapporti sociali. L'atteggiamento del protagonista nei confronti dell'amata Emilia è segnato da due comportamenti opposti, altamente simbolici. Il primo è volto alla sublimazione della donna amata e alla costruzione di un rapporto spirituale con lei; l'altro appare istintuale e carnale e viene da Osmoc rifiutato a favore del suo bestiale gemello Osac. In chiave simbolica, come emblema della natura incolta e come bufera del conflitto interiore dei protagonisti principali, può essere interpretato anche lo spaventoso vento Tarasso che blocca i viaggiatori per quattro giorni nel castello di Osmoc. La sua biblioteca si presta facilmente ad un'interpretazione simbolica perché indica sia di un'erudizione umanistica di altissimo livello cui il protagonista aspira, sia una simbiosi nevrotica con un mondo saggistico e finzionale,

²¹ «Simbolismo e allegorismo costituiscono [...] un binomio spesso inseparabile, sia nella compresenza, sia nell'alternanza o nella reciproca esclusione» (LUPERINI, 1990: 7). Sulla differenza fra ambedue le figure retoriche si veda DURAND (1986: 19-31).

lontano dalla realtà. Appunto nei libri Osmoc trova rifugio e protezione contro il caos del mondo. Alla sua sontuosa collezione è rivolta la sua più sincera passione, la più intima affezione:

[...] con un rapido giro degli occhi se la stava abbracciando tutta, non altrimenti come nel chiuso di latebra silvana guata l'orsa ai suoi orsatti: e amorosamente della lingua li lambe. "I miei libri" disse con un filo di voce [...].

MARI, *Di bestia...*, 128

La manifestazione dei sentimenti nei confronti della collezione dei libri si confonde impercettibilmente con la relazione sullo strano rapporto con la moglie defunta («se la stava abbracciando tutta») e con il fratello (la cui «sordità caricaturale» alle sottigliezze dell'amore spirituale si sottraeva ad ogni «intellegione» del gemello erudita). Invece della donna, ormai morta e mai davvero amata, Osmoc si dedica alla memoria di lei, adorandola nella sua dimensione più vera, quella sublimata dalla letteratura. La biblioteca diventa quindi anche un altro simbolo, quello di sentimenti idealizzati e di contrappeso alla bestialità del fratello, bestialità grazie alla quale, nonostante tutto, il rozzo Osac aveva lunagamente difeso e tenuto vivo il sentimento della donna per il marito, appagando la «naturata natura di lei». «Sono tutto quello che ho [...] Io non ho un fratello, ne ho cinquantamila» (p. 129) – confessa Osmoc chiedendo ai suoi ospiti di occuparsene, conservarli e tenerli uniti, evitando che si disperdano nel caso dovesse succedere qualcosa al loro proprietario. La biblioteca viene concepita sia come metafora dell'amore per la donna, sia come antitesi all'incultura di Osac sia come scudo contro la neve – natura «avida e vorace». Il legame fra i due fratelli, pur così diversi l'uno dall'altro, è tuttavia inscindibile come confessa lo stesso protagonista: «Diciamo che con lui mi sentivo vivo in un modo particolare, spiacevolmente vivo, ecco...» (p. 86).

Al simbolo ricorre Mari anche ne *La stiva e l'abisso* (1992). La misteriosa nave governata dal capitano Torquemada, bloccata in mare dalla bonaccia, è luogo di strani eventi: i marinai sembrano vittime di un'inspiegabile malattia che li spinge ad ascoltare le storie più fantastiche raccontate da altrettanto fantastici personaggi che arrivano sul bordo ogni notte. Col tempo, i rozzi lupi di mare sembrano sempre più incantati dai mondi immaginari che gli si aprono davanti grazie alle parole degli sconosciuti esseri marini e cominciano, a loro volta, di raccontare le storie gli uni agli altri, sempre meno interessati alla vita reale della nave. I personaggi del romanzo incarnano indubbiamente il mito dell'*homo narrans*,²² dominati come sono dall'inspiega-

²² Il concetto di *homo narrans* è molto diffuso nei recenti studi umanistici sia quelli psicologici (CIERPKA, DRYLL, 2004) sia letterari (TURNER, 1996; RABATEL, 2008). La nozio-

bile desiderio di sentire raccontare e raccontare storie. Le fantastiche storie sentite da inverosimili narratori venuti dagli abissi dell'oceano riempiono la loro scialba esistenza conferendole senso e gioia. In modo evidente la nave del romanzo diventa simbolo della letteratura, cioè di quell'insieme delle storie raccontate dagli uomini agli uomini fin dagli albori della cultura.

Gesualdo Bufalino, per descrivere il mondo separato del sanatorio della Rocca, ricorre alla metafora, articolata in varie immagini che percorrono tutto il romanzo. Il luogo di azione è un posto circoscritto da un doppio isolamento: il sanatorio della Rocca è ubicato in Sicilia, e segregato dalla vita normale degli abitanti dell'isola per via della sua reputazione di ospedale per tisi. Nonostante il suo carattere specifico, l'ospedale non perde i connotati di un semplice luogo di azione e viene più volte animizzato e personificato diventando un vero e proprio protagonista dell'intreccio. Può apparire a chi l'osserva sotto le vesti di un essere grottesco, un sorprendente misto di corpo animalesco putrefatto e di un palazzo sfondato:

Poiché veramente la Rocca, a guardarla così a fil di terreno, obesa e nana dietro una schiera di palme, [...] faceva pensare a una carogna d'animale o di monumento, dalla cui epidermide uno spurgo di doratura colava, lasciando che, sotto, tutti i dissesti e le carie dello scheletro si denudassero ad uno ad uno.

BUFALINO, *Diceria...*, 104

Le vengono associate indistintamente sia le qualità umane (è «obesa e nana») sia quelle oggettuali (sembra una «carogna d'animale o di monumento», dall'«epidermide» che lascia «denudare» le «carie dello scheletro»). Nella descrizione si alternano i lessemi dalla connotazione positiva o neutra (monumento, doratura, epidermide, scheletro) con quelli marcati negativamente (carogna, obeso, spurgo, carie), fondendosi in un'immagine grottescamente terrificante. In un'altra descrizione della Rocca gli aspetti grotteschi si rivelano ancor più palesi:

Dormiva, la vecchia tartana, e pareva un'arca su un'altura, alla fine di un'inondazione; un'arca in secco, abbandonata dai vivi, con lo sterno corroso dal sale e malmenato dal vento, popolata solo di topi, come la cineclubica nave di Nosferatu.

BUFALINO, *Diceria...*, 25

ne è stata proposta da Walter R. FISHER (1987: 62-63) che definisce ogni essere umano come un narratore (*storyteller*), esponente della specie *homo narrans*. Siccome la capacità di raccontare storie è congenita all'uomo, ogni comunicazione umana prende forma di storia (narrazione) e per essere capita deve necessariamente essere interpretata come tale.

La metafora marina, usata da Bufalino, presenta la Rocca come un veliero abbandonato al secco («vecchia tartana») e viene arricchita con il paragone a «un'arca alla fine di un'inondazione, dallo sterno corrosa dal sale e malmenata dal vento», «abbandonata dai vivi» e «popolata solo di topi». Tali aspetti sgradevoli dimostrano il grado di isolamento e di solitudine del protagonista, prefigurando le sventure che gli sarebbero toccate in questo ospedale. Non a caso si fa il riferimento alla «cineclubica nave di Nosferatu», nota grazie ad uno dei più famosi film dell'espressionismo filmico del Primo Novecento. A descrivere la condizione di isolamento dei protagonisti riaffiora un'altra, dopo quella dell'arca di Noe, metafora marina: il narratore presenta ciascuno dei suoi compagni «come un faro scordato dagli uomini sopra uno scoglio di Mala Speranza» (p. 66). Ai mostri della guerra che precedentemente avevano separato quei giovani reduci dall'esistenza normale, si era sostituita una nuova calamità, la malattia, dividendoli per sempre dal mondo che cominciava a rinascere. La rete della metafora marina bufaliniana continua anche nelle ulteriori immagini degli abitanti della Rocca, che sono concettualizzati come naufraghi o viaggiatori per mare in cerca di una terra amica. Un tale luogo di svago è la città distante pochi chilometri dove i pazienti scendono con il tram «impazienti sempre di imbarcarsi per la nostra saltuaria Citera» (p. 36) per passarvi pochi istanti di congedo illudendosi di avere una vita da sani e normali borghesi.

Come simbolo dell'azienda è interpretabile anche la figura del padre di Mozart, evocata ne *Le mosche del capitale* di Volponi. Il paragone viene evocato dal protagonista principale Bruto Saraccini in una conversazione con Ciro Nasàpeti, direttore dell'azienda MFM. L'enigmatica figura di Leopoldo viene da Sarccini criticamente interpretata come quella di «promotore organizzatore persecutore e consolatore», dato il suo «atteggiamento organizzativo e la sua presunzione a guidare e a proteggere» (p. 8) e la tendenza a dominare ogni aspetto della vita del singolo, difetti che finiscono per schiacciare ogni zelo creativo del figlio Wolfgang. Saraccini, come il punto comune fra i due, l'azienda postmoderna e il padre del geniale compositore, vede il loro imperituro agire nell'interesse e nel fine del profitto. Con perspicacia da vero umanista, Saraccini fornisce già fin dall'inizio della narrazione, per il tramite della metafora, la chiave di lettura: il padre autoritario del giovane genio di musica prefigura le relazioni nell'impresa moderna, basate sulla prepotenza dei padri-superiori e la «soggezione nella sorte dei figli-subalterni» (p. 10). La metafora del padre-azienda viene completata alla fine del romanzo. Questa volta è Ciro Nasàpeti a prendere la parola paragonando un mediocre dirigente arrivista Linuti alla figura di Salieri, i cui principali difetti non esitava ad attribuirgli, credendolo «mediocre, ma invidioso e malvagio». Secondo il direttore generale, era «un altro persecutore del genio e dell'ingenuità di Mozart» che «avrebbe dato qualsiasi cosa perché il successo di

Mozart potesse essere limitato, se non addirittura impedito» (p. 266). La figura di Salieri-Linuti richiama in modo ovvio quella di Mozart-Saraccini, ponendo quell'ultimo nel ruolo di un genio schiacciato dall'invidia altrui. Il sistema metaforico a base delle allusioni storiche-musicali che racchiude la narrazione de *Le mosche* di Volponi fornisce un quadro di riferimento concettuale per l'interpretazione del romanzo: l'impresa moderna funzionante ai soli fini di lucro è come un padre prepotente che sfrutta impietosamente i geni della gestione umanistica e sociale, ostacolati per giunta da invidiosi carrieristi.

Ogni elemento del testo letterario può diventare strumento di espressività maggiore quando appare nel contesto situazionale abnorme, insolito, straordinario o inaspettato. Cresce così la funzionalità di tali elementi perché la loro poca prevedibilità o bizzarria attirano sempre l'attenzione più intensa del lettore. Il merito degli scrittori relativamente recenti sta nei loro tentativi di riprendere creativamente gli elementi sperimentali, stravaganti o spettacolari che si sono già presentati come forme letterarie nel passato, basti pensare all'epoca del barocco, del romanticismo o del decadentismo. Ogni novità in questo campo richiede una creatività particolare.

Mimetismo esasperato Iperbolizzazione

Come si è già detto parecchie volte in precedenza, il riferimento mimetico e referenziale alla realtà oggettiva è nella letteratura di stampo espressionista solo un punto di partenza per una trasfigurazione creativa che procede in due direzioni antitetiche: di straniamento surreale o allegorizzante oppure, al contrario, di accentuazione realistica esagerata. Nel primo caso, lo straniamento scaturisce dall'attribuzione delle qualità di normale e di quotidiano a quello che è insolito, bizzarro, strano, sorprendente. In quel secondo caso, il procedimento di trasfigurazione espressionistica consiste nella focalizzazione dallo sguardo narratoriale di alcuni aspetti del mondo rappresentato, in mondo da ingrandirli e iperbolizzarli, staccandoli dall'insieme della rappresentazione. La rappresentazione espressionistica iperbolizzata non ha quindi mire totalizzanti: evidenzia solo alcuni dettagli la cui scelta risulta del tutto immotivata; un tale dettaglio ingrandito e isolato dal contesto diventa il principale veicolo di effetti espressionistici di sconcertamento e, molto spesso, di ribrezzo e orrore.

L'iperbolizzazione mimetica si concentra su alcuni motivi prediletti, fra cui quello della corporalità sembra più evidente. Gli autori espressionisti del

postmoderno affrontano ogni tipo di tabù corporale e sessuale. La presenza delle manifestazioni più ripugnanti del corpo umano, delle sue secrezioni e esalazioni più fetenti, degli escrementi e delle funzioni vitali più basse viene iperbolicamente accentuata, senza omettere alcun particolare, seppur più scabroso.

Il romanzo *Occhi sulla Graticola* di Tiziano Scarpa si apre con un'apparizione insolita e sconcertante della protagonista principale, Maria Grazia Graticola. Il narratore-protagonista che riferisce il loro primo incontro, dichiara di essersi trovato un giorno su un vaporetto veneziano, in direzione della casa. La ragazza, dalla testa avvolta in un giubbotto così da essere completamente invisibile, esce di colpo dalla cabina passeggeri. Tutta l'attenzione del narratore è concentrata su un liquido scuro, puzzolente che colava da sotto la sua gonna, e le impregnava le calze chiare (p. 7). Malgrado un naturale moto di ribrezzo, manifestato da tutti gli altri, il narratore-testimone della scena insiste nella descrizione dettagliata di quella

[...] scia puzzolente di diarrea diluita, acquosa, che segnava il suo percorso, una pista zozza dal sedile nella cabina passeggeri fino alla plancia esterna, il flusso marrone non si interrompeva, continuava a colarle dalla gambe mescolandosi all'umidità di pioggia lercia sulla plancia del battello [...].

SCARPA, *Occhi...*, 8

Quando la ragazza scavalca il cancelletto sulla fiancata del battello e si butta nelle acque del Canal Grande, Alfredo la segue con il generoso intento di salvarla e si trova, completamente vestito «nell'acqua unta, leptospirica, colibatterica e feticchiale», cercando di non inghiottire nemmeno un sorso del «coctail di virus del Canalazzo», e avendo ben presente nella mente che stava nuotando «nella scia delle scariche intestinali che di sicuro continuavano a uscire dalla ragazza» (p. 9).

La scena non è in alcun modo giustificata dalla logica del racconto e sembra recuperare la tradizione carnevalesca del basso corporeo che viene qui inserito in un contesto di una scena topica del primo incontro degli amanti. Dallo scontro fra il contenuto della descrizione e il tema tipico così realizzato nascono gli effetti di stupore e di raccapriccio, ma anche di benevola derisione nei confronti della protagonista-amante desacralizzata, derisione che risulta dalla consapevolezza del lettore che si tratta di un gioco.

