RITORNO ALL'ORDINE O NUOVO DISORDINE?
IL ROMANZO ITALIANO NEGLI ANNI OTTANTA E L'INIZIO
DI UNA TRANSIZIONE CULTURALE

Carlo Tirinanzi De Medici

1. Introduzione

Dai carri armati a Bologna nel '77, al rapimento Moro del '78, al «processo 9 aprile» e ai sessantuno licenziati della Fiat del '79 che condurranno alla sconfitta operaia proprio in Fiat del 1980, fino al primo governo del "pentapartito" nel 1981: gli anni Ottanta si aprono con una ventata politica che sa di restaurazione, accompagnata a livello internazionale dall'elezione di tre ultraconservatori come Margaret Thatcher (1979), Ronald Reagan e Giovanni Paolo II (1980). Allo stesso tempo il movimento studentesco e operaio finisce ai margini del dibattito, e si torna a parlare di "riflusso"; le televisioni private e i nuovi rotocalchi di moda lanciano stili di vita più edonistici (cfr. Zinato 2011) e, proprio all'insegna di un divertimento puro, a Venezia si torna dopo secoli a organizzare il Carnevale. Non sorprende che il giudizio politico sugli anni Ottanta sia orientato a rilevare l'esaurimento delle spinte progressiste e un generale ritorno all'ordine, se non addirittura, come recita il titolo di un libro, l'inizio della «barbarie» in cui ci troviamo ancora oggi (Morando 2016).

Tale giudizio è stato spesso esteso anche al panorama narrativo di questo decennio, proprio sulla base di un recupero di forme, generi, moduli narrativi tradizionali che ha fatto parlare spesso proprio di «ritorno all'ordine», inteso in senso peggiorativo, come fine di una stagione di libertà creativa cui fa seguito un generale appiattimento sulle istanze del mercato, intese come primazia dell'intrattenimento e dominio della narrativa di consumo a spese della ricerca estetica vera e propria.[1] Si riconosce insomma che una trasformazione avviene, e la si legge secondo un principio di omologia sulla base di quanto accade in altre serie (la politica, l'economica, la tecnologica, ecc.).

La critica ha oscillato spesso nello stabilire il decennio in cui la mutazione si verifica: una parte della critica lo stabilisce con gli anni Ottanta, un'altra negli anni Novanta. In verità

[1] Qualche esempio: Tani (1990, 211) parla di «un decennio di ritorno all'ordine o di cauti compromessi parainnovativi»; Bettini e Muzzioli (1990, 13) osservano «Un degradante e massiccio fenomeno di 'ritorno all'ordine'»; ancora di «ritorno all'ordine» parlano sia Capozzi (1991, 18) sia Luperini (1995, 535) e Ferroni (1994, 33-35). Lo stesso aveva suggerito, un decennio prima di Ferroni, Mainardi (1985, 135). Donnarumma (2003, 71) utilizza la stessa espressione per parlare delle opere letterarie diffuse e meno innovative (così giudica, nello specifico, il romanzo storico di Vassalli). Di «ritorno all''ordine' o alle forme codificate dei generi di consumo» parla anche Benvenuti (2012, 32). Pedullà, con qualche ragione in più come vedremo, parla di «ritorno all'ordine formale» (1998, 396).

dipende probabilmente da cosa si vuole privilegiare: il momento di rottura rispetto al passato, o la nuova configurazione del panorama. Da questo punto di vista l'assetto romanzesco che si trova alla fine degli anni Novanta è quello che, grosso modo, continua a essere funzionale, esacerbato forse dalla rivoluzione informatica dei primi anni Zero: importanza dei generi letterari; tendenza alla esposizione – o sovraesposizione – mediatica degli autori; vitalità delle forme "a bassa finzionalità" come *non-fiction novel* e autofinzione; soprattutto l'entrata in funzione di una *koiné* narrativa che bene o male viene utilizzata da quasi tutti gli scrittori.

Se si osserva il termine del processo, allora l'accento cade sull'ultimo decennio del Ventesimo secolo; se si osserva invece il momento in cui il processo inizia, la scelta non può che cadere sugli anni Ottanta. È infatti in questo periodo che si pongono i problemi decisivi per lo sviluppo della forma-romanzo: importanza dei generi letterari; tendenza alla esposizione – o sovraesposizione – mediatica degli autori; vitalità delle forme "a bassa finzionalità" come *non-fiction novel* e autofinzione; crisi del modello letterario sperimentale[2] (e dunque della distinzione, ancora funzionante negli anni Settanta, tra una letteratura *highbrow* o *highcult* e una non-letteratura di consumo, nella quale viene fatto rientrare quel *middlebrow* che Gian Carlo Ferretti ha chiamato «romanzo medio 'di qualità'»)[3] e sviluppo di uno spazio intermedio, analogo (uso l'analogia per spiegarmi, senza implicare un rapporto omologico o di causalità meccanica tra i due fenomeni) alla *middle class* allargata che caratterizza oggi assai più di ieri la nostra società. Negli anni Ottanta si pongono i problemi, ossia i sintomi della trasformazione diventano visibili: e i "problemi" verranno "risolti" nel corso del ventennio finale del II millennio.

Nel corso di questo saggio spero di dimostrare che più che di un ritorno all'ordine si debba parlare, per il nostro decennio, di un avvento del *dis*ordine: qui risiede la mia proposta storiografica, che individua negli anni Ottanta l'inizio di un processo di trasformazione che finisce con la fine del millennio. Le letture più o meno apocalittiche della situazione letteraria del periodo derivano, mi pare, anzitutto da una lettura del panorama letterario secondo le categorie proprie di quello che Bourdieu ha chiamato «il polo autonomo del campo letterario» (Bourdieu 2010, 27), improntato a un'estetica che per comodità definirei sperimentale. Il polo autonomo è quella regione della produzione letteraria che si legittima attraverso il

[2] Spiego come utilizzo il termine alla n. 5.

[3] Il modello letterario, nella sostanza, era ternario: *highbrow*, *middlebrow*, *lowbrow* (o, se si vuole passare dal piano dei livelli culturali a quello delle opere *highcult*, *midcult*, *masscult*), ma il giudizio del polo dominante lo riduceva nella prassi critica e valutativa a binario: letteratura e non-letteratura; e il *midcult* era da questo punto di vista il bersaglio più grosso. Macdonald giudicava il *midcult* più insidioso del *masscult*, che almeno non avanzava pretese di valore letterario, e il disprezzo di Woolf per i *middlebrows* non aveva equivalenti verso i *lowbrows* (1969). Questo è il senso della definizione di "Liale della letteratura": Liala era autrice *masscult*, così facendo si nega la natura letteraria dei propri bersagli polemici (la quale natura letteraria, però, proprio perché deve essere negata è implicitamente posta sul piatto almeno come possibilità).

riconoscimento dei pari e l'innovazione formale (appunto, ciò che chiamo sperimentalismo, in senso lato), rivendicando la propria indipendenza dal mercato e dal successo (mentre il polo opposto, eteronomo, accetta la subordinazione alla domanda esterna, etica, politica o economica). La mia proposta interpretativa, cui è dedicata la seconda parte del saggio, individua le cause della trasformazione: l'occupazione del centro dello spazio letterario da parte della forma-romanzo che sostituisce la lirica; il compimento dei processi di industrializzazione e democratizzazione della letteratura; l'avvento di una nuova cultura umanistica nella quale trovano spazio elementi della cultura di massa e *pop*.

Prima di procedere conviene chiarire subito gli altri riferimenti. Mi pare che il lessico angloamericano dei livelli culturali esprima, sul versante del gusto e del pubblico, la medesima bipartizione che Bourdieu ha illustrato per il campo: *highbrow* e *lowbrow* (*highcult* e *masscult*, con Macdonald) nominano i prodotti e i lettori dei due poli; il *middlebrow* (o *midcult*) più che un terzo livello a sé stante indica la trasgressione del confine – produzione eteronoma che indossa i segni dell'autonomia –, e per questo i custodi della distinzione (Woolf e Macdonald, tra gli altri) l'hanno sempre guardato con sospetto. Al contrario, *no-brow*, infine, nomina la situazione in cui il confine smette di funzionare, e non c'è più un "tra" in cui stare. La tesi è appunto che negli anni Ottanta la bipartizione del campo (e allo stesso modo la distinzione tra *high* e *lowbrow*) entri in crisi – è il disordine di cui dicevo –, e che il postmoderno, cui la trasformazione è stata spesso associata, ne sia semmai un sintomo, non la causa.[4]

2. Due direttrici

Mi pare che la produzione narrativa si dipani lungo due direttrici: da una parte l'accumulo di capitale simbolico mediante il recupero di forme giudicate "letterarie" (ma raramente legate alle forme sperimentali),[5] e dall'altra una intensa ricerca degli autori, a sua volta declinata in

[4] Molti dati di questo articolo sono stati originariamente presentati in Tirinanzi De Medici 2018. Tuttavia, il quadro entro cui questi dati sono pensati è stato aggiornato e parzialmente modificato da mie ricerche successive, mentre il taglio di questo lavoro si sofferma sulle dinamiche di fondo, escludendo analisi puntuali. Le riflessioni sulla crisi del campo, sull'industrializzazione e la democratizzazione, sono nuove; la riflessione sul ruolo dei generi è stata approfondita e parzialmente modificata e collegata al problema di trasformazione del campo.

[5] Uso «sperimentale» in senso ampio, per includere le proposte letterarie legate a un forte scarto a) dalla tradizione (che può essere negata *in toto* come nel gesto avanguardistico, o recuperata in modo indiretto e negativo secondo la logica adorniana del «canone del proibito» [Adorno 1979, 31] tipica del Modernismo), in specie quella narrativa (il romanzo "ben fatto", la trama, e tutte le strutture narrative più classiche, non ultima quella del personaggio); b) dal grado zero della lingua (il che implica un'insistenza su fatti stilistici in senso forte, un'altrettanto forte riflessività del gesto linguistico, che presuppone un lettore colto). Il risultato sono testi difficili, poco "leggibili", per utilizzare un'altra categoria barthesiana. A distanza di cinquant'anni dalla chiusura di quel periodo, e sessanta dal suo inizio, mi pare sia ragionevole in una operazione di storicizzazione come questa valorizzare le somiglianze sulle differenze: da questo punto di vista la distinzione, classica nella letteratura critica, tra una tradizione neoavanguardistica e dei Novissimi e quella sperimentalista di «Officina» (e la nascita, nella seconda metà degli anni '60, di ciò che Maria Corti chiama «neosperimentalismo» [Corti 1978, 15-166]), e volendo anche la linea

due modi: sia cambi di generi, e di tono stile forma, da un libro all'altro d'un medesimo autore, sia una fusione di tratti generici diversi entro una stessa opera.

Se il primo punto, vedremo, è interno alle traiettorie dei singoli nel campo letterario e alla competizione con altri attori a esso pertinenti, per cui autori di un genere fino ad allora cadetto hanno necessità di posizionarsi come consapevoli eredi di una tradizione così da accumulare capitale simbolico, il secondo fenomeno riguarda invece la trasformazione radicale dello spazio romanzesco e del campo letterario stesso. Le traiettorie, insistendo su una tradizione vasta ma che esclude le punte più sperimentali, rivelano proprio la modifica strutturale del campo, dove il polo autonomo (che appunto, ci insegna Bourdieu, valorizza la sperimentazione formale, l'ideologia del nuovo ecc.), non esercita più l'attrattiva d'un tempo sugli scrittori che, comunque, vogliono un blasone letterario.

La dialettica tra continuità e innovazione – tra persistenze e trasformazioni – che caratterizza ogni fase della storia letteraria, qui si declina in modo peculiare: il passato letterario viene recuperato come segno, anzitutto, segno di valore letterario; ogni recupero di questo tipo, vedremo, è un prelievo selettivo, che della tradizione letteraria recupera l'emblema di letterarietà più riconoscibile e ne lascia cadere le difficoltà. Allo stesso tempo questo segno-reminiscenza d'una letterarietà riconoscibile viene diluito e trasformato dal suo uso in un sistema culturale affatto diverso che inizia a non considerare più la bipartizione in polo autonomo ed eteronomo – da cui l'intersezione di alto e basso, di *highcult* e *masscult*, o di *high* e *lowbrow*. La letterarietà finisce per diventare un codice tra gli altri, una volta che il primato della forma romanzo non è più insidiato da altre forme, né discutibile. Ma vediamo nel dettaglio queste direttrici.

2.1 Letterarietà (ma leggibile) come blasone: memorie letterarie

In questa fase si assiste – incomprensibilmente, se si considerano gli anni Ottanta dalla prospettiva del riflusso, del ritorno all'ordine come resa al mercato e alla standardizzazione industriale – a un marcato recupero della "letterarietà" come valore, e come valore esibito, attraverso il richiamo a modelli, tradizioni letterarie, prestigiose.

