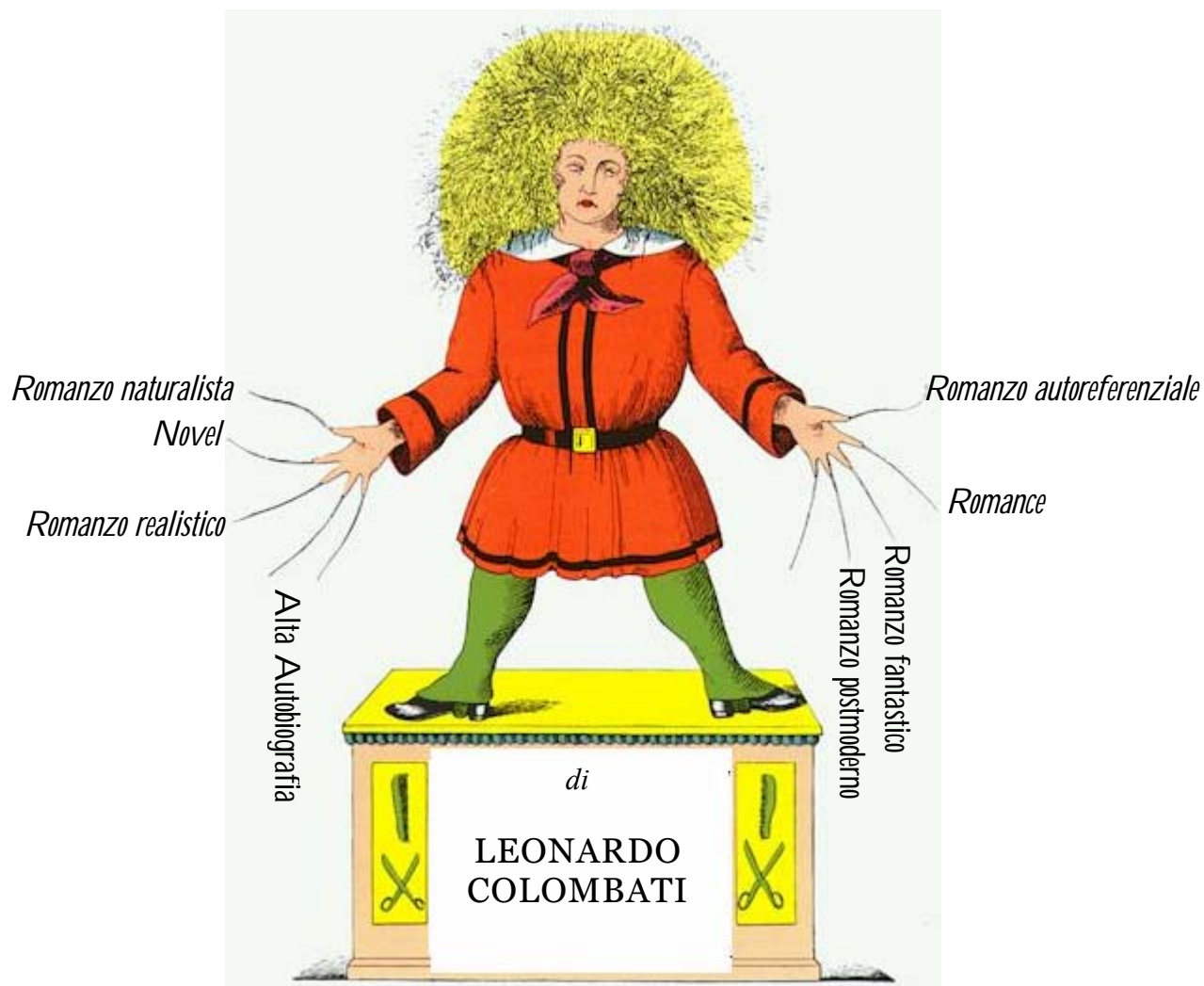


IL “DISTRETTO DEI LAGHI” DEL ROMANZO



Testo della conferenza *L'idea di romanzo e la sua evoluzione*,
tenutasi a Tortona il 7 aprile 2006, per il ciclo di incontri “Il Mistero del Romanzo”