I protagonisti delle storie dei giovani narratori sono spesso incapaci di articolare verbalmente i loro sentimenti, spesso estremamente autodistruttivi. La liberazione emotiva e la neutralizzazione delle emozioni violente avviene prima di tutto a livello fisiologico: i corpi sfatti, stanchi e degradati dei protagonisti tentano di espellere emozioni negative; come un Leitmotiv si può considerare il motivo degli escrementi, molto frequente nei racconti

tondelliani. Lo sporco può anche rappresentare simbolicamente la paura di morire, come nel caso di Bibbo, protagonista di un altro racconto di Tondelli (*Postoristoro*). Il ragazzo tossicodipendente che nel suo delirio di astinenza si crede succhiato dalla cloaca, si contorce, si sente «tutto un muscolo tirato verso il basso», teme che «se non lo reggono forte ci si annegherà in tutta quella merda e se ne andrà giù per la latrina e soffocherà nel buco delle fogne e poi morirà» (p. 25).

Lo sporco può infettare anche l'ambiente, come il palazzo della contessa Serpieri del racconto *Carta e Ferro* di Ammaniti. La casa «si alzava scura, solitaria e malridotta», e l'appartamento della protagonista, diventato una discarica, in cui «spazzatura, sacchi d'immondizia, rifiuti organici formavano un pavimento compatto, scivoloso e unto» (p. 296), con attaccati a un grande lampadario del salotto dei cadaveri, «viscide carcasse, putrefatti resti», «scuociati e decomposti» di gatti, che «scolano un liquido grasso e incolore». Tutto lo spazio sembra un intestino di cadavere gonfio di escrementi (p. 297).

I giovani tossicodipendenti e alcolici, sottoposti ad un fortissimo dolore fisico per via della loro malattia,²³ si degradano poco a poco fino a non poter più controllare le loro funzioni corporali. Il protagonista del racconto *Viaggio* confessa:

[...] non capisco come il retto si scarica come il sifone violento nel pigiama e sporco la poltrona e intanto i dolori aumentano e vedo le mie frattaglie e il sangue e urlo e sudo e il cuore strapazza irregolare, ho paura di morire, ho paura di venir trovato sudicio cadavere nella stanza e sento questo odore decomposto e disfatto e ne ho orrore.

TONDELLI, *Altri...*, 82

Ne *Le mosche del capitale* il campo semantico relativo alle secrezioni e allo sporco appare in un contesto diverso dalla corporalità: è associato alle descrizioni degli spazi del lavoro. La fabbrica è «una viscida scatola verde ruggine». Il lavoro porta agli operai malattie (il cancro alla vescica). Anche l'interno è «orribile, putrido, sgangherato», con un «odore di piscia dappertutto» (p. 200). Il reparto bagnature con le enormi vasche a cui la-

²³ Accanto ai corpi sgradevoli ci sono anche corpi belli, affascinanti e sani. Tuttavia Tondelli traccia una netta linea demarcativa fra il corpo sano fisicamente e corrosivo dentro, e quello che nella sua fisicità è affetto di malattia e nel cuore conserva e protegge il senso di fedeltà e di bontà sconosciuta ai ragazzi della società per bene. Ad esempio Giusy, protagonista del *Postoristoro*, è capace di prostituirsi per avere una dose di eroina che salverà la vita all'amico drogato in crisi di astinenza, mentre i figli dei terroristi per bene violentano senza nessun rimorso di coscienza una ragazza innocente, o molestano un ragazzo che rifiuta un rapporto omosessuale.

vorano gli operai che sono «melliflui come rospi», e il lavoro stesso risulta «velenoso, infetto» (p. 201). Il posto di lavoro è quindi percepito come un luogo pericoloso, scabroso e infetto, principale causa del degrado morale e fisico di tutti coloro che vi si avvicinano.

A completare la rappresentazione scabrosa dell'uomo ripugnante, oltre al motivo escrementizio, viene anche quello delle sensazioni olfattive sgradevoli, che accompagnano ad esempio Liza, una delle protagoniste del racconto *Postoristoro*. Liza si riconosce dall'odore che la precede, odore di «checca sfranta» e di «puzzaccia di cadavere» (pp. 15–16). Nel racconto è inoltre presente il motivo degli insetti: Giusy si spidocchia la barba (*Postoristoro*). Allo stesso modo è presentato Tony del racconto *Mimi e istrioni*:

[...] puzza, a ogni strato che gli sollevo puzza sempre di più e ci ha anche delle croste gialle sotto le ascelle e le braccia diomio secche e contorte che sembran i rami della croce di Gesù, [...].

TONDELLI, *Altri...*, 38

Pare che Tondelli non voglia risparmiare al lettore nessuno degli scabrosi particolari fisici con cui la persona umana può essere rappresentata.

Contrariamente alla tradizione basso-grottesca, cui attinge Scarpa (e molti altri scrittori della giovane generazione) Michele Mari affronta il tema della corporalità in chiave simbolico-concettuale. Il motivo del fetore appare ne *La stiva e l'abisso* in maniera molto più sublimata e quasi lirica. L'odore è una più diretta e avvertibile manifestazione della decomposizione del corpo. In un passato indefinibile e fiabesco, il narratore-protagonista, il capitano di un vascello spagnolo, affetto di gangrena e in procinto di morte contempla le esalazioni del proprio corpo distinguendo la spaventevole ricchezza di quel «fetore complesso» («lezzo», «odore ferruginoso», «asprezza dell'urea», «alito infame», «amaro sentimento», effluvio, acidulo fermentare, afrore). L'autore, nei suoi paragoni del fetore, richiama vari fenomeni di riferimento: una carogna enfiata dal sole e brulicante di mosche, sangue semirappreso nelle vasche dei mattatoi, popponi marciti, pozzo nero, vomito di un vino-lento (p. 10).

L'alcol e la droga accompagnano i protagonisti di molti racconti dei giovani narratori in modo del tutto naturale, come una parte indispensabile della loro esistenza. L'immagine del corpo umano sfigurato dalla tossicodipendenza e dell'alcolismo è abituale senza sconvolgere più, anche se la degradazione lo rende simile ad un cadavere in decomposizione o un rifiuto di spazzatura. Pia, protagonista del racconto *Mimi e istrioni*, così vede il suo amante Tony: «[...] gli occhi sbalzati fuori che gli pendono come due tette»; «una voce scatarrosa», «la saliva secca e oscena attorno ai labbroni screpolati» – «insomma una cosa da far spavento» (p. 38). Più tardi la ragazza si

preoccupa che Tony si stia drogando disteso fra i rifiuti, e nei suoi pensieri l'immagine del ragazzo si sovrappone a quella dei rifiuti fra i quali vive:

Io l'immagino a bucarsi dentro un bidone della spazzatura o fra i sacchi neri dell'immondezza che è la stessa identica cosa perché son sempre un letamaio.

TONDELLI, *Altri...*, 38

I giovani narratori avvertono il disfarsi del corpo come risultato della malattia e della loro vita sbandata che si manifesta in un lento logorio del corpo. Nei racconti tondelliani vengono dettagliatamente indicati tutti i sintomi di malattia fisica: «strizze allo stomaco», «dolori di testa, fortissimi», «un pugno acidoso sotto le costole», la sensazione di «sentire gorgogliare del veleno», «respiro pesante», «il fegato che brucia, con un fuoco fitto al basso ventre», «il dolore prende il didietro del fegato che è ingrossato e inceppato» (p. 80). Le reazioni estreme del corpo sofferente sono quindi evocate con tutti i particolari, come in un'analisi paramedica.

In *Altri libertini* di Tondelli, la degradazione fisica dei personaggi si vede soprattutto nel primo racconto della serie, *Postoristoro*. Le persone che si incontrano alla stazione sono dei relitti, privi ormai di qualsiasi dignità, e le uniche relazioni che riescono a stringere sono quelle fra spacciatori di droga e i loro clienti. Una così diretta esperienza dei corpi malati fa nascere la paura della morte, considerata nel suo aspetto più carnale. Il pensiero ossessivo del protagonista del racconto *Viaggio* è quello del «corpo di Michel che sotto terra si decompone e si scioglie» e il giovane protagonista non riesce a sopportare il pensiero di morte, terrorizzato dalla visione delle bestie che crescono sul corpo che per lui è uno strumento d'amore (p. 98).

All'altro estremo della rappresentazione della corporalità, rispetto a quella dei giovani narratori, si trova la visione contenuta ne *La stiva e l'abisso* di Mari. Il motivo della putrefazione della materia viene realizzato in chiave sublimata di un racconto lirico-fiabesco. Uno dei marinai recita la propria morte così com'è avvenuta in un racconto fattogli da uno dei misteriosi esseri marini che vengono a bordo incantando gli uomini con le loro fiabe. La morte e la decomposizione sono qui presentate in modo del tutto trasfigurato dall'ottica fiabesca e surreale: essere mangiato da uccelli rapaci non causa nessun malessere, ma «sembrava un po' come un solletico»; i liquidi evacuati dal corpo morto sono colorati con «riflessi di arcobaleno», i lembi di pelle cadente sembrano «tela cerata» (p. 74).

Con una grande libertà vengono affrontate anche le problematiche sessuali. Con una scena di masturbazione si aprono il romanzo *Venite Venite B-52* di Sandro Veronesi e il racconto intitolato *Ferro* di Niccolò Ammaniti. Aldo Nove imposta il suo racconto *Il mondo dell'amore (Gioventù cannibale)*

su una violenta critica della banalizzazione della sessualità umana ridotta al rango di merce di facile accesso. Sia Ammaniti sia Nove nei loro racconti prendono di mira la cultura pop e la cultura mediatica con le loro pratiche di mercificazione del corpo umano, di assuefazione alla violenza, che sono all'origine di una solitudine estrema dell'uomo postmoderno. Per rimediare alla propria solitudine il protagonista ammanitiano di *Ferro* lascia la cassetta porno e il suo mondo dell'amore artificiale («Carne. Gentili priapeschi. Erezioni. Sudore. Balistiche eiaculazioni», p. 302) che non placa né la sua frustrazione né la sua solitudine e va in cerca di un corpo umano autentico. Anche in Tondelli lo stare insieme, fisicamente vicini è uno dei pochi rimedi disponibili contro l'estrema solitudine. In Tondelli la sessualità è infatti una delle manifestazioni disperate dello stare insieme. I protagonisti dei racconti di *Altri libertini*, cercano uno svago momentaneo negli accoppiamenti sessuali per fuggire dall'ossessione della morte. Il corpo diventa allora oggetto del desiderio, una cosa da possedere, la meta agognata di un libertinaggio sfrenato. La comunicazione interpersonale tra i protagonisti tondelliani passa attraverso il contatto fisico. I giovani personaggi non hanno paura di toccarsi, accarezzarsi, di spogliarsi né fisicamente né psichicamente, rendendosi conto di aver bisogno gli uni degli altri e che «così attaccati sono un po' più forti, ognuno nelle sue miserie» (p. 96). Il rapporto disinibito di Tondelli con la corporalità è forse più evidente appunto nella rappresentazione degli amori dei protagonisti. Liberi e libertini, aperti a ogni sperimentazione, trattano i rapporti omosessuali con la stessa naturalezza di quegli etero, esprimono apertamente il proprio desiderio, riferiscono ogni minimo particolare degli accoppiamenti. Tutto ciò manifesta una grande attenzione accordata dall'autore alla persona umana nel suo aspetto fisico ed erotico. Spesso, per pochi istanti di una notte d'amore il corpo dell'amante diventa nido protettivo in cui ripararsi contro le miserie del mondo («penso mi mancava proprio stanotte un cesto di braccia in cui rannicchiarmi», p. 110).

Nella prosa di stampo espressionista dell'ultimo ventennio del Novecento si manifesta un tratto particolare, proprio di una delle principali tendenze espressioniste: la tendenza a sfruttare la figura del personaggio alienato, fino alle sue raffigurazioni grottesche e degradate.²⁴ Il caposcuola della giovane narrativa, Tondelli, espressionisticamente, non costruisce personaggi a tutto tondo, facendo risalire piuttosto alcuni elementi-chiave per la loro identificazione. La corporeità²⁵ nella sua prosa già a partire dai racconti di *Altri libertini*, è l'elemento portante del mondo rappresentato: degradata, frustrata, offesa è onnipresente nella narrazione. I personaggi tondelliani, respinti

²⁴ Si veda la tendenza viscerale, nel Primo Capitolo.

²⁵ Sulla presenza del motivo del corpo nel romanzo si veda BAZZOCCHI, 2005: 197–202 (romanzo novescentesco) e KORNACKA, 2013: 161–210 (giovane narrativa).

dalla società facoltosa, impongono la loro esistenza attraverso la presenza irritante e sconvolgente del corpo.²⁶ E non si lasciano dimenticare. La loro vita rovente scorre più che altro grazie la loro corporalità. Attraverso uno sfrenato edonismo corporeo cercano una stabilità e una tenerezza altrimenti inaccessibili. Spesso incapaci di servirsi di parola articolata, usano solo il loro corpo per esprimere disagio, malessere, dolore, ma anche delicatezza e amicizia.

I protagonisti sono, malgrado l'apparente caducità emotiva, soggetti a sensazioni molto forti (depressione, scoramento, smarrimento, apatia – «scoglionatura», così come il protagonista del racconto *Autobahn* definisce il proprio stato d'animo). Questi sentimenti diventano la fonte del dolore fisico: gli scoramenti «attaccano la bassa pancia», agitano lo stomaco, provocando disturbi somatici che affettano vari organi e apparati del corpo: stomaco, cuore, schiena, tubo digerente, ossa, labbra. Le intense sensazioni puramente fisiche sono molto spesso legate agli amori che anche se passeggeri sono sempre molto intensi e sconvolgenti. Nella loro rappresentazione Tondelli non esita a scivolare nel grottesco. La protagonista del racconto eponimo della raccolta, *Altri libertini*, innamorata e non ricambiata, si trova in preda ad uno struggimento degno di eroina antica:

La Ela che poverina appare uno straccio e non fa che dire lo amo lo amo si vede che lo amo, guardate qua, son pallida e smagrita, tutta smunta dalle pene dell'amore, tutta sfatta dal coinvolgimento della passione, guardate qua come riduce l'amore rinnegato, ahimè ahimè cosa accadrà di me.

TONDELLI, *Altri...*, 133

Spesso gli scrittori postmoderni si servono del grottesco come della figura per eccellenza espressionistica. In effetti, scoprire e dire l'indicibile, il celato, il brutto, il rimosso era una delle prerogative della letteratura espressionistica. Anche gli espressionisti del Primo Novecento parlavano degli tabù di vario genere e di varia ispirazione (sociale, sessuale, psichi-

²⁶ Giuseppe BONURA (1998: 164–166) parla perfino della presenza trionfante del corpo: «[...] l'ossessione posta nella trionfalistica rappresentazione del corpo, anche se si tratta di un corpo malato. *Altri libertini* esibisce una totalizzante scrittura del corpo, tutto un cerimoniale della fisicità a scapito della psicologia e delle introspezioni. I personaggi sono quello che fanno e la morale è implicita nell'azione e nel gesto. La spavalderia degli eroi sgangherati e sfigati, o meglio dell'Io del libro, che è un Io plurale, è la stessa spavalderia della crescita del corpo giovane [...], che non ha altra norma e regola all'infuori del diritto di essere corpo umano in crescita. Le sbronze, le sniffate, i buchi, i trip, l'amore omo ed eterosessuale sono appunto manifestazioni (per Tondelli) di un corpo in espansione, di una istintualità che cancella tutte le barriere sociali».

ca, culturale) attraverso di allegorie e simboli.²⁷ La presenza del grottesco nell'arte e nella letteratura espressionista trova la sua giustificazione nel principio della fusione degli opposti. Il grottesco come principio estetico è la risposta all'impossibilità di raffigurare il mondo diventato ostile ed estraneo, inspiegabile, disumanizzato e demoniaco (KAYSER, 2003: 26–28). La chiave di volta che regge la struttura semantica del grottesco è la fusione di elementi apparentemente inconciliabili: spaventosi e risibili, tragici e comici (JENNINGS, 2003: 46–47).