Anzitutto l'esplosione del romanzo storico, il genere con cui Manzoni aveva tenuto a battesimo il romanzo italiano moderno e che, dai tardi anni Settanta[6] e ancor più dopo il

«neomodernista» recentemente proposta da Tiziano Toracca (Toracca 2022), può essere superata osservando i principi di fondo che accomunano queste correnti: tradizione del nuovo, rigetto delle strutture narrative tradizionali, attenzione alla forma intesa in particolare come stile linguistico, distante dal grado zero.

[6] Paccagnini (1994) propone come data d'inizio del rilancio del romanzo storico il 1978. Ganeri (1999) data il ritorno d'interesse per questo genere al 1974 di *La Storia* di Morante, ma basta pensare alle polemiche intorno al

successo del *Nome della rosa* (1980), riappare con forza. Conviene fermarsi su un solo tratto del romanzo di Eco, perché è quello che illumina la logica del fenomeno: la competenza storiografica dell'autore non è soltanto impiegata, è esibita. Se nel romanzo storico ottocentesco l'erudizione lavorava in sordina, qui l'apparato documentario portato dall'autore diventa segno visibile, un titolo di legittimità. Lo scrittore si accredita come specialista, secondo una divisione del lavoro intellettuale congruente con la logica industrializzata tardocapitalista (su cui torno più avanti). Eco qui è anzitutto un esperto di Medioevo, e in questa veste la sua ricostruzione diventa credibile. È questa esibizione della competenza, più che la fedeltà ricostruttiva in sé, a ricorrere nelle prove storiche del decennio.[7]

Non meno rilevanti i recuperi di forme della modernità letteraria:[8] e anche in questo caso è un recupero selettivo. L'esempio più chiaro è *Diceria dell'untore* di Gesualdo Bufalino: l'ambientazione in sanatorio convoca immediatamente *La montagna incantata* di Mann e con essa un'idea di letteratura alta e primonovecentesca, che interpola grandi squarci saggistici al racconto del quotidiano. La prosa, raffinata e a tratti barocca o espressionista (sull'espressionismo torniamo tra poco), non diventa mai illeggibile pur risultando sontuosa. Del moderno si recupera l'aura, il senso di difficoltà senza eccessiva difficoltà; gli elementi strutturali senza l'iperprogettazione joyceana o woolfiana; i richiami tematici e formali in vena accessibile e talvolta fin esibita.[9] Insomma il distintivo modernista, senza indossarne l'intera uniforme, così da essere riconoscibili come letterari anche da un pubblico meno qualificato.

Gattopardo per riconoscere la vitalità di questa forma che comunque in effetti a partire dai tardi anni Settanta riappare con maggior forza, spinta ulteriormente dal successo di *Il nome della rosa*.

[7] La stessa marca di competenza si ritrova nell'apparato documentario di *La lepre* di Cerami, esibito e sottolineato più volte. Un discorso simile si può fare per romanzi "a sfondo storico" e a matrice apertamente romanzesco-avventurosa, come *Tirreno* di Marco Ferrari (1988), che partono da piccoli avvenimenti storici provenienti da fonti d'archivio (e d'archivio è la ricostruzione dello sfondo storico da cui parte il romanzo, peraltro affatto diverso tanto che se ne parla più avanti, *Magia rossa* di Gianfranco Manfredi (qui l'erudizione è sottolineata anche dal lavoro del protagonista, precario della ricerca *ante litteram*). E spesso si arriva all'aperta elencazione, a volte all'enumerazione caotica, con un'ostentazione dell'erudizione che finisce per seppellire l'interlocutore, stremato e ormai convinto della veridicità di quanto affermato: «Debiti di interpretazione dei movimenti del Sud ho con l'*Humilemque Italiam* di Michele Dell'Aquila, con l'*Autobiografia* di Carmine Crocco e con le inchieste di Rocco Scotellaro. I registri dei rei di Stato degli Archivi di Potenza, di Matera e di Bari e della Regia Dogana di Foggia mi hanno suggerito una rivisitazione del concetto di non-storia formulato da Ernesto de Martino» (Nigro 1987, prefazione). Curiosamente una tecnica simile viene abitualmente utilizzata dai complottisti. Stessa funzione assolvono gli elementi linguistici e dialettali, che non vogliono tanto segnalare la fedeltà in chiave neo-verista o neo-neorealista, quanto la competenza dell'autore "dal basso", direi fenomenologica.

[8] A quest'altezza storica, in Italia, è difficile parlare di "modernismo" per la nostra tradizione romanzesca; tanto gli autori quanto la critica difficilmente usano questo termine, che entrerà nel lessico critico diffuso solo a partire dagli anni Zero: per questo scelgo un più neutro "modernità", ma si potrebbe parlare con Debenedetti di «romanzo del Novecento» (Debenedetti 1971).

[9] Tra i diversi recuperi possiamo ricordare le costruzioni chiuse, circolari (*Diario di un millennio che fugge* [Lodoli 1986]); la percezione frammentata ed episodica che caratterizza *Generazione* di Giorgio Van Straten (1987), che diventa tratto formale nella struttura a episodi (solo latamente collegati, come per esempio in *Winesburg, Ohio* [Anderson 1919]) di *Luoghi naturali* di Mario Fortunato (1988); il legame intertestuale con i classici e il rimando al mito (*Navigazioni di Circe* di Sandra Petrignani, 1987).

Ancor più significativo è il rimando alla tradizione narrativa italiana di quella stagione. Un po' ovunque, infatti, spuntano fuori figure d'inetti. *Per dove parte questo treno allegro* di Sandro Veronesi (1988) è un esempio lampante: l'inettitudine è anzitutto dovuta a una eredità mancata, denunciata sin dall'epigrafe dagli Smiths – «Io sono il figlio e l'erede di nulla in particolare» –, dove invertendo il caso di Zeno il problema nasce non da ciò che il padre trasmette, ma da ciò che non può più trasmettergli. Quest'ultimo infatti è già fallito, ma mantiene un contegno da gran signore e risulta al protagonista estraneo, quasi irraggiungibile, mentre il figlio passa le serate «alla finestra a guardare» (33) senza fare nient'altro, come gli viene rinfacciato. Il finale, che lo vede rimanere con un dente perso dal padre e i soldi di quest'ultimo, illustra cosa resta quando l'eredità simbolica è assente: un residuo materiale inerte e un patrimonio in contanti, al portatore. Non è più l'inetto sveviano, scavato dall'interno: è una diagnosi generazionale – il non-confronto dei figli dopo il '68 e il '77 – che anticipa di decenni la riflessione sull'«evaporazione del padre» (Recalcati 2011, 2013). Anche qui il prelievo è selettivo: del tipo novecentesco si tiene il segno riconoscibile, se ne riscrive il contenuto. E non a caso il padre ha il volto di Robert Mitchum: non quello dei noir degli anni Quaranta, sull'orlo della follia, ma l'attore già affermato tra il Marlowe stanco dei remake anni Settanta e i kolossal bellici, l'icona dell'eroe virile del dopoguerra – la mascolinità dei padri che sopravvive ormai soltanto come immagine di cinema, e insieme un segno della penetrazione dell'immaginario di massa su cui si tornerà più avanti.[10]

L'altro grande riferimento, anch'esso interno alla tradizione italiana sancita sin dagli studi di stilistica continiani, è quello dell'espressionismo (Consolo, Bufalino, in parte il Mario Fortunato di *Luoghi naturali*). La letterarietà, qui, prende una forma evidente, esplicita, ma evitando le punte sperimentali troppo ostiche, diversamente da quelle stesse ideologie del moderno che pure reggevano i modelli cui ci si ispira: insomma, letterario sì, ma leggibile. O meglio, un leggibile, ma letterario, in forme che il pubblico nel suo complesso può riconoscere come tali, compreso quello di istruzione media – diciamo da scuola superiore – e che però non lo respinga:[11] non un *Capriccio italiano* (Sanguineti, 1963), insomma, né le narrazioni frante di soggetti marginali e linguisticamente stravaganti come i personaggi dei *Parlamenti buffi*

[10] La medesima inerzia è propria dei protagonisti di *Diario di un millennio che fugge* di Marco Lodoli (1986) e *Generazione* di Van Straten (1987); l'accostamento è già in Tani (1990, 266 ss.); il protagonista di *La nostra classe dirigente* di Del Buono (1986) attraversa la grande Storia senza riuscire ad afferrarne il senso; figura passiva è anche la protagonista di *Navigazioni di Circe*. E nell'esordio di Piersanti, *Casa di nessuno*, la «malattia di nervi» (Piersanti 1981, 89) del protagonista, già per il suo lessico d'antan, richiama i romanzi di una volta, esplicitando il riferimento ai propri ascendenti letterari. Sull'inetto veronesiano come figura liminale cfr. Tamburri 2005.

[11] Si veda ad esempio l'addebito di Luperini (2005, 123) a Calvino, «molto più collaborativo con il lettore, con il comune lettore borghese», di un Volponi, che nei confronti del suo pubblico «ha un atteggiamento più aggressivo e anche più problematico, tende sempre all'intensità».

celatiani (1989). Riferimenti e prestiti, a volte travasi, da forme generi autori che dicano "io sono Letteratura".

Anche la tendenza al «grande romanzo italiano», come l'ha chiamato Ceserani (2011), cioè a una forma romanzesca che sappia narrare la totalità del reale storico contemporaneo, riattiva in forma esibita un obiettivo tipico della grande letteratura. Il modello cui fa riferimento Ceserani è il *Great American Novel*, idealtipo o sacro Graal romanzesco che mira appunto a racchiudere lo spirito di una nazione, o di un tempo nazionale. L'esempio più chiaro è *Rimini* di Tondelli (1985), con i suoi costanti riferimenti che insistono nel fare del microcosmo cittadino una specola da cui osservare il Paese nel suo complesso: la scelta della capitale del divertimento balneare e notturno, edonistico e di massa, distilla il senso del riflusso su cui si era aperto il decennio. Il protagonista, un giornalista, rende evidente l'obiettivo: guardiamo l'Italia nella sua versione estiva tramite un osservatore di professione (il riferimento all'Italia in miniatura è in tal senso un segnale ancora più esplicito di questa funzione). La forma è prestigiosa, l'ambizione (come le dimensioni del testo) è massima; il testo però rimane più che leggibile, con frequenti ricorsi a dispositivi narrativi di genere (il mistero, il thriller, il romanzo rosa anche).[12]

In modo simile (tentativo di raccontare una totalità), ma diverso (fuori dai vincoli storico-nazionali), funzionano distopie e fantastoria, utilizzate per indicare le più profonde costanti esistenziali dell'essere umano (lo smarrimento del soggetto di *Cercando l'Imperatore* [Pazzi, 1985], la perdita delle certezze e in specie della possibilità di un legame intersoggettivo di *Charles* di Claudio Piersanti [1986]). L'ambizione riattivata è qui – di nuovo il moderno… – quella di ripercorrere il racconto dell'età della crisi primonovecentesca: tematicamente, appunto, un altro recupero della modernità letteraria; formalmente, però, ciò avviene evitando categorie meglio codificate, aggirando il realismo tramite racconti distopici o fantastici (e come tali verranno discussi più avanti). Le due linee si incrociano soltanto dove le costanti esistenziali si fanno nazionali: è il caso del «carattere nazionale» su cui lavorerà Vassalli.

Oltre ai rimandi alle forme di sicuro prestigio (nazionale, come il romanzo storico, o europeo, come la modernità letteraria) si diffonde grandemente un genere di forte tradizione e che però solo in quegli anni era stato consacrato dalla critica, cioè il fantastico. *La letteratura fantastica* di Todorov è del 1970 e viene tradotta nel 1977; nel 1983 esce un volume di Ceserani

[12] Sullo stesso principio del microcosmo-specola è costruito *Snack bar Budapest* di Lodoli e Bre (1987). Caso di confine è *Macno* di De Carlo (1984): distopia fantascientifica per forma, sta in questa serie solo se lo si legge come allegoria di un Paese governato dal video: cioè il potere carismatico che coincide con la propria immagine televisiva.

importante per gli studi italiani, ma l'interesse si stava già diffondendo.[13] Il nome di Tabucchi, qui, è fin scontato e non credo sia il caso di insistervi.[14] Quel che è interessante è che si selezioni un genere al contempo letterario, criticamente riconosciuto, e – *absit iniuria verbis* – "di moda", nel senso discusso e circolato abbondantemente. Blasone letterario, e successo, insomma. Proprio il binomio che prende piede in questo periodo. Per essere letterari non si deve più essere di nicchia.