Nel 1719, all'età di cinquantanove anni, Daniel Defoe iniziò a scrivere delle memorie fittizie che pretendevano di essere *historical narratives*. Malgrado il *Robinson Crusoe* fosse evidentemente un libro di avventure fantastiche, lo stile di Defoe regalava l'impressione che fossero raccontati accadimenti reali, per via della totale soppressione di alcunché di artistico nella sua prosa. Nulla viene risparmiato al lettore: un naufragio, la cattura da parte di un pirata, l'evasione, la fuga in Brasile, la rotta per la Guinea, un secondo naufragio, la lotta per la sopravvivenza, l'asservimento del giovane indigeno, il trionfo sulla natura. Mentre tutto questo accade attorno a lui, Crusoe dà l'impressione, dopo duecento pagine, di non essere cambiato affatto: la sua incrollabile fiducia nelle proprie forze, nel proprio buon diritto e nel "Dio degli inglesi", gli fanno affrontare ogni peripezia con lo stesso ottusissimo coraggio.

Se osservassimo il libro di Defoe dietro le lenti dei nostri occhiali italiani, avremmo sotto gli occhi degli elementi troppo contraddittori per classificarlo come romanzo realistico oppure fantastico. In Inghilterra, invece, si opera una distinzione che tiene in minor conto il *grado di realtà* di un romanzo. Nel 1691, nella prefazione alla sua *Incognita*, William Congreve operava una distinzione diversa: quella fra *novel* e *romance*: «I *Romances* sono costituiti in genere dagli Amori Costanti e dai Coraggi Invincibili di Eroi, Eroine, Re e Regine, Mortali di eccelso Rango, e così via; in cui il linguaggio elevato, gli Eventi miracolosi e le Imprese impossibili, catturano il lettore e lo sollevano a vertiginose altezze di Piacere, ma lo fanno precipitare al suolo ogni volta che sospende la lettura, sì che si irrita per essersi lasciato trasportare e divertire, per essersi preoccupato e afflitto per quanto ha letto (...) convincendosi che non sono che menzogne. I *Novels* invece son di Natura più familiare; ci stanno vicini, ci rappresentano i meccanismi degli Intrighi, ci diletano con Casi ed Eventi curiosi ma non del tutto inconsueti o senza precedenti. I *Romances* suscitano Meraviglia, i *Novels* Piacere»¹. Al contrario del *novel*, il *romance* preferisce l'azione alla caratterizzazione dei personaggi, i quali vivono (unicamente) nel testo come figure bidimensionali e non sono quasi mai posti approfonditamente in relazione tra loro, o con la società o con il loro passato².

Alla luce di tale *discrimen*, che cos'è il romanzo di Defoe? Sembrerebbe in tutto e per tutto un *romance* (un racconto di straordinarie avventure che capitano ad un personaggio immodificato dagli eventi). Eppure, *Robinson Crusoe*, non è né un Dio, né un Re, e neppure un Eroe. Appartiene in tutto e per tutto alla *middle-class* e la sua avventura (che Defoe definisce appunto *history*) non è del tutto inconsueta e senza precedenti. Il *Robinson Crusoe* sembra essere, dunque, il primo caso di slittamento dal *romance* al *novel*, il genere narrativo della nuova classe borghese.

A partire dal 1741 (l'anno in cui fu pubblicato *Pamela*), Samuel Richardson offrì al pubblico inglese romanzi in cui, invece di una moltitudine di mirabolanti avventure, venivano raccontati "accidenti" molto più modesti: un padrone che cerca di sedurre una serva; un matrimonio combinato che decreta la rovina di una ragazza; le esitazioni di un giovinotto di fronte a diverse possibili amanti... È la nascita del *novel of sensibility*³, di cui il dottor Johnson dirà che «rappresentano la vita nella sua realtà, determinata dagli incidenti che si verificano nelle vicende di ogni giorno e dalle

¹ WILLIAM CONGREVE, *Incognita* (1691), cit. ne *Il romanzo. III: Storia e geografia*, a c. di F. Moretti, Einaudi, Torino 2002

² Secondo BACHTIN, questo genere di narrazioni sono organizzate intorno ad una *fabula* fissa, variata col sapiente uso di intrecci complicati. Lo schema (tipico della fiaba e della narrazione popolare) è sempre lo stesso: a) ambientazione; b) rottura dell'equilibrio per intervento di un antagonista o di un evento traumatico che mette in moto il meccanismo narrativo; c) peripezia, usualmente sdoppiata tra i due protagonisti, seguiti parallelamente fino al ricongiungimento; d) riunione e risoluzione. Le peripezie possono essere aggiunte all'infinito, secondo uno schema di "superamento degli ostacoli". Molto spesso, la narrazione è totalmente atemporale, per cui il tempo sembra non scorrere, lasciando alla fine i due amanti sempre giovani e belli.