In alcuni casi, il grottesco espressionista rivive nell'era postmoderna nelle forme già definite da Bachtin:²⁸ come annullamento della distanza fra un corpo individuale e quello degli altri (Curtoni), come strana mescolanza di elementi umani e animaleschi o la fusione del corpo e dell'oggetto (Ammaniti).

La propensione per l'esagerazione grottesca è caratteristica di tutto il filone della gioventù cannibale. Matteo Curtoni in *Treccine bionde* (raccolta *Gioventù cannibale*) descrive un cadavere di ragazza, intrappolato nella posizione eretta nella folla dei corpi degli ascoltatori premuti l'uno contro l'altro durante un concerto rock. Nessuno dei partecipanti alla festa si rende conto della sua morte, perché il corpo della ragazza scosso dai movimenti altrui dà una scabrosa impressione di esser sempre vivo, mobile ed entrato in una irrefrenabile danza macabra.²⁹ Il narratore extradiegetico allude alle viscere della ragazza sventrata: «qualcosa di viscido e umido e appiccicoso» (p. 98), agli «intestini scivolati fuori dal lungo squarcio slabbrato aperto nella pancia come parodia di una vagina, di un sesso supplementare e inutile» (p. 99). La scena si trasforma in una visione terrificante in cui si mescolano realtà e incubo, morte e attrazione sessuale.

Il grottesco nella rappresentazione del personaggio³⁰ domina anche nel racconto di Niccolò Ammaniti *Fango* (*Vivere e morire al Prenestino*) compreso nella raccolta omonima. Il capomafia locale, Giaguaro, dotato di poteri

²⁷ Si pensi alle opere dell'area tedesca di Alfred Döblin come il romanzo *Berlin Alexanderplatz* o il racconto *L'assassinio di un ranuncolo*, oppure ai tabù sociali affrontati da Kafka o, sul suolo italiano, da Piero Jahier in *Ragazzo. Il paese morale*.

²⁸ Secondo BACHTIN (1979: 347), i portatori del grottesco sono le sporgenze o gli orifizi del corpo che, esagerati e staccati dall'insieme, diventano veicolo di anomalie, stranezze e diversità rispetto alla norma. Il corpo grottesco è un corpo «in divenire», che «va oltre se stesso, esce dai limiti prestabiliti, comincia la costruzione di un nuovo (secondo) corpo».

²⁹ Il motivo di danza macabra *Totentanz* è precipuamente espressionista, usato tra l'altro dal pittore Alfred Kubin e da Luigi Pirandello in *Come tu mi vuoi*. Per approfondimento si rinvia ORSINI (2001: 65–94, 117–156).

³⁰ „Twór groteskowy to postać wyobrażona w kategoriach kształtu ludzkiego, lecz pozbawiona rzeczywistego człowieczeństwa” (JENNINGS, 2003: 44).

soprannaturali perché capace di penetrare nei pensieri dei suoi uomini, ha l'aspetto di un leone marino su una spiaggia del Nord (p. 271) e di «Una megattera artica accomodata su una poltrona di velluto rosso» (p. 272). Il suo corpo enorme aveva bisogno di supporto di apparecchi medici specializzati: «Dal torace partivano dei tubi trasparenti e dei fili colorati che confluivano in un apparecchio elettrico appoggiato sul tavolo tra arrosti e bucatini» (p. 272). Il protagonista ammanitiano sembra quindi trasgredire i limiti della propria malattia e della corporalità umana con l'aiuto della medicina.

La stessa visione di un corpo disumanizzato scatta da un altro racconto dello stesso autore, *Ferro* (raccolta *Fango*). Il protagonista rimane «abbagliato da fulgori metallici» delle membra artificiali della sua amata:

Al posto delle braccia e delle gambe ha delle protesi di metalli. Grossi ingranaggi di cromo vanadio. Lunghe stecche di fibra di carbonio. Microchip. Un terminator. Un cyborg.

AMMANITI, *Ferro*, 315

Il culto della macchina e il fascino dei corpi modificati dalle protesi artificiali nati come sogno dei futuristi primonovecenteschi³¹ trovano in Ammaniti la propria versione postmoderna, in cui l'attrazione per il corpo artificialmente modificato della donna diventa non un segno di perfezione ma un rimedio contro la solitudine e l'emarginazione del personaggio principale.

Un altro racconto di Ammaniti, *Carta*, sempre in chiave grottesca presenta un'altra protagonista dal corpo sfigurato. Una donna anziana, ammalata e abbandonata nell'appartamento di un palazzo milanese, a furia di cibarsi di carta stampata dei giornali, comincia a portarne le impronte sulla pelle. La donna perde completamente ogni connotato di umanità, diventando un grottesco misto di animale («Ci guardava con gli occhi di un coniglio») e di persona umana dalla pelle di carta stampata:

Milioni di lettere, di parole, di frasi, di pubblicità, di articoli di fondo, di cronaca di Roma, la coprivano in ogni centimetro del corpo. Braccia, gambe, palmi tutto impressionato da a, b, c, numeri, parentesi, punti a capo.

AMMANITI, *Carta...*, 299

³¹ Come osserva Monika GURGUL (2009: 101-103), la misoginia, programmata nei futuristi, spingeva gli artisti a sostituire l'antico oggetto del desiderio, la donna, con uno nuovo – la macchina, simbolo di una nuova bellezza e ispiratrice di nuove più forti e sincere emozioni. La macchina era proposta non solo come amica dell'uomo, ma come un modo di potenziamento delle sue facoltà, una sua protesi. L'uomo nuovo dei futuristi era una macchina antropomorfofizzata, più adatta dell'uomo stesso ad affrontare le sfide della civiltà odierna.

Il corpo espressionistico è abietamente degenerato non solo dalla malattia o dalle futuristiche protesi che ne fanno un vero e proprio cyborg, ma anche da comportamenti assurdi che lo rendono irriconoscibile e ripugnante.

In conclusione bisogna constatare che l'immaginario degli autori della fine del Novecento è articolato secondo alcune costanti organizzative conformi al pensiero ontologico espressionista. Il mondo degli espressionisti è così come lo era sempre stato, costruito sulle opposizioni ontologiche (caos e logos), culturali (cultura e natura o letteratura e vita), sociali (vecchio – nuovo, industria moderna e postmoderna, conflitto generazionale), che in una lotta continua fra di loro dovrebbero contribuire a un nuovo equilibrio. Purtroppo dalla fusione e dallo scontro di inevitabili contrasti non nasce più nessun equilibrio. L'uomo è privo di qualsiasi punto di riferimento e si perde nella noia e nel non-senso della propria monotona esistenza da cui non trova scampo.

La letteratura del postmoderno cerca di esprimere questa situazione esistenziale irrimediabile attraverso immagini stranianti e surreali, proponendo un universo trasfigurato: iperbolicamente mimetizzato nei suoi aspetti più scabrosi o, al contrario, sublimato e abbellito attraverso le eleganze delle immagini liricizzate oppure per mezzo del *pastiche* delle immagini letterarie convenzionali. In molti casi lo schermo fantastico e allegorizzante diventa per gli scrittori postmoderni veicolo di giudizi morali.

In questo momento analitico si vuole ripetere una domanda della studiosa polacca Joanna Ugniewska: «La letteratura può ancora salvarci?» La risposta negativa sarebbe troppo pessimista e affrettata perché, come afferma la professoressa alla fine della sua polemica: «La letteratura costituisce dunque, 'in mancanza di meglio', 'nonostante tutto', o forse in primo luogo, uno specchio insostituibile per scorgervi i frantumi del mondo e del proprio io» (UGNIEWSKA, 2008: 59).

Conclusione

L'espressionismo è arte di movimento che si adatta alla mutevolezza e fluidità della contemporaneità. Anche oggi, come in tutti i tempi, questa formula estetica serve alle manifestazioni dell'*io* in un corpo formale rinnovato, in una forma saliente che trasgredisce i confini della medietà a tutti i livelli, linguistico, diegetico e figurale, per continuare ad essere una rivoluzione permanente.

Sembra difficile parlare di rivoluzioni in un momento come quello della fine Millennio, in cui la letteratura si vanta di un rifiuto programmatico di qualsiasi pretesa avanguardistica. Una cultura aperta ad ogni tipo di esperienza estetica, ad ogni trasgressione e bizzarria, formale o contenutistica che sia, finisce per non accettarne nessuna, non nel senso di rifiutarle, ma nel senso di neutralizzarle tutte. In un mondo in cui la trasgressione non trova più bersagli da colpire né frontiere da superare, l'espressionismo mantiene con facilità il suo valore definitorio di ambiguità e imprecisione. È in effetti impossibile determinare un completo elenco dei tratti che possano contraddistinguere un'opera a carattere espressionistico perciò ogni manifestazione affine alla sensibilità espressionistica si presenta come una variante della corrente.

Da una parte l'espressionismo della letteratura postmoderna sembra riallacciarsi al proprio passato di avanguardia primonovecentesca, conservando alcuni caratteri di letteratura impenitente: messa in rilievo dell'*io* parlante, desiderio di colpire e sconvolgere il pubblico, irriverenza nei confronti dei canoni linguistici e stilistici. D'altra parte, gli scrittori degli ultimi vent'anni del Novecento sembrano aver rinunciato ad ogni pretesa di innovazione atta a sostituire modi espressivi del passato. Nel caso dell'espressionismo recente si tratta piuttosto di un'intensificazione o, anzi, di un'estremizzazione delle modalità espressive esistenti: dall'iperbolizzazione mimetica fino alla sublimazione lirica di sommo grado.

Il punto di partenza per questo tipo di letteratura è sempre il dato reale, ma si tratta sempre di una realtà che subisce una metamorfosi inaspettata.

La situazione sociale e culturale contemporanea derisa, ironizzata, trasfigurata dal *pastiche*, dal grottesco o sconvolta da un mimetismo esasperato diventa oggetto di un giudizio di tipo assiologico, indiretto ma chiaramente avvertibile. Anche laddove le opere letterarie sembrano del tutto svincolate dall'attendibilità del dato empirico (tecniche *splatter* dei cannibali, visioni oniriche o fiabesche), la letteratura diventa mezzo espressivo con cui reagire alle più forti paure, alle più nascoste inquietudini generazionali. Alcune di queste inquietudini sono: il non-senso dell'esistenza priva di punti di riferimento e della speranza di una rinascita, la ribellione espressionistica contro la marea omologante del consumismo postmoderno e una disposizione alla sfida e al rancore nei confronti della realtà. Grazie a questa forza di giudicare e valutare, la variante postmoderna dell'espressionismo rimane sempre una voce generazionale, rimediando, almeno parzialmente, alla decantata crisi della funzione sociale della letteratura.

La rassegna delle opere sottoposte a disamina nel presente studio è ben lungi dall'essere esauriente ed esaustiva e non ha mai avuto la pretesa di esserlo. Si trattava solo di un campione dei possibili contesti in cui le varianti dell'espressionismo possono sempre realizzarsi ed attualizzarsi.

Dalle analisi svolte risulta che l'espressionismo come costante stilistica si configura nella sua variante postmoderna come modalità di espressione di un *io* parlante fortemente marcato e come un momento di contatto dialogante con il pubblico. In virtù di questa sua valenza dialogica e comunicativa, la letteratura di stampo espressionista manipola le strutture narrative, mescola i generi e le tipologie testuali, scava nelle risorse linguistiche non limitate unicamente ai mezzi verbali di espressione. Tutto ciò contribuisce a rinnovare quello che dell'espressionismo è più indelebile: il suo essere una letteratura irriverente ed iconoclasta, che va al contrario rispetto alle abitudini e alle aspettative, combattendo le tradizioni e le opinioni comuni. La letteratura espressionistica del postmoderno sconvolge, sorprende, sconcerta, stupisce e suscita meraviglia.

Fra stupore e meraviglia si collocano infatti le possibili reazioni del lettore nei confronti di questo tipo di letteratura, reazioni violente generate da due complementari (seppure antitetici) atteggiamenti creativi: tendenza disgregatrice al disordine e tendenza ordinatrice alla sublimazione lirica. La portatrice di tali effetti espressionistici è ogni volta un elemento particolare dell'opera, scelto come dominante espressiva.

In Italia la tendenza storica all'espressionismo si era configurata come plurilinguismo e pluristilismo, manifestazioni di uno spirito dinamico ribelle ed anticanonico, opposto al monolinguisimo. Nell'epoca postmoderna l'intervento degli scrittori espressionisti sul dato linguistico è sempre molto vivo e le sue varianti possono andare verso un raffinato virtuosismo (Mari, Consolo, Volponi) oppure verso una banalizzazione che spesso sfiora la

coprolalia (giovani scrittori quali cannibali e tondelliani). In ogni caso, la variante multilingue nei testi contemporanei si configura in un modo molto diversificato e polivalente, inglobando al proprio interno risorse linguistiche molto più variegata rispetto alle antiche fonti vernacolari. I giovani narratori postmoderni promuovono una nuova coscienza letteraria e linguistica che si apre ai cambiamenti del mondo e ne registra la dinamica: apertura ai linguaggi dei media, alle parlate giovanili, ai forestierismi con l'onnipresenza degli anglicismi. Le tecniche di accumulo, enumerazione, ripetizione danno l'effetto di abbondanza, molteplicità ed esuberanza. Sul piano della tipologia testuale si mantiene un misto di forme letterarie, scorcii giornalistici, autobiografismo e autoriflessione con forte tendenza alla frammentazione. Forte è anche la predisposizione al gioco metaromanzesco e autotelico. L'espressionismo postmoderno nella sua variante linguistica opera sempre un intervento deciso sul dato linguistico: corrosivo o raffinato, togliendo l'opera letteraria dalla medietà canonica.