Il fantastico però dice anche un'altra cosa. La sua diffusione, come quella d'una componente romanzesca, avventurosa, in tante prove letterarie del periodo[15] sottolinea che è in corso un tentativo di uscire dal canone del realismo in senso proprio – in senso secondo-ottocentesco o modernista (nella formula auerbachiana: rappresentazione *seria* del quotidiano), insomma il realismo come verisimiglianza, per cui bisognava *tuer le romanesque*. Gli autori stiracchiano i loro testi proprio ai margini della verisimiglianza, non in direzione d'un racconto frammentato che riveli i propri meccanismi, secondo una linea tipica della scrittura sperimentale e autoriflessiva, ma al contrario verso un racconto più saturo di avvenimenti, appunto distante dalla vita quotidiana: e dunque "altro" rispetto a ciò che si vive tutti i giorni, e dunque evidentemente finzionale, e dunque (come dice Genette)[16] intrinsecamente letterario.

L'attenzione tipica del modo romanzesco per gli avvenimenti, per ciò che accade nello spazio pubblico, insomma per i «fatti esteriori», apre inoltre un contrasto patente con l'importanza per l'interiorità e la psiche che segna una linea di continuità tra la stagione modernista e quella successiva (la follia, il marginale, la psiche vista dall'interno): questo aspetto rimanda alla mutazione del campo letterario su cui torneremo tra poco.

In questa area eccentrica, patentemente letteraria ma esterna rispetto alla tradizione narrativa maggiore (quella del *novel*), si situano anche i rimandi alle forme premoderne o protomoderne di racconto: ovviamente la narrazione del "secondo" Celati,[17] pervicacemente

[13] Il volume è Ceserani *et al.* 1983; per le ramificazioni della ricerca sul fantastico in Italia cfr. Lazzarin *et al.* 2016. L'informata rassegna bibliografica sull'argomento (Lazzarin *et al.* 2016) parte proprio dal 1980. Nel 1982 escono un articolo di Barsacchi (1982) e un libro di Bonifazi (1982). Del 1980 è anche *Finné* (1980).

[14] Rimando solo, nella bibliografia sterminata, al ricco volume curato da Dolfi (2008).

[15] Penso in particolare a *Mahò* di Alfredo Antonaros (1987), ambientato in un'Africa allucinata e su cui tornerò tra poco, o a *Macno* di De Carlo, la cui matrice distopica è già stata rilevata, ma anche *Rimini* di Tondelli che fa largo uso di dispositivi narrativi di genere.

[16] Cfr. Genette (1991). Come noto, qui il grande critico distingue due vie attraverso le quali si può considerare un testo letterario: una condizionale, dunque variabile in base a criteri storici, sociali, di gusto ecc., e una costitutiva, per cui un testo è automaticamente visto come appartenente alla letteratura: e ciò è dovuto proprio alla natura finzionale del testo. Di conseguenza, sottolineando tramite strategie antirealistiche la natura d'invenzione del testo, si sottolinea implicitamente la sua appartenenza alla categoria della letteratura.

[17] Qui uso, per comodità espositiva, una distinzione che la critica ha da un po' iniziato a mettere in crisi: come per altri autori, come Tabucchi o Vassalli, infatti, la distinzione in due "tempi" o "fasi" della loro produzione (per Celati: il passaggio dalle prove degli anni Settanta alla fase del decennio seguente che si apre con *Narratori delle pianure* [1985]) riguarda in primo luogo gli aspetti formali, presentando invece una continuità di fondo per quel che riguarda i nuclei tematici, e ancor più i "*topoi* spirituali", le strutture di senso profonde insomma.

opposta a un romanzo-romanzo giudicato irredimibile per il suo legame con l'avanzata capitalista, e ancor più *Il poema dei lunatici* di Ermanno Cavazzoni (1987),[18] che richiama l'archetipo (proto)romanzesco del *Chisciotte*, con la sua struttura a schidionata, e sempre chisciottesco è il riferimento a uno sguardo che legge in modo improprio il mondo: qui, il lunatico, sorta di picaro spostato che sente le voci dei pozzi.[19] Tornare alla narrazione "pura", benjaminiana,[20] è il modo più radicale per sottrarsi sia alle *contraintes* del realismo, sia all'autoriflessività sperimentale.

2.2 Sperimentazioni senza sperimentalismi: nelle opere, tra le opere

Il romanzesco (in senso lato) e il fantastico spesso si mischiano – e si mischiano anche con altre tipologie già viste, per esempio il romanzo storico. Un caso interessante sono i romanzi definibili, più che storici, "a sfondo storico", quelli cioè che utilizzano un'ambientazione storicamente accurata, ma vi innestano forme o suggestioni narrative molto diverse come: a) la *suspense* e il mistero, ricorrendo rispettivamente a tratti di – o addirittura a veri e propri rimandi generici a – thriller e gialli (è il caso, già visto, di *Il nome della rosa*); b) l'avventura (riprendendo moduli feuilletoneschi: ancora *Tirreno*); c) il meraviglioso, dando origine ai romanzi, come li ha chiamati la critica, «fantastorici», che costruiscono versioni alternative del passato, o inseriscono elementi meravigliosi nel racconto storico, come *I dodici abati di Challant* di Laura Mancinelli (1981), *Cercando l'imperatore* di Roberto Pazzi (1985) o ancor più *Magia rossa* di Gianfranco Manfredi (1983), coi suoi aperti rimandi al gotico e all'*horror* allora tanto di moda.

Insomma le opere sono catalogabili solo con difficoltà in questo o quel genere, e anzi in ognuna spesso convivono spinte generiche diverse, intersecando più categorie narrative o generi[21] – compresi i generi di consumo: giallo, che grazie alla tradizione nobile da Dürrenmatt a Gadda consente anche un salto carpiato dal popolare-leggibile al colto-letterario), e appunto *horror*, fantascienza (il già citato *Macno*), thriller (*Floppy disk* di Gaetano Cappelli [1988]; i primi racconti di Pino Cacucci raccolti in *Outland Rock* (1988) ecc. Questo è il segno più

[18] Che proprio dal *Poema dei lunatici* Fellini abbia tratto il suo ultimo film (*La voce della luna*, 1990) conferma del resto quanto osserverò più avanti: in questi anni anche gli scambi della narrativa con gli altri media passano per il versante d'autore, non ancora per la medialità di massa.

[19] Il picaresco affiora anche nelle strutture dei primi romanzi di Busi e in *L'oro del mondo* di Vassalli (1987) (su cui torno a proposito delle scritture autofinzionali), oltre che negli sbandati protagonisti di *Aspettando Ketty* (Avalli, 1982),

[20] Nella dimensione dell'oralità come racconto d'avventure, filtrato dall'infanzia, si può mettere il Guccini di *Cròniche epafàniche* e le prove, dove il racconto orale di peripezie è rimescolato con un po' di realismo magico, di Alfredo Antonaros (*Tornare a Carobèl* [1984] e ancor più *Mahò* (1987), che rimanda anche alle distopie di cui *supra*); la *quête*, romanzesca per eccellenza, è alla base di molti romanzi di Stefano Benni.

[21] Margherita Ganeri parla per il romanzo storico di «plurigenericità», ossia «una commistione di più modelli letterari all'interno di un medesimo testo» (Ganeri 1999, 49).

evidente che il *lowbrow* non è più interdetto agli scrittori che si vogliono anche intellettuali – quindi, è anche il segno più esplicito che una crepa strutturale si sta aprendo al confine interno al campo letterario tra autonomia ed eteronomia.

Altrettanto indicativa di una commistione generica costitutiva, interna ai diversi esemplari testuali, è la diffusione di scritture a bassa finzionalità: forme che si situano a cavallo tra generi non-finzionali (reportage, autobiografie, biografie) e romanzi veri e propri. Si identificano qui i prodromi italiani dell'*autofiction*, con tutta probabilità nata autonomamente rispetto a quella doubrovskiana d'Oltralpe, più incentrata sull'autoanalisi e sulla finzionalizzazione del materiale dato dalla messa in forma romanzesca (si veda su questo anche il tardo Robbe-Grillet), mentre l'autofinzione italiana è da subito più coinvolta con la dimensione storica e sociale. *L'oro del mondo* di Vassalli (1987) è il caso più chiaro. Il libro ricostruisce l'Italia uscita dal secondo conflitto mondiale attraverso lo sguardo del protagonista Sebastiano Vassalli; qui il dispositivo autobiografico non illumina un'interiorità ma funziona da punto d'osservazione sulla storia collettiva, una specola temporale analoga a quella, spaziale, vista per il grande romanzo italiano. E non è un dettaglio che il racconto proceda con andatura picaresca, come si accennava prima: la memoria personale viene romanzata e resa interessante grazie al ricorso all'avventura, al comico e al grottesco (con tanto di riprese formulari per identificare alcuni personaggi: il padre che scalcia all'indietro come i cani), mentre l'ancoraggio resta storico. Il trasformismo del padre, prima fascista e poi campione democratico, è immagine di quella maggioranza del Paese che, come si denuncia nel libro, fa passare i partigiani da trenta a trecentomila una volta finita la guerra. È la formula che distinguerà a lungo la bassa finzionalità italiana: l'Io più che analizzando è testimone della Storia.[22]

Che non ci sia uno scarto netto tra le tipologie basso-finzionali (*autofiction*, *non-fiction novel*…) lo si vede bene con il Busi di *Sodomie in corpo 11* (1988) che unisce autofinzione e documentario, come Del Buono assomma autobiografia, autofinzione, invenzione documentaria e riferimenti storiografici. Tuttavia è possibile riscontrare delle dominanti in alcuni testi: come *L'oro del mondo* è a dominante autofinzionale, altre opere anticipano le tendenze di quelle che verranno considerate a tutti gli effetti *non-fiction novel* italiani, tendenze che diverranno evidenti più avanti: Il modello sciasciano ricostruiva documentariamente avvenimenti marginali per mostrare il di più di senso che la letteratura offre, consentendole di "apprendere" la storia agli uomini, mentre qui avviene il contrario: ci si smarrisce in un labirinto

[22] Accanto a Vassalli si possono mettere *Ex cattedra* di Starnone (1987), che registra il riflusso dei giovani del Movimento; *La nostra classe dirigente* di Del Buono, che fin dal titolo unisce la riscrittura più o meno finzionalizzata dell'esperienza bellica all'affresco politico; e si potrebbe leggere in termini autofinzionali anche il romanzo autobiografico *Seminario sulla gioventù* di Busi (1984), oltre a – si veda subito sotto – *Sodomie in corpo 11*.

di fatti (o anche di non-fatti) che la scrittura non appiana, ma complica. *Lo stadio di Wimbledon* (Del Giudice, 1983) porta l'inversione al grado estremo: l'inchiesta – costruita intorno alla figura di Bobi Bazlen – ha per oggetto uno scrittore la cui opera fu non scrivere, e i testimoni interrogati tra Trieste e Londra non consegnano nessuna verità che chiuda il caso. Doppia negazione, dunque: un'indagine che fallisce intorno a un'opera che non esiste; e ciò che il libro finisce per documentare è l'io che indaga, la sua formazione – la ricostruzione fattuale piegata invece verso il *personal essay* (movimento speculare a quello dell'autofinzione "sociale" di cui sopra). Anche qui si trattiene un segno, il gesto documentario dell'inchiesta, e si lascia cadere ciò che lo fondava: la fiducia che i fatti, ben ricostruiti, restituiscano un senso. Il modello dell'intellettuale cui il romanzo punta (Bazlen) si svuota in un generale non-senso.[23]

Quello che manca ancora, rispetto alla fase seguente, è la diffusione delle strategie «intermodali», per dirla con Genette (1989), cioè dell'uso formale e non solo tematico di altri media, in particolare quelli popolari: ci sono tentativi isolati (Tondelli con la musica; Benni con il cinema di fantascienza; De Carlo forse con l'*école du regard* in *Treno di panna* (1981); la prima prova di Pino Cacucci fortemente legata ai *thriller* cinematografici), ma appunto isolati. Se Tabucchi frequenta abitualmente media diversi e li rovescia nei suoi testi (dalle *Meninas* al Beato Angelico, passando per l'interesse per la cinematografia già espressa tramite il lavoro di montaggio di *Piazza d'Italia* [1975]) e se ovviamente la pittura è al centro di *Retablo* di Consolo (1987), il quale peraltro con *Lunaria* (1985) forza i confini narrativi (cfr. Traina 2001), i riferimenti transmediali sono *highbrow* mentre successivamente sarà soprattutto la medialità di massa a dominare il decennio seguente.

