Giulia Murgia

Ronald De Rooy, Beniamino Mirisola, Viva Paci
Romanzi di (de)formazione (1988-2010)
Firenze
Franco Cesati
2010
ISBN 978-88-7667-403-7

Sarebbe sufficiente limitarsi ad elencare alcuni titoli della odierna saggistica letteraria per rendersi conto che il concetto di deformazione è oggi ampiamente sfruttato per tentare di inquadrare le tendenze della produzione contemporanea, sempre più impermeabile ad etichette eccessivamente rigide e spesso connotata in direzione dell'ambiguo, del perturbante e del deforme. In cosa risiede dunque l'originalità del contributo che i tre studiosi, De Rooy, Mirisola e Paci, intendono apportare con *Romanzi di (de)formazione (1988-2010)* al panorama della critica? Consiste nell'assumere l'idea di deformazione, per poi giungere a scomporla, o meglio a (de)comporla, nel suo contrario, ben sapendo che, nell'imprevedibile Repubblica delle lettere, le antinomie spesso non celano nient'altro che una *concordia oppositorum*. «Da una parte c'è la tendenza alla "deformazione" vera e propria, che storpia, defamiliarizza e corrode gli elementi costituenti del testo narrativo» (p. 12), una trasgressione irreale e allucinata che invade tutte le funzioni del testo (personaggio, autore, spazio, tempo, intreccio, genere, stile); «dall'altra c'è un'opposta tendenza alla "formazione", cioè alla riproposta di elementi e strutture più familiari e tradizionali, spesso più realistici» (p. 12), che si manifesta nel desiderio di restaurazione di un ordine classicheggiante al quale si approda nella forma del realismo deformato. Le due anime che si fronteggiano, quella del *Bildungsroman* e del *Verbildungsroman*, sono simultaneamente possibili perché abitano il medesimo corpo reso schizofrenicamente bipolare dalla esasperata accelerazione impressagli dalla modernità, e in particolare da quella rivoluzione digitale che, imponendo «nuove parole d'ordine, artificialità, simulazione, virtualità» (Arturo Mazzarella, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 11), rende l'intertestualità più facilmente comprensibile se declinata in termini di intermedialità.
«Alla base del realismo deformato si coglie spesso una delle forme più appariscenti e più frequenti di deformazione, cioè l'interazione tra il discorso letterario, le altre arti e i media di massa: accogliendo tecniche narrative, personaggi e procedure non strettamente letterarie, come per esempio quelle del cinema, della televisione e della pubblicità, la narrativa si è fatta sempre più intermediale» (p. 13). La letteratura si compiace di depredare il mondo della cultura per immagini. Tenta di prolungare sulla pagina scritta l'effetto "plastificato" dell'intermezzo pubblicitario che si sovrappone e disturba la comunicazione di una famiglia di cui si colgono impietosamente le disfunzioni (si pensi a *Dei bambini non si sa niente* di Simona Vinci o a *Caos calmo* di Sandro Veronesi). Oppure demanda alla struttura ipertestuale della grafica dei videogiochi (*Graffiti* o *Gioia della Playstation* di Stefano Massaron) la ricerca del nuovo godimento estetico ed estatico dei patiti del *gadget high tech*. Talvolta più che all'esigenza di trovare accoglienza all'interno di una struttura prefabbricata, la letteratura sente la necessità di imprimere alla scrittura un ritmo che riesca a modulare il battito delle vite e delle esperienze che vi si intrecciano: ecco che allora si volge alla musica, chiedendole di affiancare i personaggi e di perdere il carattere di semplice accompagnamento di sottofondo (*Onora il padre* di Giancarlo De Cataldo), oppure di sovrastare con un volume assordante le voci di un mondo che si sente estraneo (*Un giorno perfetto* di Melania Mazzucco).
Eppure il romanzo italiano dimostra che non è sufficiente introdurre nuovi oggetti o nuovi linguaggi per riuscire a scalfire il bisogno primario di conferire ordine al mondo. Ecco perché lo spazio dei romanzi potrà apparire così deformato che la campagna (*Io non ho paura* di Ammaniti), la città

(*Certi bambini* di Diego De Silva o *Un giorno perfetto* di Melania Mazzucco) e la periferia (*Come Dio comanda* di Niccolò Ammaniti) sembreranno tutte appiattite su un unico monocorde e spersonalizzato orizzonte, tanto da acquisire un carattere universale, ma ci sarà sempre chi non potrà fare a meno di investire il proprio spazio di valori e sentimenti che lo renderanno totalmente unico e irriducibile a qualunque altro (*Quindicimila passi* di Vitaliano Trevisan).
Ed ecco perché, per quanto il carteggio si possa fare interattivo e le missive non essere più spedite con il francobollo, ma inviate nella forma virtuale della e-mail (*Pura vita*, di Andrea De Carlo), il romanzo epistolare non risulterà intaccato nella sua sostanza. E neanche si riuscirà ad essere colti veramente di sorpresa se posti di fronte allo sconfinamento dei generi che si ravvisa nel mescolamento tra «*fiction* e non-*fiction*» (p. 59), riscontrabile in *Occhi sulla graticola* di Tiziano Scarpa o nell'ibrido a metà tra letteratura e giornalismo che è rappresentato da *Gomorra* di Saviano. Il piacere per il travestimento che conduca all'esplorazione di nuove risorse e che, per fare un esempio tra tanti, spinga la letteratura e l'indignazione a confluire nel *noir* (*Romanzo criminale* e *Nelle mani giuste*, di Giancarlo De Cataldo), non traduce nient'altro che la prensilità onnivora connaturata al romanzo fin dalle sue prime apparizioni.
A sfocare il punto di vista degli autori potrebbe intervenire la stretta vicinanza rispetto alla produzione letteraria esaminata, la cui pubblicazione si colloca tra il 1988 e il 2010, ma la nuda forza dei numeri, quelli delle vendite, orienta le loro scelte. Le tendenze e i movimenti si possono e si devono registrare anche nel dominio della ricezione e dell'impatto che hanno sul pubblico, così come si può e si deve focalizzare l'attenzione sull'attività autoriale collettiva, sempre più importante per comprendere pienamente le dinamiche generative del fatto letterario contemporaneo. È così che la riflessione si snoda non solo attraverso i singoli autori, ma anche attraverso le antologie (*Gioventù cannibale, Crimini*, *Crimini italiani*, *Italia odia*, *Disertori. Sud: racconti dalla frontiera*).
I limiti cronologici stabiliti per la selezione del corpus considerato permettono di ritagliare un arco di tempo che coincide grosso modo con la vita biologica di una generazione, fatto questo che consente di seguire determinati autori attraverso il segmento, fin qui tracciato, di una parabola professionale ed esistenziale che va da un apprendistato, spesso vissuto all'insegna della deformazione, fino all'affermazione e all'imposizione di sé come maestri, che consente il ritorno ad una certa idea di ordine.
Abbandonate dunque in modo sistematico le facili vulgate, l'obiettivo che si prefiggono De Rooy, Mirisola e Paci di presentare «il contrasto, a volte travestito come sottile equilibrio, tra deformazione e ricostruzione, che si profila come uno dei filoni rossi caratterizzanti la narrativa degli ultimi vent'anni» (p. 37), rappresenta un intento sicuramente complesso, ma pienamente in sintonia con quell'idea di critica che rifugge dalle sirene delle interpretazioni *faciliores*, seducenti per la sbrigatività sommaria delle formule che propongono, ma quasi mai davvero capaci di reggere il confronto con il testo.