Sul piano della struttura del racconto si nota la valorizzazione delle due istanze primordiali della narrazione: narratore e narratario. Il narratore è una figura manifesta nel testo, che si presenta in forma autotelica o metalettica di un autore-personaggio, come ad esempio nelle narrazioni di Volponi, Veronesi, Ballestra e Bufalino. Le voci in prima e in terza persona, neutralizzando la canonica opposizione fra di loro, tendono a intrecciarsi e a completarsi a vicenda (es. Tondelli, Demarchi, Ballestra). La marcata presenza dell'*io* parlante non esclude il coinvolgimento, spesso diretto, del fruitore del testo. In alcune opere esaminate il narratario è invitato a collaborare nella stesura del testo letterario come un co-autore a pieno titolo. È il caso dei romanzi di Veronesi e Ballestra nonché di alcuni racconti del volume *Altri libertini* di Tondelli. La narratività espressionistica è condizionata dalla presenza di schemi del *plot*, basato sempre su un conflitto (generazionale, sociale o ontologico), ma privo del classico principio di trasformazione o di quello di consequenzialità. I racconti basati su schema circolare o parentetico prediligono l'aspetto della non-conclusione e della ripetizione monotona di eventi. Il tempo di tali racconti è fortemente soggettivizzato e chiude i protagonisti nel momento presente, senza alcuna prospettiva sul futuro, come lo dimostrano le opere dei giovani narratori tondelliani e cannibali. Le narrazioni a schema episodico mettono a fuoco la pluralità dei punti di vista, espressa da focalizzazioni diverse. L'integralità e la coerenza del racconto vengono allora spezzate portando alla frammentazione del mondo rappresentato. Gli esempi più palesi si trovano in Testori, Volponi, in *Filologia dell'anfibio* di Mari e in *Carta e Ferro* di Ammaniti.

L'immaginario dell'espressionismo postmoderno perpetra i motivi tipici della corrente. La presenza di temi come sogno, città, luna si nota nelle narrazioni degli giovani autori e nelle opere dei «classici» come elementi

tematici ripresi e rinnovati conformemente alla situazione storica, sociale e culturale cambiata. La città assume il ruolo di non-luogo, conservando le sue doti di ambiente oscuro e inospitale. La luna viene allegorizzata e scelta come vera e propria protagonista di alcune narrazioni. Il sogno è sempre un momento di evasione dal presente. Gli autori rifiutano la percezione immediata della realtà spingendosi fino alle rappresentazioni allegoriche e simboliche. La descrizione del mondo può oscillare tra le iperbolizzazioni delle più scabrose esperienze umane e le narrazioni oniriche, visionarie e fiabesche, in cui lo schermo storicizzante serve a negare il presente inaccettabile. A quel presente inaccettabile gli scrittori postmoderni di stampo espressionista sembrano non voler o non poter più fornire rimedi o alternative. La denuncia espressionistica delle assurdità del mondo postmoderno si esprime fra due atteggiamenti creativi opposti: o quello di spietata descrizione dei più orrendi particolari e delle indicibili esperienze o quello di altezzoso disprezzo della banalità a favore di una sofisticata letterarietà. Ambedue gli atteggiamenti creativi sono per il lettore fonte di reazioni diversissime che vanno dall'indignazione e ribrezzo fino all'ammirazione. In ogni caso e in qualsiasi variante si presenti, l'espressionismo sarà sempre un grido di allarme, un forte appello alla riflessione su come dare voce alle intricate relazioni dell'uomo e del mondo, sempre così imprevedibili.

Bibliografia

Opere analizzate

Romanzi e raccolte di racconti

- AMMANITI N., 1996 [1996]: *Fango*. Milano: Mondadori, contiene:
L'ultimo capodanno dell'umanità, 7–136.
Rispetto, 137–147.
Ti sogno, con terrore, 149–197.
Lo zoologo, 199–230.
Fango (Vivere e morire a Prenestino), 231–287.
Carta e Ferro, 289–317.
- BALLESTRA S., 2005 [1992]: *La guerra degli Antò*. Torino: Einaudi.
- BUFALINO G., 1981 [1981]: *Diceria dell'untore*. Palermo: Sellerio Editore.
- BUFALINO G., 1988 [1988]: *Le menzogne della notte*. Milano: Bompiani.
- CONSOLO V., 2009 [1987]: *Retablo*. Palermo: Sellerio Editore.
- MARI M., 2002 [1992]: *La stiva e l'abisso*. Torino: Einaudi.
- MARI M., 2009 [1995]: *Filologia dell'anfibio*. Roma–Bari: Laterza.
- MARI M., 2013 [1989]: *Di bestia in bestia*. Torino: Einaudi.
- MARI M., 2016 [1990]: *Io venia pien d'angoscia a rimirarti*. Torino: Einaudi.
- NOVE A., 1997 [1997]: *Puerto Plata Market*. Torino: Einaudi.
- SCARPA T., 1996 [1996]: *Occhi sulla Graticola*. Torino: Einaudi.
- TESTORI G., 1998 [1988]: *In exitu*. Milano: Garzanti.
- TONDELLI P.V., 1997 [1982]: *Pao Pao*. Milano: Feltrinelli.
- TONDELLI P.V., 2005 [1980]: *Altri libertini*. Milano: Feltrinelli, contiene:
Postoristoro, 7–28.
Mimi e istrioni, 29–55.
Viaggio, 56–109.
Senso contrario, 110–120.
Altri libertini, 121–147.
Autobahn, 148–169.

- VERONESI S., 1995 [1995]: *Venite Venite B-52*. Milano: Feltrinelli.
VERONESI S., 2012 [1990]: *Gli sfiorati*. Roma: Fandango Libri.
VOLPONI P., 1989 [1989]: *Le mosche del capitale*. Torino: Einaudi.

Racconti vari

- AMMANITI N., BRANCACCIO L., 1996 [1996]: *Seratina*. In: D. BROLLI, dir.: *Gioventù cannibale*. Torino: Einaudi, 5–44.
BALLESTRA S., 1991 [1991]: *Il compleanno dell'iguana*. In: EADEM: *Il compleanno dell'iguana*. Milano: Mondadori, 121–132.
BALLESTRA S., 1991 [1991]: *La via per Berlino*. In: EADEM: *Compleanno dell'iguana*. Milano: Mondadori, 7–97.
CAMARCA C., 2005 [1986]: *Tregua*. In: *Under 25. Giovani blues*. Milano: Costa & Nolan, 155–166.
CASO G., 2005 [1986]: *Bar spagnolo*. In: *Under 25. Giovani blues*. Milano: Costa & Nolan, 94–105.
COMOGLIO A., 2007 [1990]: *Oggetti*. In: *Under 25 (III). Papergang*. Milano: Costa & Nolan, 129–138.
CURTONI M., 1996 [1996]: *Treccine bionde*. In: D. BROLLI, dir.: *Gioventù cannibale*. Torino: Einaudi, 95–102.
DEMARCHI A., 2006 [1987]: *Emilio '87*. In: *Under 25. Belli & perversi*. Milano: Costa & Nolan, 161–190.
GOVERNI M., 1996 [1996]: *Diario in estate*. In: D. BROLLI, dir.: *Gioventù cannibale*. Torino: Einaudi, 81–94.
LUTTAZZI D., 1996 [1996]: *Cappuccetto splatter*. In: D. BROLLI, dir.: *Gioventù cannibale*. Torino: Einaudi, 63–68.
MANCINELLI A., 2006 [1987]: *Darlin'*. In: *Under 25. Belli & perversi*. Milano: Costa & Nolan, 5–27.
MARI M., 2015 [1993]. *Euridice aveva un cane*. In: IDEM: *Euridice aveva un cane*. Torino: Einaudi, 55–83.
MASSARON S., 1996 [1996]: *Il rumore*. In: D. BROLLI, dir.: *Gioventù cannibale*. Torino: Einaudi, 125–152.
MENEGAT R., 2006 [1987]: *L'avventura di un libromane*. In: *Under 25. Belli & perversi*. Milano: Costa & Nolan, 137–160.
NOVE A., 1996 [1996]: *Il mondo dell'amore*. In: D. BROLLI, dir.: *Gioventù cannibale*. Torino: Einaudi, 53–62.
PINKETTS A., 1996 [1996]: *Diamonds are for never*. In: D. BROLLI, dir.: *Gioventù cannibale*. Torino: Einaudi, 69–78.
SENNIS T., 2006 [1987]: *Mr. Honeymoon*. In: *Under 25. Belli & perversi*. Milano: Costa & Nolan, 191–204.
SILBANO F., 2006 [1987]: *Tea Room*. In: *Under 25. Belli & perversi*. Milano: Costa & Nolan, 28–44.

- TAVANO F., 2007 [1990]: *Pensieri di una caffettiera*. In: *Under 25 (III)*. *Papergang*. Milano: Costa & Nolan, 134–138.
- TEODORANI A., 1996 [1996]: *E Roma piange*. In: D. BROLLI, dir.: *Gioventù cannibale*. Torino: Einaudi, 45–52.

Opere citate e consultate

- AA.VV., 2006: *Under 25. Terzo Millennio*. A cura di G. LANGELLA. Milano: Costa & Nolan.
- ABRAMOWSKA J., 1995: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań: Rebis.
- ALFIERI G., 1990: *Ghiribizzi espressionistici ed espressivistici*. In: *Studi su Vittorio Imbrani*. A cura di R. FRANZESE e E. GIAMMATTEI. Napoli: Guida Editore, 233–274.
- AMMIRATI M.P., 1991: *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore.
- ANTONELLI G., 2006: *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*. San Cesario di Lecce: Manni.
- ANTONELLI R., 1999/2000: *Crisi, canone, traducibilità*. «Quaderns d'Italia», n. 4/5: *Riflessioni sul canone della letteratura italiana nella prospettiva dell'insegnamento all'estero*, 13–19.
- ARBASINO A., 2008: *L'ingegnere in blu*. Milano: Adelphi.
- ARISTOTELE, 1981: *La poetica*. A cura di D. PESCE. Milano: Rusconi.
- ASOR ROSA A., 1983: *Letteratura italiana*. Vol. 2: *Produzione e consumo*. Torino: Einaudi.
- BACHTIN M., 1968: *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Trad. G. GARRITANO. Torino: Einaudi.
- BACHTIN M., 1979: *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Trad. M. ROMANO. Einaudi: Torino.
- BACHTIN M., 2001: *La parola nel romanzo*. In: IDEM: *Estetica e romanzo*. Trad. C. STRADA JANOVIČ. Introduzione R. PLATONE. Torino: Einaudi, 67–230.
- BAHR H., 1945: *Espressionismo*. Trad. B. MAFFI. Con un saggio introduttivo di M. DE MICHELI. Milano: Bompiani.
- BAHR H., 2012: *Espressionismo*. Trad. F. CAMBI. Scurelle: Silvy Edizioni.
- BAL M., 1997: *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Transl. Ch. VAN BOHEEMEN. University of Toronto Press.
- BAL M., 2012: *Narratologia: wprowadzenie do teorii narracji*. Przeł. E. KRASKOWSKA, E. RAJEWSKA. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- BARBERI-SQUAROTTI G., OSSOLA C., 1997: *Letteratura e industria*. Firenze: Olschi.
- BARTH J., 1983: *Literatura wyczerpana*. Przeł. J. WIŚNIEWSKI. In: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Red. Z. LEWICKI. Warszawa: Czytelnik, 38–54.
- BARTHES R., 1981 [1966]: *Introduction à l'analyse structurale des récits*. «Communications», n° 8: *L'analyse structurale du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 7–33.

- BARTHES R., 1984: *La mort de l'auteur*. In: IDEM: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil, 63–69.
- BAUMAN Z., 2006: *Płynna nowoczesność*. Przeł. T. KUNZ. Kraków: Universitas.
- BAZZANELLA C., 1994: *Le facce del parlare. Un approccio grammatico all'italiano parlato*. Firenze: La Nuova Italia Editrice.
- BAZZOCCHI M.A., 2005: *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*. Milano: Mondadori.
- BELLANCA A., 1973: «*La Voce*» e la crisi del romanzo nel Primo Novecento. Roma: Uber.
- BENEDETTI C., 1998: *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- BENEDETTI C., 1999: *L'ombra lunga dell'autore*. Firenze: Feltrinelli.
- BENN G., 1983: *Liryka dekady ekspresjonistycznej*. Przeł. J. BURAS. „Literatura na Świecie”, nr 10 (147): *Ekspresjonizm niemiecki*.
- BENN G., 1998: *Ekspresjonizm*. Przeł. J. KAŁĄŻNY. In: G. BENN: *Po nihilizmie. Eseje, szkice, fragmenty*. Przeł. J. KAŁĄŻNY, J. KOZBIAŁ, R. TURCZYN. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 35–85.
- BERGSON H., 1959: *Oeuvres. Textes annotés par A. ROBINET. Introduction H. GOUIER*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BERNINI M., CARACCILO M., 2013: *Letteratura e scienze cognitive*. Roma: Carocci.
- BINNI W., 1999: *Importanza del movimento della «Voce»*. In: IDEM: *Poetica e poesia. Letture novecentesche*. A cura di F. e L. BINNI. Introduzione G. FERRONI. Milano: Sansoni, 5–11.
- BLOOMFIELD M.W., 2003: *Alegoria jako interpretacja*. Przeł. Z. ŁAPIŃSKI. In: *Alegoria*. Red. J. ABRAMOWSKA. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 52–74.
- BOCCIONI U., DE MICHELI M., 1997: *Pittura e scultura futuriste*. A cura di Z. BIROLI. Milano: SE Edizioni.
- BOINE G., 1921: *Frantumi. Plausi e botte*. Firenze: Soc. An. Editrice «La Voce».
- BOINE G., 1982: *Carteggio. Giovanni Boine – Giuseppe Prezzolini (1908–1915)*. A cura di M. MARCHIONE e S.E. SCALIA. Prefazione G. PREZZOLINI. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- BOINE G., 1997: *L'esperienza religiosa e altri scritti filosofici e letterari*. A cura di G. BENVENUTI, F. CURI. Bologna: Pendragon.
- BONITO OLIVA A., 1981: *La transavanguardia italiana*. Milano: Spirali.
- BONURA G., 1998: *Il gioco del romanzo. Ventisei anni (1970–1995) di narrativa italiana*. Firenze: Giunti Editore.
- BOOTH W.C., 1983: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago–London: University of Chicago Press.
- BOOTH W.C., 2004: *Rodzaje narracji*. Przeł. I. SIERADZKI. In: *Narratologia*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Kraków: słowo/obraz terytoria, 212–233.
- BRANCA V., 1985: *Prime parole*. In: *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana. Atti dei convegni Lincei*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 9–16.
- BRÉMOND C., 1981 [1966]: *La logique des possibles narratifs*. «Communications», n° 8: *L'analyse structurale du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 66–82.