³ Oltre ai romanzi maggiori di Richardson (*Pamela*, 1741; *Clarissa*, 1748; *Grandison*, 1753), tra i *novels of sensibility* di maggior fortuna ricordiamo *The Adventures of David Simple* (1744) di Sarah Fielding, sorella di Henry; *History of Miss Betsy Thoughtless* (1751) di Eliza Haywood; *Millennium Hall* (1762) di Sarah Scott; *Julia de Roubigné* (1777) di Henry Mackenzie.

passioni e qualità umane. (...) Mirando a tener viva la curiosità senza l'aiuto del meraviglioso, questa narrativa si vieta di ricorrere agli espedienti del romanzo epico; non si serve di giganti per strappare una donzella alle nozze, né di cavalieri per liberarla dalla prigionia; non porta i personaggi a perdersi in un deserto, né li colloca in castelli immaginari⁴.

Il realismo – o, per meglio dire, la verosimiglianza – è l'obiettivo; l'identificazione del lettore nella vicenda narrata è il mezzo per raggiungerlo, attraverso «un legame di empatia tra lo spettatore/lettore e l'oggetto della rappresentazione, basato sulla descrizione delle emozioni e soprattutto sullo spettacolo della sofferenza che si rivela nei drammi della vita privata»⁵.

Con *Pamela o la virtù premiata*, Richardson proseguiva nell'esempio di Defoe, narrando le vicende non di una principessa, ma di una cameriera. E andava oltre: al contrario di Robinson Crusoe, qui l'eroina è un personaggio complesso, protagonista di quello che può considerarsi il primo romanzo "psicologico"; il teatro dell'azione non è né un bosco incantato, né un'isola deserta, bensì l'animo umano.

C'è però un dato su cui riflettere: *Pamela* e la quasi totalità dei romanzi sentimentali suoi contemporanei, se da un lato si proponevano polemicamente come degli "anti-romance" in virtù del loro realismo, e dunque pretendendo di raccontare la vita *così com'è*, dall'altro volevano soddisfare un'esigenza tipica della nuova borghesia – assolutamente scevra da ideali rivoluzionari, ed anzi, rispettosa delle gerarchie – e cioè quella del moralismo, e dunque della vita *come dovrebbe essere*.

La morale di cui la nuova classe sociale ha bisogno, peraltro, è piuttosto spicciola: e cioè quella che esprime la filosofia di Locke basata sul *common sense*. Il romanzo, ancora giovane ed elastico, sembra il genere più adatto a veicolarla. E infatti scrive Diderot: «Tutto ciò che Montaigne, Charron, La Rochefoucauld e Nicole hanno scritto in massime, Richardson lo ha rappresentato»⁶.

In questo senso, *Pamela*, più che configurarsi come romanzo realistico, aspira ad essere un'opera di carattere didattico ed edificante. Il suo moralismo innesta subito una reazione: un anno dopo la pubblicazione di *Pamela*, esce il *Joseph Andrews* di Henry Fielding, un romanzo che passa alla storia soprattutto per la sua introduzione, in cui Fielding ironizza sull'ipocrisia dell'eroina di Richardson e presenta invece la propria fatica come un'opera di letteratura, ascrivendola nella rubrica del "poema eroicomico in prosa".

Il risultato migliore raggiunto da Fielding è il suo romanzo successivo, *Tom Jones*. Vi si narrano le peripezie di un trovatello che viene adottato da un ricco possidente di campagna e che attraversa 18 libri tra una serie impressionante di avventure erotiche, rovesci di fortuna, intrighi, complotti e duelli, per nostro sommo divertimento. Dalla prima all'ultima pagina, il lettore tifa per Tom Jones, si appassiona del suo destino sempre in bilico, e soprattutto ride, ride ininterrottamente, grazie al fatto che Fielding gli ricorda di tanto in tanto che è tutta finzione, è solo rappresentazione, e non vale la pena darsi troppa pena per lo scapestrato protagonista del suo libro.