Questo caso mostra con estrema chiarezza come negli anni Ottanta le tendenze prendono forma e si stabilizzano nel decennio successivo: basti pensare all'uso del linguaggio televisivo nei Cannibali e al montaggio cinematografico di molti romanzi di Lucarelli e all'ispirazione cinematografica (dal *Silenzio degli innocenti*) della sua serie dedicata a Grazia Negro, e al terzo volume di *Under 25*, *Papergang*, fortemente improntato a un immaginario transmediale. Anche la mediatizzazione degli autori (di cui pioniere fu l'Aldo Busi ospite fisso del *Maurizio Costanzo Show*) esplode a partire dai tardi anni Novanta (ancora Lucarelli con la docuserie *Blu notte*, in onda dal 1998, fino al Lagioia di *Occidente per principianti* [2004]: ma questo testo,

[23] Nella stessa linea *Illazioni su una sciabola* di Magris (1992), *Isolina* di Maraini (1985) e soprattutto *La notte della cometa* – ancora Vassalli (1984): la biografia documentaria di Dino Campana. Il «come Del Buono» rimanda alla *Nostra classe dirigente*, di cui s'è detto. E che a quest'altezza perfino Calvino tenda al saggismo "eccentrico" della *Collezione di sabbia* (1984) conferma che la tendenza è di sistema: saggi narrativizzati che esorbitano dai confini del genere, sfociando nel racconto o nel quasi-romanzo, destrutturando le pretese di oggettività della storiografia. Sull'interferenza di codici saggistico e narrativo nell'ultimo Calvino si veda Bozzola e De Caprio 2021.

molto tardo, indica che l'intermodalità è ormai una strategia pienamente accolta nel sistema letterario: come dimostrano i molti esempi di intersezione tra vecchi e nuovi media sempre più comuni, e utilizzati senza che vi cada l'accento, a partire dagli anni Zero).

Tanti romanzi in uno, dicevamo: impacchettati insieme, in un parossismo che se certo può essere letto come tentativo di fare un romanzo per tutte le stagioni, a mio avviso serve anche o soprattutto per intensificare all'estremo le marche letterarie (metterne tante, in modo che almeno qualcuna venga riconosciuta: perché la ristrutturazione verso una nuova cultura umanistica rende difficile identificare *cosa* il pubblico riconosca come letterario), e allo stesso tempo evidenzia come i generi divengano centrali nella prassi narrativa: generi come codici, da mischiare, aveva già notato Ceserani. Se la sperimentazione insisteva sul plurilinguismo, sulla plurivocità, qui se mai c'è *plurigenericità*: si recupera la complessità escludendo gli aspetti meno leggibili, senza preoccuparsi se questo o quel codice (genere) è effettivamente letterario in sé. Letterario, qui, è l'effetto: e si ottiene dunque letterarietà anche aggirando i vincoli tipici del polo autonomo. E questa varietà generica non si limita a esprimersi entro ogni singola opera, ma anzi emerge seguendo le traiettorie dei diversi autori.

Mai forse come in questo periodo, infatti, gli autori tendono a "sperimentare" molto, passando facilmente da un genere all'altro a ogni libro, e dunque alla sperimentazione interna al testo si aggiunge una traiettoria instabile degli autori, come se collaudassero di testo in testo formule diverse. Il caso di Sebastiano Vassalli è esemplare, perché percorre quasi tutte le possibilità che emergono nel decennio: proveniente dall'area neoavanguardistica, recupera una narrazione più tradizionale (*Abitare il vento*, 1980; *Mareblù*, 1982) e pienamente romanzesca, con riferimenti all'attualità (gli anni di piombo, il terrorismo), per poi passare ai tentativi basso-finzionali dei quali si è detto sopra (il romanzo documentario *La notte della cometa* e la proto-autofinzione di *L'oro del mondo*), e chiudere il decennio con il romanzo storico *La chimera* (1990). Lo stile linguistico, mutato rispetto alle prove precedenti, è sempre riconoscibile, tendente al parlato (compresi i puntini di sospensione), ma non è forte in senso novecentesco; lo stile narrativo varia notevolmente insieme ai modelli formali, come se l'autore cercasse qualcosa che "tenga" nel sistema letterario che va riconfigurandosi, al pari di altri scrittori.[24]

[24] Anzitutto Tondelli, con tre prove radicalmente diverse come *Altri libertini* (1980, romanzo generazionale ancora parzialmente legato all'area neosperimentale degli anni Settanta), *Rimini* (1985, tentativo di Grande romanzo italiano) e *Camere separate* (1989, intimista e riflessivo), tre possibilità molto distanti tra loro provenienti da un autore che con le sue intuizioni (comprese le antologie *Under 25*) segna il decennio. Ma lo stesso vale per Eco (da *Il nome della rosa* al ben più intricato e difficile *Pendolo di Foucault*), per Del Giudice (dalla ricostruzione pseudo-documentaria di *Lo stadio di Wimbledon* al romanzo vero e proprio con volontà d'affresco intellettuale di *Atlante occidentale* [1986]), per Domenico Starnone (di nuovo l'autofinzionale *Ex cattedra*, poi il romanzesco-allegorico di *Segni d'oro* [1990]), per Stefano Benni (unite da una certa compattezza stilistica e da un immaginario fantascientifico, *Terra!* [1983], *Comici spaventati guerrieri* [1986] e poi *Baol* [1990] sono prove diversissime:

Se la variabilità generica interna alla singola opera sottolinea la necessità di accreditare il testo come evidentemente letterario, la variabilità tra un'opera e l'altra mi pare indichi che i singoli autori stiano facendo tentativi per trovare una propria voce, idonea alla nuova configurazione del sistema letterario. Non che una motivazione escluda l'altra: la compresenza di molti generi è, come sempre quando non si sceglie, indice che non è chiaro cosa scegliere (non solo per ragioni di poetica personale, che ancora va sviluppandosi, ma anche per motivi esterni, appunto: "non so cosa funziona meglio"), laddove la variazione degli esiti da un'opera all'altra è segno che si sta comunque sperimentando una serie di possibilità di letteratura diverse. Cambia dove si pone l'accento.

2.3 Ritorno al (dis)ordine ed evoluzione

Altro che ritorno all'ordine: negli anni Ottanta si vedono una moltitudine di forme, generi e memorie letterarie. Una situazione confusa che sembra deprimente e monotona solo assumendo una prospettiva sperimentale, che vede nella trama il male assoluto, nella leggibilità e nel successo di pubblico il cancro della letteratura.

Si tratta di un ritorno all'ordine, insomma, solo dalla prospettiva di una concezione "autonomista" della letteratura per cui fa premio l'innovazione e il testo che si distacca dalle norme, rigettando (soprattutto) quei tratti che nel corso del Novecento sono stati progressivamente attribuiti ai romanzi di consumo, "eteronomi": a partire dalla trama, dalla lettura *anche* come piacere non solo intellettuale e *highbrow*, dalla semplicità (che è poi comprensibilità come vedremo dopo).[25] Non c'è ordine, non c'è (ancora) omogeneizzazione. Anzi.

---

space opera la prima, giallo allegorico la seconda, distopia piena la terza), per Andrea De Carlo (da *Treno di panna*, a lungo considerato un esempio di minimalismo all'taliana, a *Macno*, distopia fantascientifica), e l'elenco potrebbe continuare.

[25] Ad esempio, Luperini (1995, 535-536), segnalando questo ritorno all'ordine come «ripristino di un codice narrativo più tradizionale» porta tra gli esempi il Calvino di *Palomar* rilevando che «ancora in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [Calvino] optava per una struttura altamente problematica della narrazione, assai meno percepibile, qualche anno dopo, in *Palomar*», 535-536). Tuttavia, è evidente che la struttura narrativa di questo volume, con la sua griglia "chiusa" a tre livelli moltiplicata per tre, è tutto fuorché semplice – come altri autori, anche Calvino insiste sulla moltiplicazione dei livelli di lettura, quindi se mai il testo è *polivalente*. Sulla complessità di Palomar e sull'antitesi tra semplificazione (razionalizzazione) e complessità del mondo, cfr. almeno Barenghi 2007. Il legame tra ritorno all'ordine e narratività "semplice" è individuato anche da Angelo Guglielmi, «il quale vede una letteratura sperimentale, che demistifica l'apparente ordine del reale, venir sostituita da una letteratura postmoderna che torna al piacere del narrare, per opporre una struttura intelliggibile alla destrutturazione del reale» (Jansen 2002, 300; qui Guglielmi parla nello specifico di Tabucchi). Già al finire degli anni Ottanta Ceserani (1990, 124) segnalava la discrepanza tra strategie degli autori e interesse del pubblico da un lato, e tendenze critiche ed editoriali dall'altro: «Fra i critici […] serpeggia un atteggiamento sospettoso verso i romanzi, […] che esibiscono un'aperta preferenza, un interesse privilegiato per i meccanismi di costruzione del personaggio».

Nell'insieme, dunque, la sperimentazione e la variabilità appaiono come due chiari segnali della ristrutturazione, del sistema letterario in generale e del romanzesco in particolare, in corso negli anni Ottanta. E questa mobilità, questa molteplicità di forme e riferimenti, rende difficile individuare gruppi, aree stabili. Non a caso le metafore che emergono più di frequente per parlare della narrativa di questo periodo sono quelle che si rifanno al campo semantico del difforme, del disomogeneo (arcipelaghi, reticoli, rizomi, magma).[26] Quando la critica più attenta ha cercato di mappare il panorama degli anni Ottanta lo ha fatto per carotaggi e campionature, spesso derivate dall'attività recensoria, secondo un processo che parte dal medaglione (il singolo autore, la singola opera) e poi getta collegamenti verso altri medaglioni, dunque con un procedimento induttivo che cerca di ricostruire famiglie, genealogie. Ma da questo punto di vista la tassonomia letteraria è complicata perché mi sembra che per la narrativa degli anni Ottanta si debba parlare di un processo di evoluzione vertiginoso che Stephen Jay Gould ha chiamato, in ambito biologico, «equilibrio punteggiato» (Gould 1972): in fasi di transizione (come quella che attraversa ora lo spazio letterario italiano) si verificano *burst* evolutivi per cui incrementano le mutazioni, così che aumenti globalmente la possibilità di sopravvivenza. Quando la transizione finisce, i cladi (i rami secchi, per così dire, dell'albero evolutivo) meno adatti scompaiono, e la storia evolutiva riprende il percorso più noto, fatto di cambiamenti incrementali e lenti.

3. Lo spazio letterario: crisi della lirica e ascesa del romanzo

Nelle fasi di transizione la variabilità aumenta enormemente: ma fase di transizione verso cosa? Un indizio viene dalla presenza di forti tentativi di sperimentazione che aggirano però lo sperimentalismo in senso proprio, ossia ciò che aveva caratterizzato il polo autonomo del campo letterario per più di un secolo.

Mi pare che si possano individuare una serie di cause: una interna allo spazio letterario, cioè all'insieme delle opere che a una determinata altezza storica un autore ritiene ragionevole scrivere (cfr. Mazzoni 2004, 24); le altre legate invece alla configurazione del campo letterario, ossia all'insieme di pratiche e sistemi valoriali che orientano gli attori (scrittori, lettori, editori, ecc.). La nozione di spazio letterario riguarda l'immaginario che la società condivide; quella di

[26] Si veda anche Ganeri, che parlando della commistione generica riscontrata nei romanzi storici di questa fase, i quali «di solito non possono essere definiti solo e semplicemente storici», almeno nei casi a suo avviso più significativi, nota come essa produca un «effetto disorientante» che rende le opere «disancorate rispetto alle coordinate tradizionali della lettura» (1999, 49). Come la commistione, anche l'effetto è comune ad altre linee narrative: e appunto ciò che disorienta è il distacco rispetto alle categorie "tradizionali", legate a una modellizzazione bipartita del campo letterario che va al di là del semplice *midcult*, finendo per creare una massa testuale collosa, in cui gli estremi della letterarietà e della popolarità convivono senza apparenti problemi.

campo la sociologia di autori, editori e pubblico; esse sono ovviamente intrecciate (il campo letterario influisce sull'immaginario, lo spazio letterario orienta i comportamenti del campo), ma è opportuno distinguerle in sede analitica.

La trasformazione dello spazio letterario riguarda la perdita di prestigio della lirica e la nuova centralità del romanzo; la trasformazione del campo riguarda la modernizzazione del sistema letterario lungo due direttrici: l'industrializzazione, con l'ingresso di logiche prettamente economiche nella produzione (e nella diffusione) delle opere, e la democratizzazione, con l'ampliamento del pubblico potenziale e una segmentazione di questo pubblico in più livelli, nonché dallo sviluppo di una nuova cultura umanistica. Il risultato è non solo un cambio dei rapporti di forza del campo, ma una ristrutturazione di quest'ultimo, per cui la distinzione tra poli autonomo ed eteronomo sembra venir meno, come appare evidente via via che ci si avvicina al presente, ma che si può già notare nelle strategie con cui gli autori di romanzi del periodo in esame cercano di accumulare capitale simbolico per consolidare la centralità della loro forma nello spazio romanzesco.