- BRUNO M.W., 2003: *Fiction frattale. Il problema cognitivo della non-linearità temporale nella fruizione audiovisiva contemporanea*. In: *L'esilio del tempo. Mondo giovanile e dilatazione del presente*. A cura di G. ARDRIZZO. Roma: Meltemi Editore, 257–278.
- CADIOLI A., 1988: *La ricezione*. Bari: Laterza.
- CALABRESE S., 2005: *WWW.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*. Torino: Einaudi.
- CALABRESE S., 2010: *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*. Milano: Mondadori.
- CALVINO I., 1980: *L'antilingua*. In: IDEM: *Una pietra sopra*. Torino: Einaudi, 122–126.
- CALVINO I., 2013: *Neorealismo e neo-espressionismo*. (Frammento della Prefazione a «*Il sentiero dei nidi di ragno*»). «L'illuminista. Rivista di cultura contemporanea», n. 37–39. Anno XIII: *L'espressionismo. Letteratura italiana e altro*. A cura di W. PEDULLÀ. Roma: Edizioni Ponte Sisto, 329–333.
- CARNERO R., 2005: *Nuova narrativa italiana 2004–2005*. “The italianist”, n° 25, 307–340.
- CASADEI A., 2011: *Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea*. In: *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*. A cura di H. SERKOWSKA. Massa: Transeuropa, 3–21.
- CASSIRER E., 1977: *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Przeł. A. STANIEWSKA. Wstęp B. SUCHODOLSKI. Warszawa: Czytelnik.
- CAVALLINI G., 1992: *Momenti, tendenze, aspetti della prosa narrativa italiana moderna e contemporanea*. Roma: Bulzoni Editore.
- CECCHI E., 1978: *Realismo da gran virtuoso*. In: *Leggere Gadda. Antologia della critica gaddiana*. A cura di A. CERCCARONI. Bologna: Zanichelli, 38–42.
- CESERANI R., 1997: *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri.
- CHATMAN S., 2010: *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Trad. E. GRAZIOSI. Milano: Il Saggiatore.
- CHIARINI P., 1969: *Caos e geometria. Per un regesto delle poetiche espressionistiche*. Con la coll. di F. LO RE e I. PORENA. Firenze: La Nuova Italia Editrice.
- CHIARINI P., 2011: *L'espressionismo tedesco*. Scurelle: Silvy Edizioni.
- CIERPKA A., DRYLL E., 2004: *Narracja: koncepcje i badania psychologiczne*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN.
- CIGLIANA S., 2013: *Futurismo ed Espressionismo*. «L'illuminista. Rivista di cultura contemporanea», n. 37–39. Anno XIII: *L'espressionismo. Letteratura italiana e altro*. A cura di W. PEDULLÀ. Roma: Edizioni Ponte Sisto, 79–93.
- CONTINI G., 1970a: *Alcuni fatti della lingua di Giovanni Boine*. In: IDEM: *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938–1968)*. Torino: Einaudi, 247–258.
- CONTINI G., 1970b: *Preliminari sulla lingua del Petrarca*. In: IDEM: *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938–1968)*. Torino: Einaudi, 169–192.
- CONTINI G., 1970c: *Introduzione ai narratori della Scapigliatura piemontese*. In: IDEM: *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938–1968)*. Torino: Einaudi, 533–566.
- CONTINI G., 1970d: *Pretesto novecentesco sull'ottocentista Giovanni Faldella*. In: IDEM: *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938–1968)*. Torino: Einaudi, 567–586.

- CONTINI G., 1970e: *Introduzione alla «Cognizione del dolore»*. In: IDEM: *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938–1968)*. Torino: Einaudi, 601–620.
- CONTINI G., 1974: *Due poeti degli anni vociani. Clemente Rèbora*. In: IDEM: *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*. Torino: Einaudi, 3–15.
- CONTINI G., 1977: *Espressionismo letterario*. In: *Enciclopedia del Novecento*. Vol. 2. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 780–801.
- CONTINI G., 1988: *Espressionismo letterario*. In: IDEM: *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968–1987)*. Torino: Einaudi, 41–105.
- CONTINI G., 1989: *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934–1988)*. Milano: Einaudi.
- CORSINOVI G., 1979: *Pirandello e l'espressionismo. Analogie culturali e anticipazioni espressive nella prima narrativa*. Genova: Casa Editrice Tilgher.
- CORTI M., 1959: *La lingua e gli scrittori oggi*. «Paragone», XVI, n. 182/2.
- CORTI M., 1978: *Tre campi di tensioni*. In: EADEM: *Il viaggio testuale*. Torino: Einaudi, 19–168.
- CULLER J., 1998: *Teoria literary*. Przeł. M. BASSAJ. Warszawa.
- CULLER J., 2002: *Structuralist Poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature*. London–New York: Routledge & Kegan Paul.
- D'ACUNTI G., 1997: *Alla ricerca della sacralità della parola: Vincenzo Consolo*. In: *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*. A cura di V. DELLA VALLE. Roma: Minimum Fax Editore, 101–116.
- DANTINI M., 2003: *Espressionismo. La realtà come esperienza emotiva*. Firenze: Giunti Editore.
- DARDANO M., 2010: *Stili provvisori. La lingua della narrativa italiana d'oggi*. Roma: Carocci.
- DE BENEDETTI M., PRACCHI A., 1988: *Antologia dell'architettura moderna*. Bologna: Zanichelli.
- DEBENEDETTI G., 1971: *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti.
- DELLA VALLE V., 2004: *La narrativa italiana degli anni Novanta*. Roma: Metelmi Editore.
- DE MICHELI M., 2009: *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milano: Feltrinelli.
- DE PAZ A., 2005: *Romanticismo, modernità, avanguardia. Percorsi critici e rinnovate declinazioni tematiche*. «Bibliomanie. Ricerca filologica e orientamento bibliografico», n. 1, aprile–giugno. Consultabile http://www.bibliomanie.it/romanticismo_de_paz.htm.
- DEVOTO G., 1962: *Nuovi studi di stilistica*. Firenze: Le Monier.
- DI MARCO R., 1986: *Oltre la letteratura. Chi fa la letteratura? Problemi e analisi sociale della letteratura esistente: per una nuova scrittura espressiva*. Padova: Edizioni GB.
- DI STEFANO E., 1997: *Kokoschka*. Edizione illustrata. Giunti Editore.
- DÖBLIN A., 1976: *La structure de l'oeuvre épique*. Trad. A. LANCE. In: *L'expressionnisme allemand*. Éd. L. RICHARD. « Obliques », n° 6–7.
- DONDI M., 2007: *L'Italia repubblicana: dalle origini alla crisi degli anni Settanta*. Bologna: Archetipolibri – Gedit Edizioni.
- DURAND G., 1986: *Wyobraźnia symboliczna*. Przeł. C. ROWIŃSKI. Warszawa: PWN.
- ECO U., 1979: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi*. Milano: Bompiani.

- FERLITA S., 2011: *Contro l'espressionismo. Dimenticare Gadda e la sua eterna funzione*. Napoli: Liguori Editore.
- FERRATA G., 1961: «*La Voce*»: 1908–1916. *Antologia*. In: «Collana delle riviste letterarie e artistiche del Novecento». Vol. 2. Roma: Luciano Landi Editore.
- FERRERO E., 1974: *Invito alla lettura di Carlo Emilio Gadda*. Milano: Mursia.
- FISHER W.R., 1987: *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*. Columbia: University of South Carolina Press.
- FLUDERNIK M., 2009: *An Introduction to Narratology*. London–New York: Routledge.
- FLUDERNIK M., 2013: *Verso una narratologia 'naturale'*. «*Enthymema*», VIII [Trad. e introduzione F. PENNACCHIO], 141–191.
- FOUCAULT M., 1994: *Qu'est qu'un auteur ?* In: IDEM: *Dits et écrits 1954–1988*. Vol. 1: 1954–1969. Édition établie sous la direction de D. DEFERT et F. EWALD avec la collaboration de J. LAGRANGE. Paris: Éditions Gallimard, 789–821.
- FOUCAULT M., 2005: *Inne przestrzenie*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. „*Teksty Drugie*”, nr 6, 117–125.
- FUSILLO M., 2009: *Estetica della letteratura*. Bologna: Il Mulino.
- GADDA C.E., 1993: *Per favore mi lasci nell'ombra. Interviste 1950–1972*. A cura di C. VELA. Milano: Adelphi.
- GADDA C.E., 2001: *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*. In: IDEM: *I viaggi la morte*. Milano: Garzanti, 67–80.
- GAJDA J., 2002: *Il mondo doloroso nella narrativa di Carlo Emilio Gadda*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- GANERI M., 2000: *Il postmoderno e il problema del canone*. In: *Il canone letterario del Novecento italiano*. A cura di N. MEROLA. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 79–94.
- GENETTE G., 1972: *Figure III*. Paris: Éditions du Seuil.
- GENETTE G., 1983: *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- GENETTE G., 1997: *Palinsesti. Letteratura al secondo grado*. Trad. R. NOVITÀ. Torino: Einaudi.
- GIOVANETTI P., 2012: *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Roma: Carocci.
- GLIKSOHN J.M., 1990: *L'expressionnisme littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- GRABARA A., 2009: *Intorno al concetto di «postmodernismo»*. In: *La sfida eraclitiana nella narrativa italiana postmoderna*. A cura di K. WOJTYNEK-MUSIK. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 28–51.
- GUGLIELMI A., 1993: *I giovani scrittori hanno la lingua di plastica*. «*La Stampa*», il supplemento *Tuttolibri*, 16 gennaio.
- GUGLIELMI A., 2010: *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*. Milano: Bompiani.
- GUGLIELMI G., 2000: *Canone classico e canone moderno*. In: *Il canone letterario del Novecento italiano*. A cura di N. MEROLA. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 33–54.
- GURGUL M., 2009: *W drodze do gwiazd. O teatrze i dramacie włoskiego futuryzmu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- HAMBURGER K., 1986: *Logique des genres littéraires*. Trad. P. CADIOT. Préface G. GENETTE. Paris: Éditions du Seuil.
- HASSAN I., 1984: *La questione del postmodernismo*. In: *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*. A cura di P. CARAVETTA e P. SPEDICATO. Trad. P. SPEDICATO. Milano: Bompiani, 99–108.
- HASSAN I., 1986: *Pluralism in Postmodern Perspective*. "Critical Inquiry", Vol. 12, n° 3 (Spring), 503–520.
- HEINSTEIN J., 1977: *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- HERMAN D., ed., 2003: *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford: CSLI Publications.
- HERMAN D., 2007: *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HERMAN D., JAHN M., RYAN M.L., 2005: *Events and event-types*. In: IDEM: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London–New York: Routledge, 151–152.
- HOFMANN W., 2003: *I fondamenti dell'arte moderna*. Roma: Donzelli Editore.
- HUTCHEON L., 1988: *A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*. New York and London: Routledge.
- IMBALZANO E., 2008: *Di cenere a oro. Gesualdo Bufalino*. Milano: Bompiani.
- IOVINELLI A., 2005: *L'autore e il personaggio. L'opera autobiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*. Catanzaro: Rubbettino Editore.
- ISELLA D., 1985: *La linea espressionistica lombarda*. In: *L'espressionismo linguistico nella letteratura italiana. Atti dei convegni Lincei*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 161–180.
- ISER W., 1976: *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Trad. E. SZNYCER. Sprimont: Pierre Mardaga Éditeur.
- ITALIA P., 1998: *Glossario di Carlo Emilio Gadda milanese. Da «La Meccanica» a «L'Adalgisa»*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- JAKOBSON R., 1987: *Language in Literature*. Eds. K. POMORSKA, S. RUDY. Cambridge (Massachusetts): Belknap Press.
- JAKOBSON R., 2012: *Linguistica e poetica*. Trad. L. HEILMANN, L. GRASSI. In: R. JACOBSON: *Saggi di linguistica generale*. A cura di L. HEILMANN. Milano: Feltrinelli, 181–218.
- JANSEN M., 2002: *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- JENCKS Ch., 1986: *What is Post-Modernism?* London: Art and Desing.
- JENNINGS L.B., 2003: *Termin „groteska”*. Przeł. M.B. FEDEWICZ. In: *Groteska. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 31–71.
- JOLLOS MAZZUCCHETTI L., 1986: *Primo ingresso dell'espressionismo letterario in Italia*. In: *Expressionismus: una enciclopedia interdisciplinare*. A cura di P. CHIARINI, A. GARGANO, R. VLAD. Roma: Bulzoni, 221–232.
- KANDINSKI W., 1965: *Listy monachijskie*. Przeł. T. BYCZKO. „Przegląd Humanistyczny”, nr 4, 123–147.