Che cos'è il *Tom Jones*? Un *novel* o un *romance*? Appartiene senz'altro alla seconda categoria se poniamo la nostra attenzione sulla psicologia dei personaggi: nessun evento, per quanto drammatico, sembra intaccare minimamente il carattere di Tom, che resta sé stesso dalla prima all'ultima pagina – un affascinante guascone senza un briciolo di responsabilità. E così avviene per tutti gli altri personaggi: dal suo padre putativo, il probo, ottuso e noioso possidente Allworthy, al futuro suocero, l'incredibile signor Western, uno dei personaggi più esilaranti della letteratura di tutti i tempi. Tom s'innamora di Sophie, la figlia di Western, ma non può sposarla perché è un bastardo. Sfuggirà alla forca e avrà Sophie solo quando si scoprirà che la sua ascendenza è nobile.

Il *Tom Jones*, da questo punto di vista, è davvero molto meno progressista della *Pamela* di Richardson. In quest'ultimo romanzo, così conformista, la cameriera alla fine sposa il padrone grazie alla sua virtù, senza che ci sia bisogno di un'agnizione finale che stabilisca che anche lei ha sangue blu nelle vene. La visione di Fielding, invece, è pessimista, direi anti-storica, ed anche in questo si riallaccia alla tradizione dei poemi cavallereschi, al *romance*. D'altro canto, Fielding rifugge esplicitamente la dizione *romance* per il suo libro: nel *Tom Jones* egli non parla di «mostri creati da cervelli sconvolti»⁷ (come dice

⁴ Da un articolo di SAMUEL JOHNSON pubblicato su «Rambler», n. 4, 1750

⁵ APRIL ALLISTON e MARGARET COHEN, *Empatia e "sensibilità" nell'evoluzione del romanzo*, ne *Il romanzo. III: Storia e geografia*, cit.

⁶ DENIS DIDEROT, *Eloge de Richardson*, 1762 (cit. ne *Il romanzo. II: Forme*, cit.)

⁷ HENRY FIELDING, *Tom Jones. Storia d'un trovatello*, trad. it. A. Prospero, Garzanti, Milano 1960

nell'introduzione) ma di persone normali, di anti-eroi. E così facendo, si riallaccia al *Robinson Crusoe* di Defoe: lo schema è quello del *romance*, ma i personaggi sono quelli del *novel*.

A ben vedere, il modello archetipo, qui, è il *Don Chisciotte*. Peraltro, il titolo integrale del primo romanzo di Fielding è *La storia e le avventure di Joseph Andrews e del suo amico Mr Abraham Adams, a imitazione della maniera del Cervantes*. Il *Don Chisciotte*, infatti, è da un lato il primo vero anti-*romance*, la demistificazione della tradizione narrativa cavalleresca e cortese, e perciò, implicitamente, la prima affermazione ideologica della nuova classe; dall'altro è il primo post-*romance*: i continui interventi dell'autore, le divagazioni critiche e parascientifiche, e soprattutto il fatto che il protagonista è un lettore di romanzi – ossia un lettore che reagisce a storie inventate come se fossero storie vere – insinuano in noi, ad ogni pagina, la suggestione che sia tutta letteratura. La realtà viene abolita, la finzione soppianta l'esperienza.

Il paradigma del romanzo inglese settecentesco è lo specchio più adatto a riflettere la situazione del romanzo così com'è oggi. I risultati migliori possono essere pescati agli antipodi di quello strano Distretto dei Laghi che è la letteratura. Questi due laghi potremmo chiamarli *Novel* e *Romance*, per usare la nomenclatura settecentesca; oppure – e forse è meglio – Alta Autobiografia e Romanzo Postmoderno, che allo stesso tempo sono il grado zero del *Novel* e del *Romance* e la loro radicalizzazione.