Ricordando che, come sempre in questioni di cultura, le date sono poco più di un gioco, i processi prendendo forma nel tempo, sceglierei come soglia simbolica il 1978. Più che l'onda lunga del '68, a contare mi sembra sia la scossa del '77, quando tendenze politiche e culturali sviluppatesi nel decennio prendono corpo in maniera evidente: l'interesse per il non-letterario delle "scritture selvagge", l'importanza del privato e il rifiuto del lavoro (e di qui: la rivendicazione anche in chiave politica di spazi autonomi e personali). Il panorama letterario mi pare inizi a mutare qui: dal '78 ricomincia a diffondersi il romanzo storico; sia Celati sia Tabucchi pubblicano l'ultimo volume della rispettiva fase più sperimentale (*Lunario del paradiso* e *Il piccolo naviglio*); nel 1979 vengono pubblicati *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Boccalone*, aprendo a una serie di possibilità narrative poi ampiamente sfruttate (la pseudoautobiografia di Palandri e la ripresa di elementi propriamente romanzeschi, quali suspense, attesa, coinvolgimento del lettore, di Calvino); Giorgio Manganelli licenzia poi *Centuria*, che segna un cambio di passo anche nella narrativa più sperimentale, con aperture alla leggibilità e una più forte dialettica tra ricerca e godibilità (e un voluto, ancorché giocoso, riferimento proprio alla narrazione in senso forte). Sciascia pubblica un saggetto, *Dalle parti degli infedeli*, che sposta con decisione l'attenzione su quelle che poi saranno le *Cronachette*, interrompendo le "inquisizioni" del decennio passato e preludendo all'aspetto più fortemente documentario e anche autobiografico dell'ultima sua fase romanzesca (da *La strega e il capitano*, 1986, in poi). Nel 1980 escono *Altri libertini* e *Il nome della rosa* e Sebastiano Vassalli con *Abitare il vento* inizia un percorso di recupero di quegli elementi romanzeschi più

classici (trama, personaggio, ecc.) cui si accompagna una prosa decisamente più piana, similmente a quanto fanno Celati e Tabucchi; nel 1981 *Il gioco del rovescio* di Tabucchi e *Treno di panna* di Andrea De Carlo. I pezzi del domino sono adesso tutti a posto, pronti a essere fatti cadere.

Nel '79 poi si svolge il Festival di Castelporziano, che rende evidente una trasformazione radicale nel rapporto tra poeti e pubblico (cfr. Mazzoni 2017) già delineata in anni precedenti. E per entrare nella questione si può partire proprio da qui, dalla disconnessione dei poeti dal ruolo sociale che li aveva caratterizzati fino ad allora, e della poesia dal posto che aveva nel sistema letterario italiano. Si ricordi anche il discorso di Montale per il Nobel, dove rilevava come la «vera poesia» stesse «dormendo» (e *Satura* con il suo scarto rispetto alla poesia precedente segnala questo cambio di prospettiva);[27] Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, presentando *Il pubblico della poesia* segnalano «lo sgretolamento di una *tradizione*, di un *campo* e», sottolineo io, «di un *ruolo*» (Berardinelli; Cordelli 1975, 15). Sgretolamento che quasi trent'anni dopo Guido Mazzoni definirà una «implosione» (Mazzoni 2004, 222) divenuta esplicita proprio nelle contestazioni di Castelporziano. Pochi anni dopo un osservatore attento del presente come Pier Vittorio Tondelli affermerà che i cantanti rock sono i nuovi poeti. Ruolo sociale e anche ruolo letterario, non dei poeti ma della lirica stessa: a partire da quel momento il campo della lirica si frammenta, si disperde ogni tradizione unitaria (come suggerisce il titolo di Enrico Testa, *Dopo la lirica* [2005]) e il predominio intellettuale che questo genere aveva avuto in Italia viene meno, lasciando uno spazio di preminenza al romanzo.

Si può discutere se la trasformazione del sistema letterario parta dal crollo della funzione sociale degli intellettuali (come mi pare implichi Luperini 2005), dalla crisi della lirica e dunque dal vuoto nel sistema letterario che consente una nuova importanza del romanzo, o se di converso sia l'ascesa del romanzo dovuta alle trasformazioni editoriali in corso e al nuovo interesse del pubblico a generare gli altri fenomeni, ma ciò che voglio sottolineare è il risultato: cioè anche in Italia la forma-romanzo acquista la centralità che in altri Paesi, come Francia o Regno Unito, aveva già da molto tempo.

4. Un ventennio di assestamento

La sperimentazione degli autori con forme molto diverse indica allora la situazione, tipica dei momenti di più forte evoluzione letteraria, di cercare le modalità narrative più adatte alla nuova epoca (cfr. Moretti 2020). Nel decennio seguente la variabilità delle forme si riduce e la sperimentazione avviene principalmente all'interno di alcuni generi (cfr. Tirinanzi De Medici

[27] Prolusione alla consegna del Premio Nobel di Eugenio Montale, dicembre 1975.

2024), mentre i prelievi e i rimandi alla grande tradizione letteraria e romanzesca indicano il tentativo di accumulare capitale simbolico esibendo veri e propri blasoni di letterarietà, come a dire: "questa è Letteratura". Man mano che la nuova posizione del romanzo nel sistema si stabilizza, e la sua centralità viene data per scontata (nel corso degli anni Novanta), il codice letterario e i riferimenti relativi a questo aspetto verranno meno, o meglio diventeranno meno esibiti.

La proposta storiografica è che un bilancio del romanzo italiano degli anni Ottanta veda questa come il primo tempo di un ventennio di assestamento: dove vige un disordine di tipo diverso rispetto a quello del ventennio precedente, caratterizzato dalla tensione esasperata tra opere *highbrow* e *middlebrow* (il «romanzo medio 'di qualità' di Ferretti è una forma italiana di *middlebrow* o di *midcult*) e dal dominio del polo autonomo nel campo letterario, in linea con la configurazione che quest'ultimo aveva assunto da diversi decenni. Quello che si sviluppa negli anni Ottanta è un disordine che produce una discontinuità forte e inizia a stabilizzarsi nel decennio successivo, per poi produrre, con l'avvento del nuovo millennio, una lingua comune per la narrativa (cfr. Tirinanzi De Medici 2018).

Il processo è lento: e le resistenze di larga parte della critica nell'accogliere le nuove forme romanzesche, spesso liquidate come ritorno all'ordine, resa al mercato, segno della «fine» (Ferroni 1996), abbandono all'ilare nichilismo postmodernista (Luperini 2005) ne sono un segnale. Le categorie critiche con cui si era letto il periodo antecedente perdono valore euristico e solo negli anni Zero prendono forma le nuove.[28]

Se questa ipotesi è corretta, i dibattiti su dove far cadere la "svolta" possono essere ripensati come uno scontro tra prospettive: se si guarda al periodo dalla specola del presente secondo una linea genealogica, le forme produttive e la stessa struttura dello spazio letterario sono quelle che dominano gli anni Novanta, e lo spazio letterario accoglie più facilmente i generi, perché è in quel momento che concretamente inizia a prendere forma quella lingua comune che diverrà dominante negli anni Zero.[29]

Se invece si vuole guardare il momento in cui le cose cambiano (per continuare la metafora biologica, quello della grande estinzione) allora è allo snodo tra anni Settanta e Ottanta che bisogna indirizzarsi. D'altra parte, esattamente come in altri ambiti, fenomeni come la finanziarizzazione dell'economia, l'ascesa di capi carismatici e il ruolo dei media (e della

[28] In ordine sparso: l'interesse per la bassa finzionalità (Ricciardi 2011; Palumbo Mosca 2014; 2022; Bertoni 2007; Marchese 2014); l'attenzione a nuove forme di realismo e al quadro culturale del presente (Donnarumma 2014); il tentativo di interpretazione complessiva di lungo periodo (Di Gesù 2003; 2005; Casadei 2007). Anche i tentativi di mappatura come quelli di Simonetti 2018 o di Cortellessa 2014, che è più orientato al recupero di una linea più sperimentale e a un intervento apertamente militante, nonostante il giudizio negativo sulla qualità media della produzione del periodo, segnalano con tale imponente opera di ristrutturazione critica l'avvento di una fase nuova.
[29] Così, ad esempio, Donnarumma 2014 e Casadei 2002.

televisione in particolare) prendono forma nel corso degli anni Ottanta ma diventano centrali, in forme comunque un po' diverse, nel decennio seguente: Berlusconi non è Craxi, e il Tg4 di Emilio Fede non è il Tg2 del 1986. Lo stesso può dirsi per il periodo letterario in esame.

5. Crisi dell'autonomia

Richiamo alla tradizione letteraria come esibizione di un blasone, dicevo, come accumulazione di capitale simbolico. Quel che manca è però il secondo elemento che, almeno a partire da metà Ottocento, garantisce agli autori "un posto al sole" nel campo letterario, e in particolare in quella sezione del campo che Bourdieu ha chiamato autonoma: l'innovazione formale. Innovazione che s'intende come stile, individuale e idiosincratico, riconoscibile, in positivo, e in negativo nel rigetto di elementi giudicati convenzionali e tradizionali come personaggi e trame. Ecco che invece i testi degli anni Ottanta tendono sempre a un grado di leggibilità – il «ritorno all'ordine formale» di cui parlava Pedullà (1998, 396). Questo indica una trasformazione più profonda e radicale, che colpisce alla base il criterio principale di differenziazione del polo autonomo, e dunque della "vera letteratura", perché le acrobazie formali non sono più riconosciute come opzioni valide, praticabili. Ne è un segno anche la riconversione di molti autori nel passaggio dagli anni Settanta agli Ottanta: Celati e Vassalli che abbandonano le forme sperimentali in favore di stili "semplici", piani, di racconti che hanno un inizio e una fine. Lo stesso avviene per Tabucchi, che rinuncia al complesso montaggio di *Piazza d'Italia* (e non pubblica il suo romanzo più sperimentale, *Lettere al capitano Nemo*); Tondelli stesso passa dalla forma esplosa e per molti versi selvaggia di *Altri libertini* al romanzo-romanzo di *Rimini*.

Allora l'avvento del romanzo al centro dello spazio letterario si accompagna a una riconfigurazione del campo, che progressivamente vede dissolversi la bipartizione che lo attraversava, la quale si reggeva sui criteri di autonomia – appunto, innovazione formale, rigetto del mercato e del successo, ecc. –, che vanno disattivandosi. Così alla bipartizione tra *high* e *lowbrow* (e se si preferisce la tripartizione, considerando anche ciò che trasgrediva il confine, cioè il *middlebrow*) si sostituisce la vecchia distinzione tra livelli culturali lascia il posto a una postura nuova chiamata significativamente *no-brow*.

Il processo è a quest'altezza in corso: il capitale simbolico che si accumula richiama la tradizione, certo, e quella che aggira i poli "forti" dello sperimentalismo, ma si è visto che forme di sperimentazione dominano il periodo, pur essendo sperimentazioni più digeribili, meno legate alla difficoltà formale. Il risultato finale è quella *koiné* letteraria che s'instaura alla fine degli anni Novanta e che dispiega i suoi effetti ancora oggi. Lo si vede bene osservando le

dinamiche del premio Strega: pur non essendo mai stato un premio davvero *highbrow*, negli ultimi anni esso ha premiato gli autori più svariati, da quelli che hanno un target medio-basso ad autori riconosciuti come "letterari" (Siti, Bajani, Trevi, ecc.). Si ha un bel dire che questi ultimi vincono lo Strega con i loro libri peggiori, più leggibili dal vasto pubblico: il problema è che non c'è una distinzione netta come c'era ancora negli anni'60 (quando ad esempio i campioni del polo autonomo accusavano quelli del polo opposto di essere le «Liale della letteratura»). Anche gli autori di valore vendono, vogliono vendere, e il pubblico, quando li capisce, li legge.

Il fenomeno dei "romanzi dei professori" (opere scritte da esperti di qualche disciplina, o anche il tentativo di accreditarsi come esperti agli occhi dei lettori) e quello opposto degli esordienti spesso senza background letterario (Tondelli, ma anche Avalli, poi i vari "under 25") sono accomunati dal peso che viene dato alla figura dell'autore nel giudizio sull'opera: non è il testo che autonomamente si regge, ma viene proposto e consumato in base a un dato extratestuale, intrinsecamente eteronomo, come l'appartenenza dell'autore a una dimensione *esterna* a quella propriamente letteraria. Sono sempre intellettuali, i professori che scrivono romanzi, ma non artisti; dall'altro lato, figure di non-letterati strutturalmente esterni al campo. È un indizio ulteriore che il polo autonomo sta cedendo terreno.