- KANDINSKY W., 2005: *Lo spirituale nell'arte*. A cura di E. PONTIGGIA. Milano: Edizioni SE.
- KAYSER W., 2003: *Próba określenia istoty groteskowości*. Przeł. R. HANDKE. In: *Groteska. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 17–30.
- KORNACKA B., 2013: *Ucho, oko, ciało. O prozie młodych pisarzy lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych we Włoszech*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- KRALOWA H., 2006: *Historia literatury włoskiej*. T. 2: *Od Arkadii po czasy współczesne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper.
- KRYSINSKI W., 2003: *Il romanzo e la modernità*. Trad. M. MANGANELLI. Roma: Armando Editore.
- KUŹMA E., 1976: *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*. Wrocław: Ossolineum.
- LAUSBERG H., 1969: *Elementi di retorica*. Bologna: Il Mulino.
- LOTMAN J., 1973: *La structure du texte artistique*. Trad. A. FOURNIER, B. KREISE, È. MALLERET, H. MESCHONNIC, J. YONG. Éd. H. MESCHONNIC. Paris: Gallimard.
- LUCCHINI G., 2010: *Una difficile eredità: la categoria stilistica dell'Espressionismo*. «Ermeneutica letteraria. Rivista internazionale», Vol. 6 [Pisa–Roma: Fabrizio Serra Editore], 73–86.
- LUPERINI R., 1973: *Letteratura e ideologia nel primo Novecento italiano*. Pisa: Pacini Editore.
- LUPERINI R., 1976: *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su «Rosso Malpelo»*. Padova: Liviana.
- LUPERINI R., 1990: *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*. Roma: Editori Riuniti.
- MARCHETTI G., 1986: «La Voce». *Ambiente. Opere. Protagonisti*. Firenze: Vallecchi Editore.
- MARI M., 1997: *Il demone della letterarietà*. In: *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*. A cura di V. DELLA VALLE. Roma: Minimum Fax Editore, 159–164.
- MARINETTI F.T., 1996: *Teoria e invenzione futurista*. A cura di L. DE MARIA. Milano: Mondadori.
- MARINETTI F.T., 2008: *Uccidiamo il chiaro di luna*. In: *Manifesti del futurismo*. A cura di V. BIROLI. Milano: Carte d'Artisti, 17–26.
- MARTIGNONI C., 1993: *Sulla letteratura vociana: la riforma dei generi e dello stile*. «Strumenti critici», VIII (n.s), n. 72 (2). Torino: Einaudi, 189–203.
- MASINI F., 1986: *Espressionismo e «ausdruckswelt» nella poetica di Gottfried Benn*. In: *Expressionismus: una enciclopedia interdisciplinare*. A cura di P. CHIARINI, A. GARGANO, R. VLAD. Roma: Bulzoni, 95–108.
- MATT L., 2006: *Gadda. Storia linguistica italiana*. Roma: Carocci.
- MATT L., 2011: *La narrativa del Novecento*. Cap. IV: *Forme di espressivismo*. Bologna: Il Mulino, 87–115.
- McHALE B., 2012: *Powieść postmodernistyczna*. Przeł. M. PŁAZA. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- MENGALDO P.V., 2003: *Appunti linguistici e formali sulle novelle*. In: *Tozzi: la scrittura crudele*. A cura di M.A. GRIGNANI. «Moderna, fascicoli monografici», IV (2), 33–46.
- MILANA R., 2013: *Il neoespressionismo di Giovanni Testori*. «L'illuminista. Rivista di cultura contemporanea», n. 37–39. Anno XIII: *L'espressionismo. Letteratura italiana e altro*. A cura di W. PEDULLÀ. Roma: Edizioni Ponte Sisto, 171–179.
- MITTNER L., 1965: *Bilancio dell'espressionismo*. Firenze: Valecchi Editore.
- MITTNER L., 1986: *L'espressionismo fra impressionismo e Neue Sachlichkeit: fratture e continuità*. In: *Expressionismus: una enciclopedia interdisciplinare*. A cura di P. CHIARINI, A. GARGANO, R. VLAD. Roma: Bulzoni, 52–66.
- MITTNER L., 2005: *L'espressionismo*. Introduzione di P. CHIARINI. Bari: Editori Laterza.
- MONDELLO E., 2004: *La narrativa italiana degli anni Novanta*. Roma: Metelmi.
- MUZZIOLI F., 2013: *Per una teoria dell'Espressionismo*. «L'illuminista. Rivista di cultura contemporanea», n. 37–39. Anno XIII: *L'espressionismo. Letteratura italiana e altro*. A cura di W. PEDULLÀ. Roma: Edizioni Ponte Sisto, 25–39.
- NIETZSCHE F., 1970: *Crepuscolo degli idoli*. In: IDEM: *Opere*. Vol. 6, t. 3. Trad. F. MASINI, R. CALASSO. Milano: Adelphi.
- NIETZSCHE F., 2011: *Narodziny tragedii*. Przeł. G. SOWIŃSKI. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- NUTINI C., 2012: *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressionismo primonovecentesco. Poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*. Firenze: Firenze University Press.
- ORSINI F., 1992: *Expressionnisme allemand et Futurisme italien*. «Germanica», n° 10 [Université de Lille 3], 11–34. On-line: www.germanica.revues.org/2090.
- ORSINI F., 2001: *Pirandello e l'Europa*. Coscenza: Pellegrini Editore.
- ORSINI F., 2005: *Drammaturgia europea dell'Avanguardia storica: Pirandello, Rosso di San Secondo, Strindberg, Wedekind*. Coscenza: Pellegrini Editore.
- PACCAGNELLA I., 1983: *Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi*. In: *Letteratura italiana*. Vol. 2: *Produzione e consumo*. A cura di A. ASOR ROSA. Torino: Einaudi, 104–167.
- PALANDRI E., 2005: *Pier Tondelli e la generazione*. Roma–Bari: Laterza.
- PALMER A., 2004: *Fictional Minds*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- PANZERI F., PICONE G., 2002: *Tondelli: il mestiere di scrittore. Un libro intervista*. Milano: Bompiani.
- PAPINI G., 1921: *Maschilità*. Firenze: Valecchi Editore.
- PASOLINI P.P., 1977: *Nuove questioni linguistiche*. In: IDEM: *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 5–28.
- PATRON S., 2009: *Le narrateur : introduction à la théorie narrative*. Paris: Armand Colin.
- PEDULLÀ W., 2008: *Per esempio il Novecento. Dal futurismo ai giorni nostri*. Milano: Rizzoli.
- PEDULLÀ W., dir., 2013: «L'illuminista. Rivista di cultura contemporanea», n. 37–39. Anno XIII: *L'espressionismo. Letteratura italiana e altro*. Roma: Edizioni Ponte Sisto.
- PHELAN J., BOOTH W.C., 2005: *Narrator*. In: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. D. HERMAN, M. JAHN, M.-L. RYAN. London–New York: Routledge, 388–392.

- PIELASIŃSKA W., 1983: *Ekspresja – jej wartość i potrzeba*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- PINARDI D., 2014: *Narrare. Dall'Odisea al mondo Ikea. Una riflessione teorica*. Palestrina: Edizioni Pagina Uno.
- PINOTTINI M., 1999a: *L'unanimità e l'estetica del futurismo*. In: IDEM: *Simbolo e allegoria nell'estetica moderna*. Roma: Bulzoni, 165–181.
- PINOTTINI M., 1999b: *La simultaneità e la valenza allegorica dell'estetica del futurismo italiano*. In: IDEM: *Simbolo e allegoria nell'estetica moderna*. Roma: Bulzoni, 207–216.
- PIRANDELLO L., 1960: *Saggi, poesie, scritti vari*. A cura di M. LO VECCHIO MUSTI. Milano: Mondadori.
- PIRANDELLO L., 2006: *Saggi e interventi*. A cura di F. TAVIANI. Milano: Mondadori.
- PISANTY V., 2012: *Narratologia e scienze cognitive*. In: *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*. A cura di A.M. LORUSSO, C. PAOLUCCI, P. VIOLI. Bologna: Bononia University Press, 261–278.
- PISCHEDDA B., 1997: *Postmoderni di terza generazione*. In: *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*. A cura di V. SPINAZZOLA. Milano: Il Saggiatore, 41–45.
- PIZZOLI L., POGGIOLLI D., 1997: *Il caos ordinato nella prosa di Michele Mari*. In: *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*. A cura di V. DELLA VALLE. Roma: Minimum Fax Editore, 141–147.
- PLEBE A., 1969: *Che cosa è l'espressionismo?* Roma: Ubaldini Editore.
- PRINCE G., 2003: *Dictionary of Narratology*. Revised Edition. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- RABATEL A., 2008: *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Limoges: Lambert-Lucas.
- REBORA C., 1976: *Lettere (1893–1930)*. A cura di M. MARCHIONE. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- RELLA F., 1981: *Miti e figure del moderno*. Parma: Pratiche.
- RICHARD L., 1996: *Encyklopedia ekspresjonizmu*. Przeł. D. GÓRNA. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe PWN.
- ROSA G., 1991: *Cinque domande sul ritorno al passato*. In: *Tirature '91*. A cura di V. SPINAZZOLA. Torino: Einaudi Tascabili, 24–53.
- RYAN M.L., 1991: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- RYAN M.L., 2001: *The Narratorial Functions: Breaking down a Theoretical Primitive*. "Narrative", n° 9, 146–152.
- RYAN M.L., 2007: *Toward a Definition of Narrative*. In: *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. D. HERMAN. Cambridge: Cambridge UP, 22–35.
- RYAN M.L., 2009: *From Narrative Games to Playable Stories. Toward a Poetics of Interactive Narrative*. "Storyworlds: A Journal of Narrative Studies", Vol. 1, 43–59.
- SCARDIGLI P.G., 1986: *Considerazioni sul linguaggio degli espressionisti*. In: *Expressionismus: una enciclopedia interdisciplinare*. A cura di P. CHIARINI, A. GARGANO, R. VLAD. Roma: Bulzoni, 529–537.

- SEGRE C., 1974: *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana*. In: IDEM: *Lingua, stile, società. Studi sulla storia della prosa italiana*. Milano: Feltrinelli, 397–426.
- SEGRE C., 1985: *Punto di vista, polifonia ed espressivismo nel romanzo italiano (1940–1970)*. In: *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana. Atti dei convegni Lincei*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 181–194.
- SEGRE C., 2002: *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi.
- SERIANNI L., 1997: *Antico e moderno nella prosa di Michele Mari*. In: *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*. A cura di V. DELLA VALLE. Roma: Minimum Fax Editore, 148–158.
- SERKOWSKA H., 2003: *O postmodernizmie we Włoszech*. „Teksty Drugie”, nr 4, 179–193.
- SERKOWSKA H., 2005: *Alegorie terażniejszości (o włoskiej powieści historycznej u schyłku XX wieku)*. „Literatura na Świecie”, nr 3–4 (404–405), 265–279.
- SERKOWSKA H., 2006: *Allegorie del presente. Il caso di: Bufalino, Camilleri, Consolo, Vassalli*. «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», VIII, 251–269.
- SERKOWSKA H., 2009: *Il centone postmoderno: la poetica della contaminazione nella prosa cannibale*. In: *Civiltà italiana e geografia d'Europa*. A cura di B.M. DA RIF. Trieste: Edizioni Università di Trieste (EUT), 449–457.
- SERKOWSKA H., 2011: *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*. Massa: Transeuropa.
- SICILIANO E., 1997: *Gli anni Ottanta e il «linguaggio testimoniale»*. In: *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*. A cura di V. DELLA VALLE. Roma: Minimum Fax Editore, 185–190.
- SINIBALDI M., 1991: *Scrittori in cerca di identità*. In: *Tirature '91*. A cura di V. SPINAZZOLA. Torino: Einaudi, 91–96.
- ŠKLOVSKIJ V., 1976: *Teoria della prosa*. Trad. C. DE MICHELIS, R. OLIVA. Torino: Einaudi.
- ŠKLOVSKIJ V., 2003: *L'arte come procedimento*. In: *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*. A cura di T. TODOROV. Introduzione di R. JAKOBSON. Trad. G.L. BRAVO ed altri. Torino: Einaudi, 73–94.
- SPADARO A., 1995: *Giovani narratori tra esuberanza e smarrimento: G. Culicchia, S. Ballestra, E. Brizzi*. «Civiltà Cattolica», Anno 146, Vol. II, quaderno 3476, 1 aprile, 118–131.
- SPAINI A., 1943: *Il teatro tedesco*. Milano: Garzanti.
- SPITZER L., 1991: *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*. «L'Asino d'oro», II, n. 3, 92–130.
- STAMPPEL W.D., 2010: *Narracja potoczna jako prototyp*. Przeł. A. NERMUR. In: *Literatura ustna*. Red. P. CZAPLIŃSKI. Kraków: słowo/obraz terytoria, 180–201.
- STANZEL F.K., 1980: *Typowe formy powieści*. Przeł. R. HANDKE. In: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*. Red. R. HANDKE. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 237–287.
- STANZEL F.K., 1988: *A Theory of Narrative*. Transl. Ch. GOEDESCHE. Cambridge–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press.
- SZEWCZYK W., 1962: *Literatura niemiecka w XX wieku*. Katowice: Wydawnictwo Śląsk.

- SZYROCKI M., 1977: *Futuryzm włoski a niemiecki ekspresjonizm*. In: *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*. Red. J. HEINSTEIN. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 137–154.
- TANI S., 1990: *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*. Torino: Mursia.
- TATARKIEWICZ W., 1960: *Nowa sztuka a filozofia. „Estetyka”*, R. I [Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy], 129–146.
- TATARKIEWICZ W., 1962: *Ekspresja i sztuka. „Estetyka”*, R. III [Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy], 45–62.
- TAVOLATO I., 1989: *Theodor Däubler*. In: *Percorsi della «Voce»*. A cura di A. MAZZARELLA. Milano: Liguori Editore, 151–163.
- TAYLOR Ch., 2003: *Il disagio della modernità*. Trad. G. FERRARA DEGLI UBERTI. Roma-Bari: Editori Laterza.
- TAYLOR Ch., 2012: *Zwrot ekspresywistyczny*. In: IDEM: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. GRUSZCZYŃSKI i in. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 677–721.
- TESSARI R., 1976: *Industria e letteratura*. Bologna: Zanichelli.
- TODOROV T., 1971: *Poétique de la prose*. Paris: Éditions du Seuil.
- TODOROV T., 1981 [1966]: *Les catégories du récit littéraire*. « Communications », n° 8: *L'analyse structurale du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 131–157.
- TOMAŠEVSKIJ B., 2003: *La costruzione dell'intreccio*. In: *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*. A cura di T. TODOROV. Introduzione di R. JAKOBSON. Trad. G.L. BRAVO ed altri. Torino: Einaudi, 305–350.
- TONDELLI P.V., 1993: *Colpo d'oppio*. In: IDEM: *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*. A cura di F. PANZERI. Milano: Bompiani, 7–10.
- TONDELLI P.V., 1997: *Tondelli su Tondelli*. A cura di U. D'ANGELO e F. FEOLA. In: *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*. A cura di V. DELLA VALLE. Roma: Minimum Fax Editore, 172–181.
- TRIFONE P., 2008: *Lingua scritta e lingua parlata nella storia dell'italiano*. In: *Il doppio nella lingua e nella letteratura italiana*. A cura di M. ČALE. Zagabria: FF Press, 92–110.
- TURNER M., 1996: *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- TYNIANOW J., 1978: *O ewolucji literackiej*. Przeł. A. POMORSKI. In: J. TYNIANOW: *Fakt literacki*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- UGNIEWSKA J., 2001: *Historia literatury włoskiej XX wieku*. Warszawa: PWN.
- UGNIEWSKA J., 2008: *La letteratura può ancora salvarci? (Italo Calvino, Umberto Eco, Claudio Magris)*. In: EADEM: *Scritture del Novecento. Saggi e appunti*. Warszawa: Katedra Italianistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 53–59.
- VERBARO C., 2000: *Canone espressivista e autobiografismo: appunti per una comparazione tra Dossi e Gadda*. In: *Il canone letterario del Novecento italiano*. A cura di N. MEROLA. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 117–130.
- VINCENTI L., 1925: *Georg Kaiser*. «Il Baretto». Quindicinale diretto ed edito da Piero GOBETTI. Anno secondo.

- VIRELLI G., 2014: *I Primitivi di una nuova sensibilità tra Espressionismo e Futurismo*. In: *L'urlo dell'immagine. La grafica dell'Espressionismo italiano*. A cura di M. RATTI e A. BELLUOMINI PUCCI. Torino-Londra-New York: Umberto Allemandi & C., 47-51.
- WELSCH W., 1998: *Nasza postmodernistyczna moderna*. Przeł. R. KUBICKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- WELSCH W., 1999: *La nascita della filosofia postmoderna dallo spirito dell'arte moderna*. «Juliet Art Magazine», n. 93, giugno. Trad. M. BORTOLOTTI. <http://1995-2015.undo.net/it/magazines/933694508>
- WIJOWSKI R., 2012: *Wartości powieści postmodernistycznej*. Warszawa: Warszawska Firma Wydawnicza s.c.
- WORRINGER W., 2008: *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*. A cura di A. PINOTTI. Trad. Elena DE ANGELI. Torino: Einaudi.
- WU MING, 2009: *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino: Einaudi.
- ZIOMEK J., 2010: *Retoryka opisowa*. Wrocław: Ossolineum.