Se il *Novel* è, normativamente, il romanzo psicologico che si muove dentro la storia, l'Alta Autobiografia risulta esserne l'esperimento più estremo. La definizione "Alta Autobiografia" è di Martin Amis, che scriveva: «Nella letteratura occidentale si registra attualmente una copiosa produzione di Alta Autobiografia, intensamente introspettiva. Basta con le storie: l'autore è sempre più coinvolto sul piano personale. In un mondo che diventa sempre più mediato, il rapporto diretto con la propria esperienza è l'unica cosa di cui ci si possa fidare»⁸.

Proust osserva le briciole della *madeleine* disporsi nella tazza di tè come certi fiori di carta giapponesi, ricostruendo in miniatura il villaggio di Combray. Sull'altra sponda dell'Atlantico, Faulkner erige il monumentale ciclo di romanzi ambientati nella Contea di Yoknapatawpha (in realtà, la Contea di Oxford, nel Mississippi). Il gioco di prestigio è lo stesso: le memorie d'infanzia, riesumate, duplicano la realtà, dove la copia è più grande di quest'ultima. Allo stesso modo, la Chicago descritta da Saul Bellow ne *Le avventure di Augie March* e ne *Il dono di Humboldt* è al tempo stesso il gineceo del ricordo e una città nuova, un posto mitico; così come la Newark del Philip Roth più maturo.

Fino a quando Roth scriveva di se stesso al presente, la sua autobiografia stentava ad essere "alta". La trilogia di romanzi che avevano come protagonista lo scrittore (ed alter ego) Nathan Zuckerman⁹, esaurivano il loro spazio vitale nella stanza in cui l'unico rumore era il ticchettio di una vecchia Olivetti. È un rimprovero che gli ha mosso anche Amis: «In qualità di recensore, perseguitai Philip Roth nel corso del suo periodo Zuckerman. Roth (...) scriveva di scrittori, scriveva di scrittura: le sue spirali ossessive gli soffocavano (...) l'energia e il senso del comico. Mancava qualcosa: altra gente»¹⁰. Solo quando prese la decisione di guardarsi alle spalle, Roth riuscì ad uscire dal suo appartamento, riuscendo a creare capolavori come *Ho sposato un comunista* e *Pastorale americana*, romanzi in cui la cittadina di Newark, New Jersey, diventava finalmente lo specchio di un intero Paese.

Spostiamoci sulle sponde dell'altro lago. Se il *Romance* è, per statuto, il romanzo antipsicologico e antistorico per eccellenza, dove l'Azione determinante non è quella dell'eroe bensì quella dell'Autore che racconta, allora il romanzo postmoderno ne è l'emblema contemporaneo.

Sul genere postmoderno si continua ancor oggi ad insistere sull'idea di Lyotard di un fenomeno non tanto *post cronologico* quanto *post tematico*, in contrapposizione alla modernità intesa come volontà di costruire sistemi totalizzanti e come rilettura critica del determinismo scientifico; oppure si mette in

⁸ MARTIN AMIS, *Esperienza*, trad. it. S. Basso, Einaudi, Torino 2002

⁹ Mi riferisco a *Lo scrittore fantasma*, a *Zuckerman scatenato* e a *Lezione di anatomia*.

¹⁰ MARTIN AMIS, *cit.*

risalto, da un punto di vista prettamente stilistico, gli intenti decostruzionisti, perseguiti con il montaggio di testi diversi, il citazionismo, il *pastiche*, le sfumature pop.

Ma il minimo comune denominatore, per gli scrittori postmoderni (a partire dal loro vate, Borges) è il crollo del Tempo. Se l'idea di progresso è negata, il caos del mondo comporta anche un nuovo modo di vedere il passato; la storia può essere percorsa *in ogni sua direzione*.

