

Federico Pellizzi

IDENTITÀ BREVI.
PER UNA LETTURA COGNITIVA
DEL RACCONTO ITALIANO

“Dell’abbondanza del cuore parla la lingua”.¹ Come è noto questo è pressappoco l’incipit del *Novellino*, l’opera che inaugura la storia effettiva del racconto breve in Italia e in Europa. Il *Libro di novelle e di bel parlar gentile*, il libro delle *Ciento novelle antike* presenta se stesso rivolgendosi ai lettori, a coloro che hanno “i cuori gentili e nobili”.

Ma che cosa intende l’estensore con “abbondanza del cuore”? Il riferimento diretto e ufficiale è chiaramente evangelico (Luca, VI, 45; e soprattutto Matteo, XII, 34: “ex abundantia enim cordis os loquitur”), ma è chiaro da quel che segue che sta avvenendo un’operazione straordinaria, intensificata da un “voi” di cui forse non si è evidenziata abbastanza la novità rivoluzionaria. Qui non si tratta di una particolare propensione creaturale – eppure astratta – all’amore, alla carità e alla bontà. Si tratta di individuare una certa categoria di persone che sono dotate di tale “abbondanza”: una ricchezza spirituale, ma anche di educazione, di cultura e di censo che dà l’accesso al testo. Selezione del lettore, autopromozione, promozione di valori, ma anche costruzione di un’identità. È un’identità fondata sulla parola, sul racconto che, “non dispiacendo a Lui”, cioè a Dio, può “rallegrare il corpo e sovvenire e sostentare”, fatto salvo che questa facoltà e questa capacità di parola devono essere rigorosamente esercitate “con più onestade e con più cortesia, che fare si puote”. Ecco quindi che “li nobili e gentili”

¹ *Il Novellino*, I.

sono d'esempio ai minori, a coloro che non sono dotati di tale abbondanza, e il libro svela anche il suo aspetto servile, di repertorio, ma presentandosi come "diligato storumto", che fa memoria "d'alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risposi e di belle valentie, di belli donari e di belli amori".

Tutta questa argomentazione, se si fa un'analisi dei tempi referenziali dell'estensore, è racchiusa tra le parentesi di un remoto passato, che si aprono con: "Quando lo nostro Signore Gesù Cristo *parlava* umanamente con noi", e si chiudono con: "facciamo qui memoria d'alquanti fiori di parlare [...] secondo che, *per lo tempo passato*, hanno fatto già molti". Ma subito è evidente la funzione presente e futura di tale memoria, il suo ruolo, si potrebbe dire, militante: "[...] chi *avrà* cuore nobile ed intelligenza sottile – binomio già quasi boccacciano – si li potrà somigliare [imitare] *per lo tempo che verrà innanzi*, ed argomentare, e dire, e raccontare, in quelle parti dove *avranno* luogo [dove converrà impiegarli], a prode [a pro] ed a piacere di coloro, che non sanno e desiderano di sapere".²

In poche righe viene rievocata una tradizione, che è quella cortese, ma in funzione del riconoscimento di un nuovo ceto emergente, urbano, colto e dedito a educare il popolo e le nuove generazioni.

Come diceva già Marziano Guglielminetti, "la scala sociale [...] – abbozzata dall'introduzione del *Novellino* – fa dei «cuori gentili e nobili» i protagonisti destinatari di una delle operazioni di divulgazione della cultura che sappiamo essere in corso nell'Italia dei comuni, in specie nella Toscana".³

L'introduzione del *Novellino* funge quindi da cornice alla raccolta, ha una funzione contestualizzante, come la più corposa e successiva cornice del *Decameron*, pur non essendo altrettanto strutturante dal punto di vista compositivo e tematico. La cornice del *Novellino* è una cornice leggera, che pure trova le radici, fa proseliti e abbozza un piano futuro, individua il chi e il dove di una pratica collettiva che è il raccontare. La debolezza della cornice anzi rafforza la funzione di identificazione relativa, di costruzione di un'identità illocutiva – si potrebbe dire – che aspetta la risposta dei lettori. Più la cornice è forte e più aumenta l'autoreferenzialità, più è debole e più aumenta

² Ibidem, corsivi miei.

³ Marziano Guglielminetti, *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Milella, Lecce 1990, p. 22.

l'apertura, l'approssimazione al lettore. Si attuano forse, nei due modi di concepire la cornice, due modelli diversi di identità.