Indice dei nomi*

- Alfieri Gabriella 60
Alighieri Dante 54
Alvaro Corrado 94
Ammaniti Niccolò 12, 108, 111, 115, 117,
122, 169–170, 171, 172, 177–180, 181,
190, 194, 199, 200, 211, 215, 218, 219,
220, 221, 223, 226, 232, 246–247, 248,
249, 251–252
Andy Endre 20
Angiolieri Cecco 53
Antonelli Giuseppe 106, 109
Antonelli Roberto 37
Apollinaire Guillaume 38
Arbasino Alberto 48, 49, 50, 55, 160
Aristotele 182
Asimov Isaac 224
Asor Rosa Alberto 58
Audiberti Jacques 20
- Bachtin Michail 164, 251
Bahr Hermann 19, 23, 24, 25, 26, 33, 36,
67, 69, 70, 73, 81, 94
Bal Mieke 143, 180, 184
Balla Giacomo 39
Ballestra Silvia 12, 98, 108, 115, 118, 121,
136, 137–138, 139, 140, 150, 152, 153,
154, 155, 157, 158, 160, 163, 168–169,
212–213, 224, 232, 257
Barberi Squarotti Giorgio 208
Barlach Ernst 225
- Barth John 93
Barthes Roland 143, 144, 145, 146, 147,
185
Baudelaire Charles 224
Baudrillard Jean 99
Bauman Zygmunt 88, 95
Bazzanella Carla 126
Bazzocchi Marco Antonio 249
Becher Johannes Robert 39, 54
Bellanca Achille 77, 79, 80
Benedetti Carla 66, 97
Benn Gottfried 16, 17, 18, 19, 20, 26, 31,
36, 54, 81, 83
Bergson Henri 21, 22, 23, 67, 68, 202
Bernini Marco 144, 217
Bettini Filippo 50
Bianciardi Luciano 55
Binni Walter 35
Bloomfield Morton W. 234, 237
Boccioni Umberto 39, 229
Boine Giovanni 52, 53, 75, 77, 78, 79
Boito Arrigo 53
Bonito Oliva Achille 94
Bonura Giuseppe 250
Booth Wayne C. 148, 162, 180, 181
Borges Jorge Luis 152
Bortolotti Maurizio 90, 95
Branca Vittore 58–59
Brancaccio Luisa 108, 115, 117, 178–180,
211, 215, 226, 232

* L'Indice dei nomi riporta l'indicazione degli autori citati. Per il riferimento agli autori consultati si rinvia direttamente alla *Bibliografia*, pp. 261–272: *Opere citate e consultate*.

- Bremond Claude 143, 183
Broch Hermann 29
Bruno Marcello Walter 197
Bufalino Gesualdo 9, 13, 98, 107, 125,
133, 139, 153, 191, 213–214, 221–222,
227–228, 242–243, 257
- Cadioli Alberto 149
Calabrese Stefano 99, 181, 182, 186, 191
Calvino Italo 9, 49, 50, 93, 94, 119, 139, 208
Camarca Claudio 12, 108, 110, 112, 113,
116, 187, 188, 189
Campana Dino 52
Caracciolo Marco 144, 217
Carnero Roberto 180
Carrà Carlo 39
Casadei Alberto 233, 234, 239
Caso Giuliana 12, 108, 114, 187, 188, 189,
215, 232
Cassirer Ernst 59, 64
Castaneda Carlos 224
Castra, poeta fiorentino 54
Cavallini Giorgio 43, 44
Cecchi Emilio 46, 78, 79
Céline Louis-Ferdinand 20, 45
Césanne Paul 19
Ceserani Remo 89, 95, 100
Chatman Seymour 143, 165, 166, 175,
180, 185, 197
Chiarini Paolo 17, 25, 36, 37, 39, 71, 72
Chiaromonte Nicola 9
Cierpka Anna 241
Cigliana Simona 37, 38
Citati Piero 49
Comoglio Alessandro 239
Consolo Vincenzo 9, 13, 107, 124, 126,
127, 128–129, 130, 132, 133, 137, 139,
155, 162, 163, 200, 206, 227, 256
Contini Gianfranco 14, 20, 34, 45, 49, 50,
52–54, 57, 58, 59, 60, 75, 90, 98
Cora Marcello 34
Corsinovi Graziella 40, 41, 42, 43
Corti Maria 55, 136
Culicchia Giuseppe 180, 218
Culler Jonathan 140, 181
Curtoni Matteo 227, 251
- D'Acunti Gianluca 124
D'Alcamo Cielo 54
D'Annunzio Gabriele 160
Dantini Michele 17
Dardano Maurizio 128
D'Arrigo Stefano 50, 94
Daubler Theodor 38, 75
De Benedetti Mara 229
Debenedetti Giacomo 41, 43, 44, 50, 75
Della Valle Valeria 98, 136, 138
Demarchi Andrea 12, 108, 159, 167, 181,
187, 214–215, 217, 223, 257
De Micheli Mario 25, 68, 69, 229
De Paz Alfredo 18
De Robertis Federico 77, 78
Derrida Jacques 91, 92, 99
Devoto Giacomo 72
Di Marco Roberto 60
Di Stefano Eva 85, 221
Döblin Alfred 30, 32, 38, 39, 81, 203, 251
Dondi Mirco 196
Dossi Carlo 45, 53, 54, 57, 58
Dryll Elżbieta 241
Dubuffet Jean 90
Durand Gilbert 240
Duras Marguerite 224
- Eco Umberto 9, 12, 93, 143, 148, 206
Edschmid Kasimir 23, 25, 26, 29, 31, 36,
59, 67, 81
- Faldella Giovanni 45, 57
Faulkner William 120
Fenoglio Beppe 50, 94
Ferlita Salvatore 49
Ferrata Giansiro 75, 78
Ferrero Ernesto 45, 48
Filippi Rustico 53
Fisher Walter R. 242
Fludernik Monika 144, 181, 183, 184
Folengo Teofilo 54, 58
Fortini Franco 208
Foucault Michel 146, 147, 216
Freud Sigmund 29
Fusillo Massimo 96, 98, 99

- Gadda Carlo Emilio 9, 14, 22, 39, 40, 45–49, 50, 53, 54, 55, 58, 80, 83, 160
- Gajda Joanna 47
- Ganeri Margherita 93, 206
- Genette Gérard 143, 144, 145, 147, 148, 162, 166, 175, 193, 194, 197, 198
- Giovanetti Paolo 148
- Giraudoux Jean 20
- Giudici Giovanni 208
- Gliksohn Jean-Michel 18, 38
- Goethe Johann Wolfgang 19
- Goll Yvan 26
- Gombrowicz Witold 152
- Governi Massimiliano 12, 118, 119, 187, 198
- Govoni Corrado 74
- Grabara Agnieszka 90
- Gramigna Giuliano 49
- Greimas Algirdas Julien 143, 184
- Guglielmi Angelo 9, 98
- Gurgul Monika 252
- H**
- Hamburger Käte 166
- Hassan Ihab 88, 89, 91
- Heinstein Józef 81
- Heiss Hanns 54
- Herman Dawid 144, 185
- Heym Georg 31, 54, 81, 225
- Hodler Ferdinand 52
- Hoffmann Ernst Theodor 152
- Hölderlin Friedrich 19
- Hutcheon Linda 90, 92
- I**
- Imbalzano Ella 214
- Imbrani Vittorio 57
- Iovinelli Alessandro 167
- Isella Dante 14, 49, 52, 56–57, 58, 80, 205
- Iser Wolfgang 148
- Italia Paola 46
- J**
- Jahier Piero 52, 75, 76, 79, 80, 251
- Jahn Manfred 185
- Jakobson Roman 65, 67
- Jansen Monica 97
- Jencks Charles 8
- Jennings Lee Byron 251
- Jollos Mazzucchetti Lavinia 33
- Joyce James 20, 45, 58, 152
- K**
- Kafka Franz 32, 251
- Kandinsky Wassily 17, 21, 23, 24, 38, 42, 67, 69, 81, 204, 205
- Kant Immanuel 40
- Kayser Wolfgang 251
- Kirchner Ernst Ludwig 18
- Kleist von Heinrich 19
- Kokoschka Oskar 18, 30, 85, 225
- Kornacka Barbara 249
- Kralowa Halina 48
- Krysiński Wladimir 152
- Kubin Alfred 18, 251
- Kuźma Erazm 16, 17, 18, 19, 26, 52, 205
- L**
- Lance Alain 203
- Langella Giuseppe 11
- Leonetti Francesco 50, 93
- Linati Carlo 45, 54, 57
- Lotman Jurij 66
- Lukács György 18
- Lucchini Guido 71
- Lucini Gian Pietro 45, 53, 54, 57, 74
- Luperini Romano 43, 47, 50, 74, 78, 79, 90, 100, 219, 238, 240
- Luttazzi Daniele 108, 128, 218, 219
- Lytotard Jean-François 88, 91
- M**
- Mancinelli Andrea 159
- Mann Thomas 34
- Marchetti Giuseppe 35
- Mari Michele 9, 13, 98, 107, 118, 122–123, 124, 125, 127, 129–130, 132, 133–134, 135, 139, 141, 150, 153, 155, 156, 163, 164, 167, 171, 172, 191, 192, 194, 196, 205–208, 210, 217, 218, 221, 222, 228, 238, 240–242, 247, 248, 256, 257
- Marinetti Filippo Tommaso 37, 38, 39, 72–74, 80, 81, 82–83, 225–226
- Marquet Albert 19
- Martignoni Clelia 74, 76, 77, 78, 79
- Martini Fritz 17
- Masini Ferruccio 27, 51
- Massaron Stefano 108, 191

- Mastronardi Lucio 49, 50, 55, 56
Matisse Henri 17, 24
Matt Luigi 44, 45, 46, 59–60
McHale Brian 90, 91
Menegat Renato 12, 108, 224
Meneghello Luigi 55
Mengaldo Pier Vincenzo 44
Meyrink Gustav 31
Michaux Henri 20
Milana Roberto 51
Miller Kurt 31
Mittner Ladislao 16, 17, 18, 20, 28–29, 68, 69, 70, 90, 225
Mondello Elisabetta 11
Morante Elsa 12, 104, 206
Münch Edvard 19, 52
Muzziolo Francesco 50, 63, 68, 69, 80, 84, 86
- Nietzsche Friedrich 20, 21, 22, 37, 40, 67, 68, 205
Nove Aldo 12, 98, 108, 112, 117, 131, 174, 180, 198, 218, 220, 232, 248, 249
Nutini Carolina 78
- Onofri Enrico 75
Orsini François 37, 38, 41, 43, 251
Ossola Carlo 208
Ottieri Ottiero 208
- Paccagnella Ivano 14, 58, 60
Palandri Enrico 11
Palazzeschi Aldo 74
Palmer Alan 144
Pander Oswald 29, 72
Panzeri Fulvio 106
Papini Giovanni 36, 76, 77
Parodi Tommaso 78
Pasolini Pier Paolo 49, 50, 55, 59, 140
Patron Sylvie 144, 145, 166, 184
Pea Enrico 45, 75
Pedullà Walter 35, 50, 57, 80, 82, 83, 84, 94
Pessoa Fernando 20
Petrarca Francesco 53
Phelan James 181
- Picasso Pablo 19, 24
Picone Generoso 106
Pielasińska Wiesława 65
Pinardi Davide 175, 182
Pinketts Andrea G. 190, 191
Pinottini Marzio 74, 86
Pinthus Kurt 17
Pirandello Luigi 14, 31, 39, 40–43, 229, 251
Pisanty Valentina 185
Pischeda Bruno 104
Pizzoli Lucilla 132, 140
Plebe Armando 20, 29–31, 32, 221
Poe Edgar Allan 152
Poggiogalli Danilo 132, 140
Porta Carlo 57
Pracchi Attilio 229
Praga Emilio 53
Prezzolini Giuseppe 34, 74, 76, 77, 79, 85
Prince Gerald 143, 144, 148, 184
Propp Vladimir 143, 184
Puy Jean 19
- Rabatel Alain 241
Rabelais François 58
Rebora Clemente 52, 74, 75
Rella Franco 230
Richard Lionel 17
Richter Elise 54
Rinaldi Rinaldo 49
Rocca Enrico 34
Rosa Giovanna 13
Roscioni Gian Carlo 58
Rosso Di San Secondo Pier Maria 41
Russolo Luigi 39
Ryan Marie Laure 144, 180, 181, 184, 185
- Sanguineti Edoardo 74
Sbarbaro Camillo 74
Scardigli Per Giuseppe 71
Scarpa Tiziano 12, 108, 118, 119, 120, 122, 128, 130, 140, 154, 156, 158, 161, 163, 180, 220, 245, 247
Schönberg Arnold 31
Schopenhauer Arthur 40
Schreyer 38, 39

- Sciascia Leonardo 104
 Segre Cesare 14, 45, 55–56, 145
 Sennis Tonino 12, 108, 191, 216, 223–224
 Sereni Vittorio 208
 Serianni Luca 119, 124, 140, 206
 Serkowska Hanna 9, 13, 214
 Serra Renato 76
 Severini Gino 39
 Sgorlon Carlo 59
 Siciliano Enzo 106, 107, 109
 Silbano Francesco 159, 231
 Sinibaldi Marino 12
 Šklovskij Viktor 65, 204
 Slataper Scipio 52, 75, 76, 79
 Sokel Walter 17
 Spadaro Antonio 137, 138
 Spaini Alberto 34, 37
 Spitzer Leo 54, 71, 126
 Stampel Wolf Dieter 152
 Stanzel Franz K. 146, 151, 166
 Sternheim Carl 31
 Stevenson Robert Louis 224
 Stramm August 38, 39, 54
 Szewczyk Wilhelm 19
 Szyrocki Marian 81, 83
- T**
- Tani Stefano 105
 Tarchetti Igino Ugo 53
 Tatarkiewicz Władysław 27–28
 Tavano Ferdinando 239
 Tavolato Italo 75
 Taylor Charles 64
 Teodorani Alda 108, 121, 190, 191, 192,
 232
 Tessa Delio 80
 Tessari Roberto 208
 Testori Giovanni 49, 50, 55, 56, 59, 94,
 116, 131–132, 138, 164, 200–201, 220,
 232, 239, 257
 Tilgher Adriano 34
 Todorov Tzvetan 143, 144, 184, 185
 Töller Ernst 29
- Tomaševskij Boris 182
 Tondelli Pier Vittorio 9, 10, 11, 98, 105,
 106, 107, 109, 110, 117, 118, 121, 136,
 137, 139, 140, 150, 157, 160–161, 165,
 170–173, 175, 177, 181, 187, 188, 189,
 190, 191, 192, 194, 211–212, 216, 220,
 232, 246–247, 248, 249, 257
 Tozzi Federico 14, 39, 40, 43–45, 222
 Trakl Georg 54
 Trifone Pietro 103
 Turner Mark 241
 Tynianow Jurij 67
 Tzara Tristan 33
- U**
- Ugniewska Joanna 46, 80, 253
- V**
- Van Gogh Vincent 19, 52
 Vattimo Gianni 88
 Venarucci Raffaella 218
 Verbaro Caterina 48, 147
 Veronesi Sandro 10, 120, 152, 153, 154,
 155, 158, 160, 162, 163, 181, 248, 257
 Viani Lorenzo 45
 Vincenti Leonello 34
 Virelli Giuseppe 39
 Vittorini Elio 208
 Vlamincck Maurice 19
 Volponi Paolo 9, 13, 50, 83, 131, 134–
 135, 153, 155, 163, 164, 194, 195–196,
 208–210, 214, 218, 221, 226, 230–231,
 234–238, 243–244, 256, 257
- W**
- Wagner Richard 19
 Walden Herwarth 37, 38
 Welsch Wolfgang 90, 91, 94, 95
 Werfel Franz 29, 31, 71, 72
 Wijowski Robert 96
 Worringer Wilhelm 19, 32–33, 59, 67, 69,
 81, 205
 Wu Ming 233
- Z**
- Ziomek Jerzy 234

Joanna Janusz

Odmiany ekspresjonizmu w ponowoczesnej prozie włoskiej 1980–2000

Streszczenie

Świat współczesnej kultury przeciwstawia różnice i wielość dawnemu pragnieniu ujednoczenia, eliminuje ciągłość na rzecz przypadkowości, różnorodność i odmiennosc stawia wyżej niż tożsamość i podobieństwo, odrzuca porządek i bezpieczeństwo teoretycznych sformułowań. Próba potwierdzenia, że trwa niezmiennie również dziś jakiś prąd estetyczno-literacki, który dla niektórych jest niczym innym niż historycznym zjawiskiem z przeszłości, może się wydać pustym i beznadziejnie nierealnym zabiegiem retorycznym. Punktem wyjścia prezentowanej monografii jest jednak założenie, że teksty artystyczne powstające i funkcjonujące w specyficznym środowisku kulturalnym i w określonej tradycji powinna łączyć jakaś cecha wspólna. I to właśnie tej cesze wspólnej, definiowanej jako ekspresjonizm, poświęcona jest praca.