Quasi vent'anni prima che Cioran parlasse di «post-storia» riferendosi alla nostra epoca, Cristina Campo scriveva:

L'arte d'oggi è in grandissima parte immaginazione, cioè contaminazione caotica di elementi e di piani. Tutto questo, naturalmente, si oppone alla giustizia (che infatti non interessa all'arte d'oggi). Se dunque l'attenzione è attesa, accettazione fervente, impavida, del reale, l'immaginazione è impazienza, fuga nell'arbitrario: eterno labirinto senza filo di Arianna. Per questo l'arte antica è sintetica, l'arte moderna analitica; un'arte in gran parte di pura scomposizione, come si conviene ad un tempo nutrito di terrore. Poiché la vera attenzione non conduce, come potrebbe sembrare, all'analisi, ma alla sintesi che la risolve, al simbolo e alla figura – in una parola, al destino.¹¹

A quel terrore, secondo Nietzsche, la modernità – apparentemente dominata dalla fede nella conoscenza – reagisce con la volontà di fuggire il dolore e la morte. Non basta invocare l'*Aufklärung* (o l'*Enlightenment*) e sperare nella ragione come lume che rischiari le tenebre: due guerre mondiali, Hitler, Stalin e l'atomica hanno disintegrato la fede nel progresso; la razionalità non ci fa liberi, bensì schiavi in una «gabbia d'acciaio» (Weber). L'illusione di Marx e di Freud di dotarci di uno schema interpretativo che metta in relazione e rappresenti tutte le cose, e quella di Zola di renderci impassibili pure di fronte alla morte, quasi che fosse normale pensare al mondo come ad un immenso *assomoir*, sono già ricerche di un tempo perduto.

La sintesi è una chimera. Resta l'analisi: ciò che è irrevocabilmente perduto in termini di verticalità e di profondità, si è guadagnato in orizzontalità. Lo scrittore che voglia rendere il caos non può che arrestarsi alla superficie delle cose, e catalogarne quante più possibile. Chi voglia tentare di tradurre i dati disponibili in fattori di un'operazione di calcolo, addiverrà ad un solo risultato: ZERO.

In verità, il «caos» era iniziato ancora prima.

Di fronte al decadimento, sprofondato in un cumulo di macerie, il dottor Rönne, «un giovane medico che aveva fatto molta dissezione», decise che avrebbe dovuto dissociare le sue sorti dalla realtà:

Cosa sono mai i cervelli? Da sempre avrei voluto volar via, come un uccello dalla forra; ora vivo fuori nel cristallo. Ma ora, vi prego, lasciatemi andare, torno a librarmi – ero così stanco – su ali è questo andare – con la mia azzurra spada di anemoni – nel crollo meridiano della luce – nelle macerie del Sud – nel disfarsi delle nubi – fronte polverizzata – tempia dissolta.¹²

Fu così che nel 1916, attraverso il suo *alter ego*, Benn tradusse l'antistoricismo nietzschiano nella ricerca ossessiva dell'autonomia dell'arte. «Smossi sfere segrete, e sprofondò l'individuale, e salì alla superficie uno stato primigenio, ebbro, ricco di immagini e di panico»¹³, raccontò l'Accademico prussiano delle Arti per giustificare l'invenzione del dottore. E aggiunse: «Non mi ha mai abbandonato la *trance* che questa realtà non esista». Un *trance* che altri chiamerebbe epilessia.

Lo scrittore che non voglia avvicinarsi «al castagno di maggio per inciderne il ramo con il coltello di corno fino a spremere umori dalla scorza e trarne il flauto cavo»¹⁴, e perciò stesso credere di dirigersi, «forse, nel cosmo»¹⁵, evita di accostare le proprie labbra allo strumento perché certo di poterne trarne nessun suono (un inno omerico racconta che un giorno il giovane Hermes, figlio di Zeus e Maia, catturò una tartaruga, l'uccise, ne prese a martellate il guscio staccandolo dal midollo e con alcune canne e budella di pecora costruì la prima lira, con cui cantò la storia d'amore dei suoi genitori e la sua stessa

¹¹ CRISTINA CAMPO, *Una rosa, in Il flauto e il tappeto*, Vallecchi, Firenze 1971

¹² GOTTFRIED BENN, *Cervelli*, Adelphi, Milano 1986

¹³ *Ibidem*

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ *Ibidem*

nascita. La morte, già prefigurata dall'etimologia di *tartaruga*, piomba sull'animale per far sì che si celebri l'amore: *eros* e *tanatos* sono già presenti, inscindibili, all'origine della poesia).