6. Industria, democrazia e cultura

Dal punto di vista letterario, la crisi del campo si basa su tre trasformazioni parallele e intrecciate, due delle quali giungono a compimento in questo periodo: l'industrializzazione dell'editoria e la democratizzazione letteraria. La terza che comincia a imporsi ora ma si dispiega solo più avanti è l'emersione di una «nuova cultura umanistica» (Mazzoni 2004, 229) che accoglie elementi fino ad allora considerati *lowbrow* o *midcult* così come molte suggestioni *pop* (cfr. Tirinanzi De Medici 2019).

6.1 Industrializzazione

Sul piano dell'industrializzazione basta rivedere i numerosi studi che segnalano le trasformazioni nell'apparato produttivo: la concentrazione nelle mani di pochi attori di buona parte del mercato editoriale; l'ingresso nel mercato letterario di gruppi industriali a esso tradizionalmente estranei (come gli Agnelli) e il processo di fusione tra aziende culturali fino ad allora distinte, dalla stampa periodica ai nascenti media audiovisivi e all'editoria. Basti pensare ai casi di Mondadori e RCS, tendenze che s'intensificano con l'ingresso nel mercato di Fininvest (cfr. Ragone 1999; Ferretti 2004). Questo produce una serie di smottamenti: nelle

figure professionali dell'editoria, per cui si passa dai «letterati editori» ai manager (Ferretti 2004); nelle modalità di diffusione e pubblicizzazione (televisioni e settimanali che "spingono" i libri dell'editore di riferimento: si vedano i casi di studio di *Rimini* di Tondelli e del *Pendolo di Foucault* di Eco, in Cadioli 1988); nel profilo degli autori stessi (emblematico il caso già ricordato di Aldo Busi).

Da questo fenomeno derivano anche una serie di dinamiche propriamente letterarie: la caccia all'esordiente, che costa meno e offre quel senso di novità così importante in un mercato a rapido ricambio; la crescita esponenziale delle novità, tanto da configurare vere e proprie bolle speculative (le crisi editoriali che punteggiano gli anni Ottanta); il tentativo di offrire "brand" autoriali, o di gruppi, che diverrà più chiaro negli anni Novanta, ma che è già presente in forma embrionale nel decennio precedente (si ricordi il caso della "giovane narrativa" lanciata alla fiera di Francoforte del 1985; i primi tentativi di creazione di gruppi come il Gruppo 13 animato da Loriano Macchiavelli);[30] il progressivo consolidamento dei sottogeneri romanzeschi utilizzati anche come strategia di brandizzazione, per rendere più riconoscibili al pubblico i propri prodotti.[31] Ancora, è su queste premesse della letteratura-prodotto che prende avvio un fenomeno di consumismo letterario, per così dire, in base al quale c'è un'insistente corsa alla novità – non la novità formale tipica dell'area sperimentale e del polo autonomo del campo bipartito, ma la novità editoriale che fa parlare di sé per qualche settimana o mese, e poi svanisce, sostituita da un'altra novità. Meccanismo simile a quello sperimentale, certo: ma orientato stavolta al mercato. L'ideologia del nuovo, muro portante del polo autonomo del campo letterario, ritorna in chiave prettamente commerciale: moda, appunto.[32] Sono tendenze che negli anni Ottanta appaiono ancora deboli, ma individuate già all'epoca dagli osservatori più attenti, e che diverranno chiare negli anni Novanta, per endemizzarsi a partire dal nuovo millennio.

6.2 La democrazia letteraria

Come per la storia economica e politica, dove l'ascesa dell'imprenditoria borghese finisce per intrecciarsi alle prime istanze democratiche moderne, anche in ambito letterario il fenomeno dell'industrializzazione si accompagna a quello dell'affermazione di una compiuta democrazia

[30] Per un resoconto quasi in presa diretta si veda Tani 1986; per i gruppi si veda Macchiavelli 1992.
[31] Lo scorcio degli anni Ottanta vede la nascita di case editrici più o meno specializzate in generi, come Theoria e Interno Giallo; metterei in questa lista anche Tullio Pironti, tra i più intelligenti importatori italiani dell'*High Postmodernism* americano.
[32] Vale la pena chiarire, prima che qualcuno legga questo passaggio come un implicito giudizio di valore (così ad esempio Baldini 2025), che non si tratta di una geremiade sulla fine dell'arte "vera", sulla resa al mercato, sui bei tempi andati. Peraltro, la stessa ideologia del nuovo riproduceva proprio questa medesima logica capitalista, solo traslandola sul piano estetico-formale, secondo una traiettoria fondamentalmente ideologica che – come sempre quando si parla d'ideologia – serviva a nascondere le tracce delle proprie origini. Nessuna parte del campo è di per sé immune dalla falsa coscienza, insomma.

letteraria. Grazie alle conquiste sociali dei decenni precedenti, infatti, ampie fette di popolazione godono finalmente di sufficiente tempo libero da dedicare ad attività non connesse al sostentamento; il tasso di analfabetismo nel 1980 si è ridotto drasticamente rispetto al secondo dopoguerra e soprattutto l'aumento del periodo obbligatorio di formazione scolastica garantisce competenze ulteriori rispetto all'alfabetizzazione di base che a sua volta favorisce l'ingresso tra i lettori di una quantità sempre maggiore di individui; la liberalizzazione degli accessi all'Università di dieci anni prima ha garantito a una crescente fetta di popolazione, esterna agli ambienti altoborghesi, una media competenza culturale. Di qui la richiesta di diverse tipologie di testo, capaci di soddisfare diversi tipi di lettori, con diversi livelli di complessità (cfr. Spinazzola 1984; 2007), che non si limitino a quelli della «lettura letteraria» (Benvenuti 2012, 35).

Richiesta che dapprincipio viene esaudita tramite i *best seller* all'italiana: i "romanzi dei professori" (per esempio *Il nome della rosa*, *Il primo libro di Li-Po* di Vittorio Saltini (1981), *I dodici abati di Challant* di Laura Mancinelli) che offrono, come furbescamente Eco sottolineava nella quarta di copertina del *Nome*, diversi livelli di lettura: intrattenimento "di genere", erudizione esplicita nell'ambientazione e nell'acribia documentaria, erudizione implicita, per pochi eletti, riguardo a riferimenti culti. E nell'allargare il campo dei lettori, si moltiplicano i tipi di richieste che i lettori stessi fanno.

Si moltiplicano i lettori, si moltiplicano i livelli dei lettori, e il mercato progressivamente inizia a distinguere tra questi lettori, dividendoli in segmenti di mercato. Tuttavia, questa divisione (commerciale) non riflette un'equivalente categorizzazione culturale, altrettanto rigida: al contrario gli elementi di distinzione culturale sembrano diventare sempre meno importanti. La narrativa di genere, ad esempio, viene riconosciuta e nobilitata anche dalla critica, uscendo dall'alveo della paraletteratura (basti vedere il crescente interesse per il giallo, e negli anni Novanta la diffusione di antologie di genere: a partire da *Gioventù cannibale* [1996], che si presenta come una scelta di racconti *horror*), dove era stata relegata per molto tempo; lo spazio del romanzo-romanzo rimane vasto e frastagliato, e anzi la critica tende sempre più, man mano che ci avviciniamo al presente, a interessarsi anche a opere che si pongono al di fuori di un qualche "vertice" culturale.

Del resto, la segmentazione era già in vigore e funzionante – si pensi alla distinzione tra *high* e *lowbrow* di cui si inizia a discutere a inizio Novecento e che verrà traslato nella opposizione *highcult* e *masscult* proposta da Dwight Macdonald; o alla lotta tra la Neoavanguardia e le «Liale della letteratura» negli anni Sessanta, all'opposizione cioè tra un romanzo di ricerca e uno medio «di qualità» secondo la felice definizione di Ferretti (1983).

L'idea che esistano nicchie di mercato tarate sulle esigenze di pubblico non è nuova. Che esista una letteratura di massa per la massa e una letteratura *highbrow* per l'élite intellettuale è un elemento su cui si sono costituite molte teorie letterarie del Novecento. Ora invece il problema che si pone è diverso, perché i confini tra i livelli – i *brow* e le *cultures* sembrano indebolirsi se non saltare. I *best seller* all'italiana sono un'avvisaglia di questo processo: opere che si offrono a diverse tipologie di lettori allo stesso momento.

La fine di questo processo è probabilmente da vedersi – come si accennava poco sopra – nella tipologia di opere che vincono negli ultimi anni i premi letterari come lo Strega: autori di successo che propongono opere con un'aura latamente intellettuale, legata all'impegno; autori di qualità che sono candidati con le loro opere meno ardite (Siti, Franchini, ecc.). Il panorama descritto da Simonetti (2018) identifica questa trasformazione, ma la attribuisce a un generico decadimento delle lettere (già evidente nella sua definizione di «circostante» qualche anno prima), alla vittoria di quello che considera (senza quasi mai chiamarlo così) il *midcult*. È una dinamica che si osserva anche in scala più ampia: infatti osservando i vincitori del premio Nobel per la letteratura degli ultimi anni, infatti, è visibile una linea che premia accanto agli autori più raffinati come Jon Fosse e László Krasznahorkai, anche quelli più popolari. Il caso-limite è quello di Bob Dylan, la cui influenza culturale passa per un *medium* – la canzone – che è strutturalmente marginale rispetto allo spazio letterario vero e proprio, per come lo si intende abitualmente (cfr. Tirinanzi De Medici 2025).

Se nelle nazioni di grande tradizione romanzesca, Gran Bretagna e Francia soprattutto, l'ascesa del romanzo (in senso moderno) accompagnava l'ascesa della borghesia, in Italia questa ascesa, che vede come si è detto il romanzo occupare il centro dello spazio letterario, si accompagna all'*allargamento* della borghesia, che sta già trasformandosi in quel ceto medio noto ai sociologi americani da tempo. In entrambi i casi, a quanto pare, l'ascesa del romanzo nello spazio letterario corrisponde a un ampliamento del pubblico in direzione di una minor specializzazione: la democratizzazione implica sempre un grado di semplificazione, come aveva già osservato, riguardo alla democrazia politica, Tocqueville.

Rispetto alla situazione inglese o francese di due secoli prima, però, c'è una differenza fondamentale nell'esito del processo. In entrambi i casi mi pare si veda che quando il romanzo raggiunge l'egemonia in un sistema (in vario grado) democratizzato, le distinzioni qualitative tra le opere *non* sono mai determinanti: Defoe che scrive per pagarsi la pagnotta; Balzac per saldare i debiti; Fielding si paragona a un oste che deve attirare clienti e così via, i romanzi delle origini, come quelli dell'Italia dei primi anni Ottanta, non sembrano specializzarsi verso fette di pubblico. Tuttavia, successivamente alla conquista dell'egemonia, lo spazio romanzesco

dell'Ottocento si divide, seguendo la progressiva separazione interna al campo letterario: un polo culturalmente elevato e uno commerciale, uno autonomo ed uno eteronomo, secondo la distinzione di Bourdieu: è qui che prende forma nel Novecento la separazione tra *high* e *lowbrow*, tra opere difficili e raffinate e opere pensate per una massa dalle capacità cognitive limitate. Ma quando il romanzo occupa il centro dello spazio letterario italiano, tale distinzione inizia a non essere più funzionante: così non si riconosce più un privilegio dell'élite culturale, che a sua volta non ha più né la forza né la capacità d'imporre i propri valori estetici. Il capitale simbolico che possedevano è, per prolungare la metafora economica, andato fuori corso.[33]

Il declino della letteratura più sperimentale, da questo punto di vista, non indica solo la democratizzazione della letteratura – l'ingresso di attori che richiedono opere a loro comprensibili, di livello inferiore – ma suggerisce che il polo autonomo stesso, basato su una caparbia innovazione formale e una generale difficoltà del testo e di cui la narrativa sperimentale era una espressione, declini e addirittura scompaia. In questo senso, al di là del tono apocalittico (parla di «malattia romanzesca»), Sergio Pautasso non aveva poi sbagliato nell'dentificare «un processo di trasformazione in atto che sta modificando l'ordine delle forme tradizionali delle manifestazioni letterarie» (Pautasso 1991, 151). E proprio in questo senso il Walter Pedullà citato prima[34] vedeva bene nell'individuare un «ritorno all'ordine formale». Fatto salvo che quest'ordine non è quello cui pensa Pedullà, cioè più o meno il "romanzo dell'Ottocento", ma un tratto che accomuna quello e la situazione contemporanea, ossia la generale leggibilità, la capacità di offrirsi a più tipologie di pubblico.