W dwu rozdziałach wprowadzających przedstawiono genezę i ewolucję ekspresjonizmu historycznego w początkach XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem włoskich odmian tej tendencji: futuryzmu i poglądów estetycznych twórców skupionych wokół florenckiego czasopisma „La Voce” (1914–1918). Ekspresjonizm jest zwykle definiowany jako prąd artystyczny powstały na początku XX wieku w środowisku niemieckojęzycznej bohemy artystycznej w opozycji do impresjonizmu. Dopiero z czasem ta nowa technika artystyczna, która zawierała w sobie również nową koncepcję świata i człowieka, przeniosła się w dziedzinę literatury. Podstawą do badania charakterystyki i wydobycia cech stałych nurtu w tym okresie są zatem teoretyczne teksty zarówno niemieckich autorów i artystów (m.in. Hermanna Bahra, Wilhelma Worringer, Gottfrieda Benn), jak i badaczy polskich (Erazma Kuźmy) oraz włoskich (Gianfranca Continiego, Paola Chiariniego). Niemiecka i włoska awangarda artystyczno-literacka początków XX wieku jest jednak tylko jedną z form, w której realizuje się ekspresjonistyczna tendencja. Historycy literatury (m.in. Contini, Segre, Isella) podkreślali bowiem wielokrotnie, że literatura włoska od swego zarania była naznaczona postawą buntu wobec ustalonych kanonów i autorytetów estetycznych. Ta niepokorna forma wyrazu artystycznego została nazwana ekspresjonistyczną linią rozwojową literatury. Jest to niewątpliwie tendencja ahistoryczna, nieprzyporządkowana żadnemu literackiemu prądowi, lecz wciąż żywa i aktualna jako odbicie pewnego rodzaju postawy intelektualnej, filozoficznej i moralnej wobec rzeczywistości, w której człowiek żyje i tworzy. Rozumiana w ten sposób tendencja ekspresjonistyczna ma pewien niezmienny zespół cech, takich jak: łączenie kontrastów, eksperyment językowy, resemantyzacja, nieciągłość, epizodyczność i eliptyczność narracji, chaos świata przedstawionego, przypadkowość zdarzeń, hiperbolizacja

i zniekształcenia w obrazowaniu. Efekt ekspresjonizmu powstaje wskutek uwypuklenia jednej z tych cech, definiowanej jako dominanta ekspresjonistyczna, oraz dzięki artystycznej transfiguracji (przekształceniu).

W kolejnych rozdziałach książki badania poddane zostały teksty prozatorów włoskich końca XX wieku, pod kątem obecności w nich tak rozumianej dominanty ekspresjonistycznej i sposobów transfiguracji artystycznej poszczególnych warstw kompozycyjnych tekstu literackiego. Spektrum autorów tekstów poddanych analizie może się wydać zbyt szerokie czy też nawet niespójne, gdyż obejmuje zarówno tzw. młodych pisarzy, debiutujących w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku (Tondelli, Ammaniti, Nove, Scarpa i in.), jak i autorów bardziej „klasycznych”, o ugruntowanej pozycji (Consolo, Bufalino, Volponi, Testori). Wszystkich przywołanych pisarzy łączy jednak silne pragnienie zbudowania nowego eksperymentalizmu, zrodzonego ze świadomości definitywnego kryzysu, w jakim znalazła się współcześnie kategoria języka.

Na wszystkich trzech poziomach (językowym, narracyjnym i tematycznym) analizowanych utworów zostały wyodrębnione pewne stałe cechy, charakteryzujące pisarstwo ekspresjonistyczne. W warstwie językowej jest to przede wszystkim przekraczanie norm, hybrydyzacja języka, włączenie do literackiego repertorium neologizmów, archaizmów, dialektalizmów, terminów specjalistycznych oraz języka mówionego. Wszystkie te zabiegi mają na celu wydobywanie i wzmocnienie ekspresywności tekstu. Analiza schematów narracyjnych oraz relacji autor–narrator, tekst–czytelnik wydobywa podstawowe cechy diegezy ekspresjonistycznej, tj. zmienność focalizacji, tendencje metanarracyjne, symultaniczność epizodów. Wynikiem tych zabiegów jest wrażenie statyczności i subiektywności czasu, cechy narracji obecnej również w literaturze modernizmu. Podstawowymi składnikami imaginarium ekspresjonistycznego są motywy miasta, księżycy i snu, obecne także w literaturze ekspresjonistycznej początku XX wieku i aktualizowane przez narratorów postmodernistycznych za pomocą łączenia kontrastów, wydobywania efektu obcości, alegorii i hiperbolizacji.

Precyzyjne określenie, czym ekspresjonizm jest dziś, w czasach, gdy tak trudno i niemal niezręcznie jest mówić o eksperymencie artystycznym czy literackim, wydaje się równie trudne jak na początku wieku, w dobie awangard historycznych. Awangardy historyczne, a zatem również ekspresjonizm, stały się bowiem od dawna częścią współczesnego kanonu. Ekspresjonistyczne techniki wyrazu artystycznego upowszechniły się i straciły transgresyjny charakter; zmieniła się też ich rola i sposób funkcjonowania w rozległej *koine* literatury postmodernistycznej. Zmiany te nie oznaczają jednak utraty znaczenia czy artystycznej produktywności.

Ekspresjonizm jako styl i funkcja tekstu, ale także filozofia i wizja człowieka, jest stale obecny, działając w tyglu wielości i różnorodności dzisiejszej literatury, pozbawionej granic i teoretycznych odniesień. Funkcja ekspresjonizmu w dobie dzisiejszej to przede wszystkim funkcja komunikacyjna. Jest on w istocie przede wszystkim bardzo dynamicznym i zmiennym kodem artystycznym, dzięki swojej naturze zachowującym żywotność, bo dzięki niemu przeszłość i współczesność literacka wchodzą z sobą w relacje i współdziałają. Tradycja ekspresjonizmu, przynależąc do historii literatury, generuje w postmodernistycznych tekstach literackich efekty nowe i nieprzewidywalne, stając się tym samym emblematycznym przykładem postmodernistycznej techniki twórczej. Jest to kod komunikacyjny otwarty na wszelkie nowości tematyczne i stylistyczne. Z tego niezwykłego połączenia klasyki z eksperymentem powstaje w literaturze naznaczonej

ekspresjonizmem nowa jakość, nowa wartość estetyczna, znakomicie oddająca wieloznaczność i wewnętrzne sprzeczności współczesnej literatury. Pisarze ekspresjoniści epoki postmodernizmu wobec kryzysu funkcji języka, a funkcji języka literackiego w szczególności, proponują nawiązanie nowej relacji z rzeczywistością, która od zawsze była przecież i pozostaje nadal podstawową inspiracją i materią literatury. Ta nowa relacja traktuje rzeczywistość jako dynamiczny proces lub raczej jako wielość jednoczesnych procesów, które tylko literatura ekspresjonizmu jest w stanie ująć w słowa. Pisarz jest zatem rejestratorem dynamicznych procesów, również wewnętrznych, najbardziej intymnych, niezwykłych, irracjonalnych halucynacji, rejestratorem, który stara się uchwycić fragment lub jedną z wersji tego, co jest cechą najbardziej wyraźną naszych czasów – nieprzewidywalnej zmienności.

Słowa kluczowe: ekspresjonizm, postmodernizm, awangarda, eksperyment językowy, schemat narracyjny, obrazowanie

Joanna Janusz

Varieties of expressionism in postmodern Italian prose of 1980–2000

Summary

The world of contemporary culture puts differences and multiplicity in opposition to the former urge of uniformizing; it eliminates continuity in favour of contingency; it values diversity and otherness over identity and similarity, and it rejects the neatness and safety of theoretical conceptualizations. An attempt at validating the claim that also today a certain aesthetic and literary movement lives on, which for some scholars is nothing more than a historical phenomenon from the past, may seem to be an empty and hopelessly unreal rhetorical strategy. Yet, for the present monograph, the point of departure is an assumption that artistic texts appearing and functioning in a specific cultural environment and tradition should have a feature in common. And to this particular feature, defined as expressionism, the present work has been devoted.

The two introductory chapters discuss the origin and evolution of historical expressionism at the beginning of the 20th century, with a special emphasis placed on the Italian varieties of this tendency, i.e. the futurism and the aesthetic views of artists affiliated with the Florentine magazine "La Voce" (1914–1918). Expressionism is usually defined as an artistic movement that originated at the beginning of the 20th century in German-speaking artistic bohemia as an opposition to impressionism. It was only with the passing of time that this novel artistic technique, that also contained a new idea of the world and the man, spread into the field of literature. The basis for the research on the characteristics and constant features of the movement of this period are thus theoretical texts written both by German authors and artists (i.a. Hermann Bahr, Wilhelm Worringer, Gottfried Benn), as well as by Polish (Erazm Kuźma) and Italian scholars (Gianfranco Contini, Paolo Chiarini). The German and Italian artistic and literary avant-garde of the beginnings of the 20th century is, however, merely one of many forms in which the expressionistic tendency has been realized. Literary historians (e.g. Contini, Segre, Isella) frequently emphasise the view that Italian literature from the very beginning has been marked with the attitude of rebellion towards settled canons and aesthetic authorities. This rebellious form of artistic expression has been termed a developmental line of literature. It is undoubtedly an ahistorical tendency, not subordinated to any particular literary movement, but still active and valid as a reflection of a particular intellectual, philosophical, and moral attitude towards reality in which a man lives and creates. The expressionistic tendency understood in this way contains a specific set of features, such as combining contrasts, linguistic experiments, resemantization, discreteness, the episodicity and ellipticity of narration, the chaos of the world depicted, the contingency of

events, hyperbolization and distortions of imaging. The expressionistic effect arises as a result of foregrounding one of those features, defined as an expressionistic dominant, and as a consequence of artistic transfiguration (transformation).

In the following chapters of the book, the texts written by Italian prose-writers of the end of the 20th century have been subjected to analysis for the presence of understood in this way expressionistic dominant and ways of artistic transfiguration of individual compositional layers of a literary text. The spectrum of the authors under analysis might seem to be too broad or even inconsistent, as it encompasses both the so-called young writers, who made their debut in the 1980s and 1990s (Tondelli, Ammaniti, Nove, Scarpa, and others), as well as more "classical", well-established authors (Consolo, Bufalino, Volponi, Testori). All the aforementioned authors are brought together by a strong desire to construct a new experimentalism originating from the awareness of a definite crisis which a contemporary category of language has faced.

At all the three levels of the works analysed (linguistic, narrative, and thematic), certain permanent features have been distinguished that characterize expressionistic writing. Upon the linguistic layer, it is mainly concerned with going beyond the norms, hybridization of language, incorporating neologisms, archaisms, dialectisms, specialist terms and spoken language into the literary repertory. All these procedures aim at exposing and emphasizing the expressiveness of text. The analysis of narrative patterns and the relations such as author-narrator, text-reader brings out the basic features of expressionistic diegesis, i.e. variability of focalization, metanarrative tendencies, and the simultaneity of episodes. The outcome of these devices is the impression of staticity and subjectivity of time, which are features of the narrative also present in the literature of modernism. The basic components of expressionistic imaginary are the motifs of a town, moon, and dream, which are also present in the expressionistic literature of the beginning of the 20th century and updated by postmodern narrators by means of combining contrasts, exposing the effect of strangeness, allegory and hyperbolization.

An exact specification of what expressionism is today, in times when it is difficult and even awkward to talk about an artistic or literary experiment, seems to be as hard as it was at the beginning of the century, in the age of historical avant-garde, since the historical avant-garde, and therefore expressionism as well, have long become a part of contemporary cannon. The expressionist techniques of artistic means have become common and they have lost their transgressive character; also, their role and way of functioning in an extensive *koine* of postmodern literature has changed. Those changes, however, do not imply the loss of meaning of artistic productivity.

As a style and function of text, and also as a certain philosophy and idea of a man, expressionism is constantly present, acting in the melting pot of multiplicity and multifariousness of contemporary literature that is devoid of limits and theoretical references. The function of expressionism today is mainly communication. It is primarily a very dynamic and changeable artistic code that maintains vitality thanks to its nature, as it makes the literary past and present relate to each other and cooperate. The tradition of expressionism, being a part of the history of literature, generates new and unpredictable effects in postmodern literary texts, in this way becoming an emblematic example of postmodern creative technique. It is a communication code open to all kinds of thematic and stylistic novelties. This unusual combination of classics and experiment gives rise to a new quality, new aesthetic value, perfectly reflecting the polysemy and incongru-

ity of contemporary literature. The expressionist writers of the postmodern epoch faced against the crisis of the functions of language, and the functions of literary language is particular, offer to establish a new relation with reality, which has always been, and still remains, the basic inspiration and matter of literature. This new relation treats reality as a dynamic process, or, rather, as a multiplicity of simultaneous processes that can only be verbalized by expressionist literature. The writer is therefore a recorder of dynamic processes, also of internal, the most intimate, unusual, irrational hallucinations, who tries to grab a fragment or a version of the most conspicuous feature of our times – unpredictable changeability.

Key words: expressionism, postmodernism, avant-garde, linguistic experiments, narrative patterns, imaging

Redakcja: Barbara Malska
Projekt okładki: Sybilla Broda
Korekta: Wiesława Piskor
Łamanie: Barbara Wilk

Copyright © 2018 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-3226-0

(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-3227-7

(wersja elektroniczna)

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

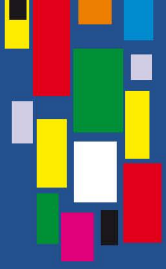
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 18,0. Ark. wyd. 22,5.

Papier offset. kl. III, 90 g Cena 22 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław





ISSN 0208-6336
Cena 22 zł (+ VAT)

Więcej o książce

ISBN 978-83-226-3226-0



9 788322 632260