Il terrore che fece impazzire il dottor Rönne non fu dato soltanto da ciò che i suoi occhi videro nelle corsie degli ospedali da campo durante la prima guerra mondiale, ma pure dalla dissoluzione della fisica newtoniana ad opera di un giovane matematico ebreo. Nello stesso anno in cui Gottfried Benn pubblicò *Cervelli*, Einstein, nel suo *Die Grundlagen der allgemeinen Relativitätstheorie*, indicava come risultato essenziale della sua teoria l'aver con essa eliminato «l'ultimo residuo di oggettività fisica dello spazio e del tempo».

Quando nel Settecento la cartografia permise di circoscrivere finalmente la Terra entro i limiti di una mappa, relegando per sempre nel regno della *fantasy* l'Isola dei Beati, Atlantide e Lemuria, la filosofia tentò la stessa operazione con il tempo, postulandolo «assoluto», sempre puntato verso il futuro e mai oltre ad esso in un tempo in cui fosse Dio a governare sugli uomini.

Molto tempo prima che Einstein demolisse tali velleità, e cioè proprio quando queste ultime venivano considerate come verità – potremmo essere, ad esempio, nel 1781 – gli abitanti di Königsberg regolavano gli orologi al passaggio di uno strano professore impegnato nella sua quotidiana passeggiata. Il suo nome era Immanuel Kant e undici anni prima, cinquantaseienne, aveva finalmente ottenuto la cattedra di logica e metafisica all'università del suo paese. A quell'epoca il professore aveva già scritto un'opera in cui teorizzava la nascita dell'universo da una nebulosa primitiva, aveva cercato di dimostrare l'esistenza di Dio con un *unico argomento possibile*, aveva dissertato ampiamente di morale e teologia e, nel 1766, aveva pubblicato *Sogni di un visionario chiariti con i sogni della metafisica*, in polemica con i «mondi immaginari» costruiti dai metafisici. Ma quando aveva soltanto trentaquattro anni, nei *Neuen Lehrbegriff der Bewegung und der Ruhe* era andato molto vicino ad afferrare un concetto rivoluzionario, affermando il principio della relatività di ogni movimento:

Comincio ora a intendere che nell'espressione di moto e di quiete mi manca qualcosa (...). Non devo mai dire che un corpo è in quiete, senza aggiungere riguardo a quali cose, e neppure affermare mai che esso si muova, senza dire, allo stesso tempo, gli oggetti riguardo ai quali esso muta relazione.¹⁶

Peccato che nel 1763 egli fece marcia indietro, concordando con Euler sul fatto che lo spazio e il tempo fossero newtonianamente assoluti. Quando poi si trattò di dimostrare l'esistenza di questo spazio assoluto, Kant fu costretto a spostare il problema sul terreno della filosofia trascendentale.

Quello fu il momento in cui la filosofia e la fisica si divisero per sempre.

All'indomani della divulgazione della teoria della relatività da parte di Einstein, si creò una frattura per cui quella era intesa come una dottrina dello spazio empirico e del tempo empirico, mentre in filosofia poteva continuarsi a postulare l'esistenza di un tempo e di uno spazio «puri». «La filosofia trascendentale (...) non ha a che fare immediatamente con la realtà dello spazio e del tempo (...) ma si interroga sul *significato* oggettivo di entrambi i concetti per la struttura complessiva della nostra conoscenza empirica. Essa non tratta più spazio e tempo come "cose", ma come "fonti di conoscenza"»¹⁷.

Che il citazionismo imputato alla letteratura contemporanea non derivi che dall'obbligo di muoversi liberamente sulla scacchiera della storia, lo ha determinato, paradossalmente, quella stessa scienza che la letteratura nega, piega, utilizza come fosse un nuovo mito, o una superstizione. Lo «scrittore neoluddista» è uno scienziato che si fa beffe della scienza, è uno storico che si fa beffe del tempo, perché la scienza e la storia sono beffarde in sé. Se vuole rappresentare il mondo, il narratore del XX e del XXI secolo non deve mai indulgere alla filosofia. E perciò stesso è destinato ad essere un ciarlatano.