Nell'Italia del romanzo, come a livello sociale prende via via forma una grande *middle class* (impoverita), a livello culturale si crea un ceto medio allargato, sia sul piano della ricezione (il pubblico, per cui i lettori possono passare da Michela Murgia a Michele Mari) sia su quello della produzione, per cui un autore può fare un libro di successo e poi uno criticamente

[33] Allora non è la resa al mercato che spinge al margine le prove sperimentali. La sola industrializzazione della letteratura non basta infatti a spiegare l'elisione dell'estremo *highbrow* dal panorama: in una logica che segmenta il mercato, e di conseguenza i prodotti che a determinati segmenti si rivolgono, infatti, c'è perfettamente spazio per prodotti di nicchia. Solo leggendo i due fenomeni insieme, invece, si spiega la situazione. I pochi testi che si rifanno a una tradizione avanguardistico-sperimentale (penso a prove relativamente recenti come quelle di Orso Tosco o Lucio Klobas, o alla riedizione di *Tristano* di Balestrini), se mai riescono a rimanere sul mercato, vi riescono *proprio grazie alla concezione industriale*, che mantiene aperta una strada di questo tipo, laddove la semplificazione democratica e il conseguente instaurarsi di una nuova cultura fa collabire i due estremi high e lowbrow. La diminuzione, negli anni successivi, delle opere "classicamente" sperimentali, è dovuta non alla mano livellatrice del mercato (che invece non si fa problema a vendere prodotti di nicchia), ma ai volumi ridotti del mercato, cioè alla scarsità di pubblico. La bibliodiversità, come si chiama oggi, richiede un margine per quanto piccolo di profitto, e se i colossi editoriali rifiutano lo sperimentalismo spinto in quanto poco remunerativo, i piccoli editori non ci pagano le spese. È la quantità di lettori il problema, non solo la struttura industriale dell'editoria. E i lettori sono pochi anche perché il riferimento di opere sperimentali è una idea di cultura highbrow legata allo sperimentalismo novecentesco.

[34] Cfr. *infra* p. 21.

valido, o le due cose assieme. In altre parole, la distinzione *high* e *lowbrow*, *highcult* e *masscult*, non è più funzionante. Ciò che appare dominare il mercato viene identificato da alcuni studiosi come *middlebrow* o *midcult*: tuttavia tale categoria s'installava nella bipartizione del campo come una specie di terzo incomodo, un ibrido (sul quale si erano scagliati infatti i sostenitori di una visione più elitaria della cultura). Al netto del giudizio negativo, la descrizione che ne è stata fatta è corretta – uno spazio intermedio che prende dai due poli –, ma il termine implica appunto la presenza di altri due livelli: il *middlebrow*, trasgredendo il confine, lo presuppone e quindi lo conferma. La definizione di *no-brow* (Swirski 2005) che invece viene proposta ha il pregio d'indicare una situazione in cui i poli autonomo ed eteronomo non sono più distinti così nettamente, e non si contrappongono: non lo fanno perché non c'è più un confine da trasgredire.

6.3 La nuova cultura umanistica

Il segnale più evidente è la diffusione di elementi propriamente *pop* in opere che pure si vogliono culturalmente e letterariamente attente, acute. Qui bisogna introdurre l'ultimo concetto che ci aiuta a dar conto della trasformazione che prende forma negli anni Ottanta, ossia la diffusione di quella che Guido Mazzoni ha chiamato una «nuova cultura umanistica» (Mazzoni 2004, 229). Infatti democratizzazione non significa solo (o forse, non tanto) consentire agli strati meno predisposti, per censo o nascita, l'accesso alla cultura delle élite, ma significa anche far accedere alla cultura materiali che prima le erano esterni.[35] Questa trasformazione, per analogia nell'effetto finale (la fine della distinzione tra i livelli), e per una vicinanza cronologica, è stata associata al postmodernismo: ma, come anticipato in apertura, a me pare che se mai il postmodernismo sia un sintomo di questa più ampia trasformazione e non l'opposto (tanto che si può sostenere che il postmodernismo vero e proprio arrivi in Italia solo nel decennio seguente, con i nati negli anni '60: cfr. Tirinanzi De Medici 2024). In altre parole, la vecchia cultura umanistica viene sostituita da una nuova, nella quale si mischiano elementi *highbrow* e popolari, media nuovi o marginalizzati come il fumetto e il cinema non *d'essai* (qui è la New Hollywood probabilmente a scatenare lo smottamento, con la sua unione di forte autorialità e capacità di attrarre grandi masse di spettatori).

I primi segnali di questa trasformazione culturale avvengono proprio nel nostro decennio: uno è l'uso strumentale della tradizione allo scopo di accumulare capitale simbolico – la letterarietà come blasone, appunto –, dato che in tal senso le scelte rimandano a una tradizione esplicita, evidentemente letteraria in senso novecentesco, e però questa tradizione è da un lato

[35] Per fare un esempio del passato: l'economia che domina *Robinson Crusoe*; la dimensione privata delle protagoniste di Jane Austen e così via, elementi che la cultura d'*ancien régime* relegava a opere comiche.

reificata, dall'altro resa esplicita perché i riferimenti devono essere compresi dalla massa meno acculturata. Non si scrive per pochi critici o per i colleghi; dunque la letterarietà deve essere abbastanza visibile, abbastanza chiara, da giungere anche a chi non ha letto *tous les livres*, deve essere un po' gridata, enunciata in modo non ambiguo. Non *iper*letterarietà neoavanguardistica, ma semplice letterarietà che chiunque con una cultura media possa riconoscere. L'effetto è dunque quello di semplificare la tradizione letteraria alta, circoscrivendola ad alcuni *evergreen* (e il passaggio da classico a *evergreen* qui è voluto: perché la nuova cultura umanistica si accompagna alla industrializzazione, dunque alla capitalisticizzazione, dell'editoria, e quindi a una logica che è propria dei *mass media* più che della cultura letteraria tradizionale), e al contempo di ampliare il panorama culturale a forme che fino ad allora ne erano espulse, a partire da elementi della cultura di massa e in particolare proprio il *pop*. Che si diffonde sì soprattutto nel decennio successivo (Tirinanzi De Medici 2019), ma che ha iniziato a filtrare proprio grazie al *best-seller* all'italiana, alle opere di autori giovani come Tondelli o Veronesi o De Carlo, e così via.

La rivalutazione di forme che fino a poco prima erano considerate con disprezzo paraletterarie – la narrativa di massa, la narrativa di genere, ecc. – è da questo punto di vista un secondo segnale: queste forme non sono semplicemente sfruttate in senso commerciale, ma ricevono (anche grazie alla loro commistione con marche di letterarietà) una legittimazione culturale. Le guerre dei canoni degli anni Novanta s'installano in questo processo di radicale trasformazione dei contenuti della cultura vigente.

7. Nuove domande per un nuovo ordine

I fenomeni sopra descritti sono tutti intrecciati, ovviamente. Proprio per questo conviene scioglierli momentaneamente, per chiarezza espositiva, in tre fili distinti. Il primo filo è morfologico. Sul piano delle forme, gli anni Ottanta non mostrano un ordine ritrovato ma una proliferazione: il recupero esibito della letterarietà come blasone – il romanzo storico, la modernità novecentesca, il fantastico, le forme premoderne – e insieme una sperimentazione diffusa che aggira però lo sperimentalismo. Qui sta la plurigenericità interna alle opere, qui le traiettorie instabili degli autori che cambiano modelli da un libro all'altro, qui le scritture a bassa finzionalità, per definizione composite. Il meccanismo, visto operare caso per caso, è sempre lo stesso: il prelievo selettivo, che della tradizione trattiene il segno riconoscibile e lascia cadere la difficoltà; il rimando a uno o più modelli, il tentativo di accreditarsi tramite l'esibizione di competenze e di marche di letterarietà. Complessità sì, ma leggibile.

Il secondo filo è sociologico-culturale, e dà ragione del primo. Quella proliferazione è l'effetto visibile di una ristrutturazione del campo: l'industrializzazione dell'editoria, che in un sistema votato al profitto premia l'opera capace di raggiungere il pubblico più ampio; la democrazia letteraria, che rende quel pubblico molteplice e segmentato; l'emergere di una nuova cultura umanistica, che annette materiali fino a poco tempo prima guardati con sospetto, se non esclusi dall'orizzonte dei *gatekeepers* formatisi nell'alveo della grande letteratura moderna. Sotto questa pressione la bipartizione del campo – e con essa la gerarchia dei *brow* che ne è l'espressione sul versante del gusto – smette di funzionare: i *best seller* all'italiana, come trasgressioni seriali del confine, lo logorano fino a farlo cadere; il capitale simbolico continua a circolare, ma la valuta forte del polo autonomo, l'innovazione formale, è andata fuori corso. Per questo parlare di *middlebrow* generalizzato, come fa Simonetti, è un gesto di retroguardia: ora il modello inizia a diventare il *no-brow*: non qualcosa che sta strutturalmente tra livelli, ma la fine della contrapposizione e dei livelli stessi per come sono stati pensati dalla critica novecentesca.

Il terzo filo è storiografico, ed è la cornice che tiene insieme gli altri due. A guardare le sole forme, il ritorno alla trama, al romanzo ben fatto, alla narratività, gli anni Ottanta sembrano un ritorno all'ordine; a guardare il solo campo da una prospettiva pienamente novecentesca, questo rivelerebbe una resa al mercato. Letti insieme, invece, indicano l'avvento di un disordine: il primo tempo di quel ventennio di assestamento – un equilibrio punteggiato, per riprendere Gould – che si stabilizza negli anni Novanta e produce, col nuovo millennio, la lingua comune (la *koiné*) della narrativa. Per questo il dibattito sulla collocazione della svolta è meno un disaccordo sui fatti che una differenza di prospettiva, come si diceva: chi guarda all'esito la colloca negli anni Novanta, chi guarda all'innesco deve risalire allo snodo tra Settanta e Ottanta.

Riannodati, i tre fili dicono da tre angolature diverse una stessa cosa: la variabilità delle forme è il sintomo, la ristrutturazione del campo è il meccanismo, il disordine è il dato storico dello stesso processo. Ed è qui che si aprono le domande che il nuovo ordine consegna alla critica. Quando il pubblico cui un autore si rivolge «non è il pubblico consueto dell'opera letteraria, ma è, in potenza, l'intero pubblico dato dalla somma dei competenti in quei linguaggi in cui il narratore stesso riesce ad essere competente» (Cesari 1997, 35, 27), non si deve più scegliere se servire Dio o Mammona, come vorrebbe Simonetti; tuttavia, il problema del valore resta ancora. La critica non rinuncerà a separare, ma le sue distinzioni non potranno più poggiare sul vecchio fondo binario, e quali siano le nuove linee di frattura è questione aperta. Come stabilire il valore letterario fuori da una prospettiva fondata sull'autonomia? Come

ripensare la qualità formale dopo la crisi dello stile forte, novecentesco? Quali semplificazioni, nel regime della democrazia letteraria, non sono banalizzazioni? La transizione è terminata e un ordine è davvero tornato – nuovo, e diverso dal precedente: per interrogarlo non basterà guardare con nostalgia a un passato che non tornerà.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. 1996. *Gioventù cannibale*. Torino: Einaudi.

Adorno, Theodor W. 1979. *Parva aesthetica. Saggi 1958-1967* (1967). Traduzione di Elena Franchetti. Milano: Feltrinelli.

Anderson, Sherwood. 1919. *Winesburg, Ohio*. New York: B. W. Huebsch.

Antonaros, Alfredo. 1984. *Tornare a Carobèl*. Milano: Feltrinelli.

Antonaros, Alfredo. 1987. *Mahò. Storia di cinema e petrolio*. Milano: Feltrinelli.

Avalli, Giulia. 1982. *Aspettando Ketty*. Milano: Feltrinelli.

Baldini, Alessio. 2025. "Un altro «romanzo del Novecento»". *Allegoria* 91: 7-97.

Barenghi, Mario. 2007. *Italo Calvino. Le linee e i margini*. Bologna: il Mulino.

Barsacchi, Marco. 1982. "Introduzione al 'fantastico' nella cultura italiana". *Antologia Vieusseux* 17 (1): 57-70.

Benni, Stefano. 1983. *Terra!* Milano: Feltrinelli.

Benni, Stefano. 1986. *Comici spaventati guerrieri*. Milano: Feltrinelli.

Benni, Stefano. 1990. *Baol*. Milano: Feltrinelli.

Benvenuti, Giuliana. 2012. *Il romanzo neostorico italiano*. Roma: Carocci.

Berardinelli, Alfonso e Franco Cordelli. 1975. *Il pubblico della poesia*. Roma: Lerici.

Bertoni, Clotilde. 2007. *Letteratura e giornalismo*. Roma: Carocci.

Bettini, Filippo e Francesco Muzzioli (a cura di). 1990. *Gruppo '93*. Lecce: Manni.

Bonifazi, Neuro. 1982. *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti-Pirandello-Buzzati*. Ravenna: Longo.