Anche Matteo Bandello trae vantaggio dalla debolezza della cornice. Si svincola dal modello decameroniano e fornisce ogni novella di una sua cornice autonoma: introduce ogni racconto con una lettera dedicatoria che contestualizza la vicenda narrata, il tempo del racconto, e le ragioni della dedica. Si potrebbe dire con una metafora che lascia liberi i cani: ogni novella vive di vita propria, si dispone ad essere catturata, accudita, tradotta, rigenerata, trasformata, plagiata. Si dispone cioè a quella che si può chiamare "intertestualità produttiva", che genera altri testi e trasposizioni in altre lingue, in altri generi, linguaggi e media. Pensiamo a Shakespeare, a Schiller, a Byron, a D'Annunzio, al cinema novecentesco. Uno sciame intertestuale *ex post* che bene o male si confronta sempre con un problema identitario, drammatizzandolo e universalizzandolo: ogni trasposizione per lo più conserva nomi e luoghi, e al tempo stesso conserva il carattere di esemplarità, ma può farlo proprio perché nella matrice bandelliana quei personaggi (Romeo, Giulietta, Ugo, Parisina, per nominarne solo alcuni)⁴ sono incarnati, storicizzati, vivono, amano e soffrono in una città reale, vivono dei contrasti che li determinano e ne decidono la collocazione nel loro tempo, in una società e in una collettività circoscritta. Ciò avviene con brevità, piccoli tratti, parole singole, espressioni parziali. È il racconto breve, non è il romanzo. Non ci sono descrizioni di ambienti e di ceti, spiegazioni, rappresentazioni e sovrastrutture, come vedremo solo alcuni secoli più tardi. Ci sono solo "identitemi", lasciatemi coniare questa pur orribile parola, per dire che non si tratta di parti, di sineddoche o metonimie, ma di indizi di identità, o, se volete, di proposte di identità.

In effetti la storia del racconto breve in Italia può essere intesa anche come la vicenda di una multipla ricerca di identità, sociale, municipale, regionale, peninsulare – e questo vale, lo sappiamo, un po' per tutta la letteratura italiana. È vero che ciò vale forse, almeno in parte, per tutte le letterature. Tuttavia mi sembra che valga con particolare intensità per il racconto breve e la novella in Italia. La storia di questi generi, negli alti e bassi della fortuna, è la storia del tentativo di identificazione e di riconoscimento di una collettività in

⁴ Si veda, sulle trasposizioni visive e drammaturgiche delle novelle di Bandello, Angela Guidotti, *Scrittura, gestualità, immagine. La novella e le sue trasformazioni visive*, ETS, Pisa 2007, pp. 19-58.

un tempo che *cambia*. Del resto “novella” significa questo: essa contempla un elemento di novità e l’aprirsi del racconto alla cronaca, ai fatti, al presente. Già Lukacs diceva che la novella fiorisce nelle fasi di transizione. Transizione a volte effettiva, a volte solo sperata, solo immaginata. Oggi effettivamente si assiste in Italia a un’esplosione di racconti, e ciò può essere l’indizio o l’auspicio di un cambiamento di grande portata. Ma proprio alla luce di questo dato non intendo ora procedere dal *Novellino* e dal *Bandello* fino ai nostri giorni, seguendo passo passo le piste del racconto italiano verso l’identità e la modernità nel corso dei secoli. Piuttosto vorrei fare un salto vertiginoso e arrivare al 2000.

Negli ultimi vent’anni si respira aria nuova nella letteratura italiana. Perfino Giulio Ferroni ne dà conto in un capitolo del suo piccolo pamphlet *Scritture a perdere*,⁵ che, nonostante il titolo, in parte guarda anche benevolmente al presente. Non c’è da entusiasinarsi oltre misura, ma tra battute d’arresto e strade ingannevoli, tra libri falsi e fabbricati a tavolino, e mode pigliatutto (il *noir*, il *thriller*, ecc.), qualcosa sembra muoversi. E proprio per quanto riguarda il racconto breve questi ultimi anni sono stati estremamente produttivi, anche in termini strettamente quantitativi ed editoriali. Si potrebbero citare decine e decine di titoli di raccolte di racconti uscite nell’ultimo decennio. Non solo gli esordienti, ma anche tutti gli autori più noti hanno pubblicato racconti, da Camilleri a Vassalli, da Cavazzoni a Tabucchi. Ma vorrei prendere in esame un fenomeno che si è particolarmente intensificato negli ultimi tempi: le raccolte di racconti di autori diversi intorno a un tema, a un’occasione, o raccolte pubblicate come espressione di circoli culturali di varia natura o di pratiche condivise.