¹⁶ EMMANUEL KANT, Nuova dottrina del moto e della quiete, in Scritti precritici, Laterza, Bari 1953

¹⁷ ERNST CASSIRER, *Teoria della relatività di Einstein*, Newton Compton, Roma 1981

Nella profonda distanza che separa l'Alta Autobiografia dal Romanzo Postmoderno è comunque teso un filo sottile che li unisce: potremmo parlare di autocompiacimento, ma nel senso più nobile del termine. Se siamo nella *post-storia*, lo scrittore non può far altro che gridare "io". Ed ecco che i nuovi Richardson – penso soprattutto a Saul Bellow e a Philip Roth, ma anche al Fitzgerald di *Tenera è la notte* e al Capote di *Altre voci, altre stanze* – provano a ricucire le pagine strappate della Storia con la S maiuscola con il filo della loro storia privata. Mentre i nuovi Fielding, i postmoderni (Gaddis, Barth, Pynchon, DeLillo) cercano l'applauso facendo mille ruote di pavone, per poter dire, come Orazio: «Ho eretto un monumento più del bronzo durevole. Non interamente io morirò».

Se davvero l'Alta Autobiografia e il Romanzo Postmoderno sono i due paradigmi con cui misurare il grado di vitalità del romanzo contemporaneo, serve valutare se e in quale modo gli scrittori italiani se ne servano.

È indubbio che romanzi come *La cognizione del dolore* di Gadda e *Ferito a morte* di La Capria rappresentino due esempi eccezionali di Alta Autobiografia e che la provincia lombarda "sudamericanizzata" del primo e la Napoli reinventata del secondo possano essere assunti senza problemi nell'Atlante immaginario che comprende Combray, Yoknapatawpha, Chicago e Newark.

Più difficile, invece, individuare *Romances* italiani. L'*Horcinus Orca* di D'Arrigo, in questo senso, svetta in perfetta solitudine. Il problema è, di nuovo, quell'automatismo che da noi fa subito slittare il *Romance* nel fantastico, se non nel fiabesco: penso soprattutto al Calvino della trilogia dei *Nostri antenati*. Né mi sembra che tutta la stagione sperimentale (Gruppo '63 e affini) c'entri qualcosa. Anche *Fratelli d'Italia* di Arbasino, dietro la ruota di pavone lascia intravedere altro?

Quando nel 1980 uscì *Il nome della rosa*, fu subito etichettato come romanzo postmoderno; anzi, come il primo romanzo postmoderno italiano. Ma se si prende il romanzo di Eco quale unità di misura, allora si può retrodatare l'avvio del postmoderno italiano di cinque anni, allorché fu pubblicato *Il quinto evangelio* di Mario Pomilio.

Negli ultimi anni, grande fortuna (anche di vendite) hanno avuto i romanzi cosiddetti "di genere": i *noir* soprattutto; al punto che si sente spesso dire che questa narrativa avrebbe una posizione privilegiata nella descrizione della realtà. Il romanzo di genere, secondo me, è importante in altro senso, perché al suo interno è successa una cosa importante: è iniziata quella letteratura di secondo grado – autoreferenziale – e che mancava nella narrativa *non di genere*. Questo procedimento è stato aiutato dal fatto che gli scrittori *noir*, per fare un esempio, sono forti di una passione letteraria che sfocia nel fanatismo, e che crea una sorta di circolo chiuso, di club riservato, un po' come avviene per i videogiochi, in cui gli appassionati di *Dungeons & Dragons* hanno un loro lessico, loro punti di riferimento esclusivi. Da questo punto di vista, lo scrittore di genere è stimolato ad alludere o accennare a suggestioni derivate da altri libri della stessa classe. Ultimamente questo meccanismo si è travasato anche nella letteratura non di genere, secondo me in maniera positiva.

Alcuni narratori italiani stanno provando a rifarsi a modelli stranieri, americani soprattutto. C'è un aspetto di provincialismo in questo, ma dipende proprio dal fatto che siamo solo all'inizio: i grandi autori americani postmoderni hanno fatto il loro tempo negli Stati Uniti, ma sono attuali in Italia. Pensiamo a Pynchon: *L'arcobaleno della gravità* è del 1973, ma in Italia è stato tradotto e pubblicato da Rizzoli soltanto nel 1997.

Il principio di emulazione, a mio avviso, è sano in questo senso, perché segna l'inizio di un nuovo corso. Poi bisogna trovare la forza dell'emancipazione, anche se ognuno continuerà a pagare un debito ai propri modelli.