Bourdieu, Pierre. 2010. *Sul concetto di campo in sociologia* (1966), a cura di Massimo Cerulo. Roma: Armando Editore.

Bozzola, Sergio e Chiara De Caprio. 2021. *Forme e figure della saggistica di Calvino*. Roma: Salerno Editrice.

Busi, Aldo. 1984. *Seminario sulla gioventù*. Milano: Adelphi.

Busi, Aldo. 1988. *Sodomie in corpo 11*. Milano: Mondadori.

Cacucci, Pino. 1988. *Outland Rock*. Ancona: Transeuropa.

Cadioli, Alberto (a cura di). 1988. *La narrativa consumata*. Ancona: Transeuropa.

Calvino, Italo. 1979. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi.

Calvino, Italo. 1983. *Palomar*. Torino: Einaudi.

Calvino, Italo. 1984. *Collezione di sabbia*. Milano: Garzanti.

Cappelli, Gaetano. 1988. *Floppy disk*. Venezia: Marsilio.

Capozzi, Rocco. 1991. *Scrittori, critici e industria culturale dagli anni '60 ad oggi*. Lecce: Manni.

Casadei, Alberto. 2002. "Il romanzo del secondo Novecento e i problemi del realismo". In *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, a cura di Alberto Casadei. Bologna: Pendragon. 231-246.

Casadei, Alberto. 2007. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna: il Mulino.

Cavazzoni, Ermanno. 1987. *Il poema dei lunatici*. Torino: Bollati Boringhieri.

Celati, Gianni. 1978. *Lunario del paradiso*. Torino: Einaudi.

Celati, Gianni. 1985. *Narratori delle pianure*. Milano: Feltrinelli.

Celati, Gianni. 1989. *Parlamenti buffi*. Milano: Feltrinelli.

Cerami, Vincenzo. 1988. *La lepre*. Milano: Garzanti.

Cesari, Severino. 1997. "Narratori dell'eccesso". In *Narrative Invaders!*, a cura di Nanni Balestrini e Renato Barilli. *La Bestia* 1: 24-36.

Ceserani, Remo. 1990. *Il romanzo sui pattini*. Ancona: Transeuropa.

Ceserani, Remo. 2011. "Il caso di un montaggio di cronache, ricordi, documenti e interpretazioni della realtà che sembrano costruire un romanzo italiano: *Patria* di Enrico Deaglio". In *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di Hanna Serkowska. Massa: Transeuropa. 81-94.

Ceserani, Remo, *et al.* 1983. *La narrazione fantastica*. Pisa: Nistri-Lischi.

Consolo, Vincenzo. 1985. *Lunaria*. Torino: Einaudi.

Consolo, Vincenzo. 1987. *Retablo*. Palermo: Sellerio.

Corti, Maria. 1978. "Tre 'campi di tensioni'". In *Il viaggio testuale*. Torino: Einaudi. 15-166.

Cortellessa, Andrea. 2014. *La terra della prosa*. Roma: L'Orma.

Debenedetti, Giacomo. 1971. *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti.

De Carlo, Andrea. 1981. *Treno di panna*. Torino: Einaudi.

De Carlo, Andrea. 1984. *Macno*. Milano: Bompiani.

Del Buono, Oreste. 1986. *La nostra classe dirigente*. Milano: Mondadori.

Di Gesù, Matteo. 2003. *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*. Milano: FrancoAngeli.

Di Gesù, Matteo. 2005. *Palinsesti del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*. Milano: FrancoAngeli.

Dolfi, Anna (a cura di). 2008. *Notturni di Tabucchi*. Roma: Bulzoni.

Donnarumma, Raffaele. 2003. "Postmoderno italiano: qualche ipotesi". *Allegoria* 45: 56-85.

Donnarumma, Raffaele. 2014. *Ipermodernità*. Bologna: il Mulino.

Eco, Umberto. 1980. *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani.

Eco, Umberto. 1988. *Il pendolo di Foucault*. Milano: Bompiani.

Ferrari, Marco. 1988. *Tirreno*. Roma: Editori Riuniti.

Ferretti, Gian Carlo. 1983. *Il best seller all'italiana*. Roma-Bari: Laterza.

Ferretti, Gian Carlo. 2004. *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*. Torino: Einaudi.

Ferroni, Giulio. 1994. "Qualche distinzione sul postmoderno nella letteratura." *Lettera dall'Italia* 33: 33-35.

Ferroni, Giulio. 1996. *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*. Torino: Einaudi.

Finné, Jacques. 1980. *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.

Fortunato, Mario. 1988. *Luoghi naturali*. Torino: Einaudi.

Ganeri, Margherita. 1999. *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*. Lecce: Manni.

Genette, Gérard. 1989. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.

Genette, Gérard. 1991. *Fiction et diction*. Paris: Seuil.

Gould, Stephen Jay. 2008. *L'equilibrio punteggiato* (1972). Traduzione di Giorgio Panini, Andrea Cardini e Marco Ferraguti. Torino: Codice Edizioni.

Jansen, Monica. 2002. *Il dibattito sul postmoderno in Italia*. Firenze: Cesati.

Lazzarin, Stefano, *et al.* 2016. *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata dal 1980 a oggi*. Firenze: Mondadori Education-Le Monnier Università.

Lodoli, Marco. 1986. *Diario di un millennio che fugge*. Roma-Napoli: Theoria.

Lodoli, Marco, e Silvia Bre. 1987. *Snack bar Budapest*. Milano: Bompiani.

Luperini, Romano. 1995. "Rinnovamento e restaurazione del codice narrativo nell'ultimo trentennio: prelievi testuali da Malerba, Consolo, Volponi". In *Atti del convegno internazionale "Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992"*, vol. I: *I tempi del rinnovamento*, a cura di Serge Vanvolsem, Franco Musarra e Bart Van den Bossche. Roma: Bulzoni. 535-547.

Luperini, Romano. 2005. *La fine del postmoderno*. Napoli: Guida.

Macchiavelli, Loriano. 1992. "Il romanzo poliziesco in Emilia-Romagna. Il 'Gruppo XIII'". *Narrativa* 2: 87-93.

Macdonald, Dwight. 1969. *Masscult e Midcult* (1960), a cura di Claudio Gorlier. Traduzione di Domenico Tarizzo. Milano: Rizzoli. 19-83.

Magris, Claudio. 1992. *Illazioni su una sciabola*. Milano: Garzanti.

Mainardi, Angelo. 1985. "Narratori italiani degli anni '80". *MondOperaio* 11: 134-148.

Mancinelli, Laura. 1981. *I dodici abati di Challant*. Torino: Einaudi.

Manfredi, Gianfranco. 1983. *Magia rossa*. Milano: Feltrinelli.

Manganelli, Giorgio. 1979. *Centuria*. Milano: Rizzoli.

Maraini, Dacia. 1985. *Isolina: la donna tagliata a pezzi*. Milano: Mondadori.

Marchese, Lorenzo. 2014. *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*. Massa: Transeuropa.

Morante, Elsa. 1974. *La Storia*. Torino: Einaudi.

Mazzoni, Guido. 2004. *Sulla poesia moderna*. Bologna: il Mulino.

Mazzoni, Guido. 2017. "Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia". *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* 7: 1-26.

Morando, Paolo. 2016. *'80. L'inizio della barbarie*. Roma-Bari: Laterza.

Moretti, Franco. 2020. "Il mattatoio della letteratura". In *A una certa distanza. Leggere i testi nel nuovo millennio*, a cura di Franco Moretti. Roma: Carocci. 51-69.

Nigro, Raffaele. 1987. *I fuochi del Basento*. Milano: Rizzoli.

Paccagnini, Ermanno. 1994. "La fortuna del romanzo storico del secondo dopoguerra. Appunti per una storia". *Otto/Novecento* 18 (5): 27-66.

Palumbo Mosca, Raffaello. 2014. *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*. Roma: Gaffi.

Palumbo Mosca, Raffaello. 2022. *Che cos'è la non fiction*. Roma: Carocci.

Pautasso, Sergio. 1991. *Gli anni Ottanta e la letteratura. Guida all'attività letteraria in Italia dal 1980 al 1990*. Milano: Rizzoli.

Pazzi, Roberto. 1985. *Cercando l'imperatore*. Milano: Bompiani.

Pedullà, Walter. 1998. "Postavanguardia e nuovo realismo". In *Storia generale della letteratura italiana*, vol. 12: *Sperimentalismo e tradizione del nuovo*, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà. Milano: Federico Motta. 348-413.

Petrignani, Sandra. 1987. *Navigazioni di Circe*. Roma-Napoli: Theoria.

Piersanti, Claudio. 1986. *Charles*. Urbino: Il Lavoro Editorale.

Piersanti, Claudio. 1981. *Casa di nessuno*. Milano: Feltrinelli.

Ragone, Giovanni. 1999. *Un secolo di libri*. Torino: Einaudi.

Recalcati, Massimo. 2011. *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*. Milano: Raffaello Cortina.

Recalcati, Massimo. 2013. *Il complesso di Telemaco*. Milano: Feltrinelli.

Ricciardi, Stefania. 2011. *Gli artifici della non fiction*. Massa: Transeuropa.

Vittorio, Saltini. 1981. *Il primo libro di Li-Po*. Milano: Mondadori.

Sanguineti, Edoardo. 1963. *Capriccio italiano*. Milano: Feltrinelli.

Sciascia, Leonardo. 1979. *Dalle parti degli infedeli*. Palermo: Sellerio.

Sciascia, Leonardo. 1986. *La strega e il capitano*. Milano: Bompiani.

Simonetti, Gianluigi. 2018. *La letteratura circostante*. Bologna: il Mulino.

Spinazzola, Vittorio. 1984. *La democrazia letteraria. Saggi sul rapporto fra scrittore e lettori*. Milano: Edizioni di Comunità.

Spinazzola, Vittorio. 2007. *L'egemonia del romanzo*. Milano: Il Saggiatore.

Starnone, Domenico. 1987. *Ex cattedra*. Sezione Scuola: il manifesto.

Starnone, Domenico. 1990. *Segni d'oro*. Milano: Feltrinelli.

Swirski, Peter. 2005. *From Lowbrow to Nobrow*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Tabucchi, Antonio. 1975. *Piazza d'Italia.* Milano: Bompiani.

Tabucchi, Antonio. 1978. *Il piccolo naviglio*. Milano: Mondadori.

Tabucchi, Antonio. 1981. *Il gioco del rovescio*. Milano: il Saggiatore.

Tamburri, Anthony Julian. 2005. "Abitare *in limine*. *Per dove parte questo treno [mica tanto] allegro* di Sandro Veronesi". *Esperienze letterarie* 30 (2): 67-84.

Tani, Stefano. 1986. "La giovane narrativa italiana: 1981-1986". *Il Ponte* 42 (4-5): 120-148.

Tani, Stefano. 1990. *Il romanzo di ritorno*. Milano: Mursia.

Testa, Enrico. 2005. *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi.

Tirinanzi De Medici, Carlo. 2018. *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*. Roma: Carocci.

Tirinanzi De Medici, Carlo. 2019. "L'arrivo del pop. Evoluzioni tematiche e formali nel romanzo contemporaneo". *Narrativa* 41: 115-125. https://doi.org/10.4000/narrativa.362

Tirinanzi De Medici, Carlo. 2024. "'Nessuno mai conosce nessuno'. Generi, costanti e il problema dell'identità nel romanzo degli anni Novanta". *InOpera* 2 (2): 39-81.

Tirinanzi De Medici, Carlo. 2025. "Krasznahorkai, la trascendenza perduta". *Doppiozero*, 11 ottobre 2025. https://www.doppiozero.com/laszlo-krasznahorkai-due-voci. Ultimo accesso il 06 giugno 2026.

Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

Toracca, Tiziano. 2022. *Il romanzo neomodernista italiano*. Palermo: Palumbo.

Traina, Giuseppe. 2001. *Vincenzo Consolo*. Firenze: Cadmo.

Van Straten, Giorgio. 1987. *Generazione*. Milano: Garzanti.

Vassalli, Sebastiano. 1980. *Abitare il vento*. Torino: Einaudi.

Vassalli, Sebastiano. 1982. *Mareblù*. Milano: Mondadori.

Vassalli, Sebastiano. 1984. *La notte della cometa. Il romanzo di Dino Campana*. Torino: Einaudi.

Vassalli, Sebastiano. 1987. *L'oro del mondo*. Torino: Einaudi.

Vassalli, Sebastiano. 1990. *La chimera*. Torino: Einaudi.

Veronesi, Sandro. 1988. *Per dove parte questo treno allegro*. Roma-Napoli: Theoria.

Zinato, Emanuele. 2011. "Editoria e critica". In *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, a cura di Andrea Afribo e Emanuele Zinato. Roma: Carocci. 75-115.