Ne ho scelto un certo numero, dal 2003 al 2011. E riporto qualche titolo:

La camera 24, Marina di Massa, Edizioni Clandestine, 2003 [Le Sage, Perec, Coover] (Barbara Becheroni, Lilit Boninsegni, Stefano Ferrari, Maurizio Lanteri, Coretta Lovi, Valerio Morucci, Filippo Nembrini, Giorgio Rossini, Guido Sgardoli, Carmine Tedeschi); *Gli intemperanti*, a cura di Giulia Bellone, Padova, Meridiano zero, 2003;

⁵ Giulio Ferroni, *Scritture a perdere*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 67-99.

- Notturni. Racconti italiani*, Trieste, Edizioni EL, 2003 (Lia Celi, Barbara Garlaschelli, Nicoletta Vallorani);
- Patrie impure. Italia, ritratto a più voci*, a cura di Benedetta Centovalli, Milano, Rizzoli, 2003;
- La notte dei blogger*, a cura di Loredana Lipperini, Torino, Einaudi, "Stile libero", 2004 (Roberto Moroni, Giulia Blasi, Chiara / Lo, Violetta Bellocchio, Personalità confusa, Margherita Ferrari, Eloisa Di Rocco / La Pizia, Livefast, Eridian, Gianluca Neri, Chiara Fumagalli / Arkangel, Roberta Jannuzzi, Simone c. Tolomelli / sasaki fujika, Ilenia Ferrari, Princess Proserpina, Zazie al binario 17, Emiliano "Colas" Colasanti);
- Malacarne. Scrittori allevano scrittori*, a cura di Teo Lorini e Michele Barbolini, Reggio Emilia, Aliberti Editore, 2004 (Paolo Nori, Giampiero Rigosi, Andrea Cotti, Emidio Clementi, Gianfranco Nerozzi e ventuno esordienti);
- La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*, a cura di Nicola Lagioia e Christian Raimo, Roma, Minimum Fax, 2004;
- Bugie. Dieci racconti di narratori italiani*, a cura di Idolina Landolfi, Cava dei Tirreni, Avagliano editore, 2004 (Angelo Australi, Margherita Giacobino, Giuseppe O. Longo, Giovanni Nurcato, Giusi Quarenghi, Pietro Spirito, Simona Venuti, Nando Vitali, Domenico Vuoto, Sara Zanghi);
- Racconti metropolitani. Cronache, episodi, coinvolgimenti, storie di ordinaria vita urbana narrati da 70 nuovi autori*, Roma, Edup, 2004;
- Generazioni nove per due. Diciotto racconti scelti da Ermanno Cavazzoni, Mauro Covacich, Diego de Silva, Carlo Lucarelli, Antonio Pascale, Francesco Piccolo, Luca Ragagnin, Lidia Ravera, Tiziano Scarpa*, Salerno, L'ancora del Mediterraneo, 2005;
- Voi siete qui. Sedici esordi narrativi*, a cura di Marco Desiati, Roma, Minimum Fax, 2007;
- Questo terribile intricato mondo. Racconti politici*, Torino, Einaudi, 2008 (Walter Siti, Rosetta Loy, Ascanio Celestini, Alberto Asor Rosa, Stefano Bartezzaghi, Antonio Pascale, Paolo di Stefano, Sebastiano Vassalli, Eraldo Affinati, Michela Murgia, Diego de Silva, Marcello Fois);
- A occhi aperti*, Milano, Mondadori, 2008;
- I confini della realtà*, Milano, Mondadori, 2008;
- Ho visto cose...*, Milano, Rizzoli, 2008;
- La storia siamo noi. Racconti. Quattordici scrittori raccontano l'Italia dal 1848 a oggi*, a cura di Mattia Carratello, Vicenza, Neri Pozza, 2008 (Antonio Scurati, Giosué Calaciura, Antonio Franchini, Mario Desiati,

- Andrea Camilleri, Helena Janeczek, Sebastiano Vassalli, Laura Pariani, Sandra Petrigiani, Laura Pugno, Giancarlo Liviano D'Arcangelo, Nicola Lagioia, Leonardo Colombati, Giuseppe Genna);
- Articolo 1. Racconti sul lavoro*, Palermo, Sellerio, 2009 (Andrea Camilleri, Ugo Cornia, Laura Pariani, Ermanno Rea, Francesco Recami, Fabio Stassi);
- Lavoro da morire. Racconti di un'Italia sfruttata*, Torino, Einaudi, 2009 (Tullio Avoledo, Andrea Bajani, Matteo B. Bianchi, Carmen Covito, Giorgio Falco, Barbara Garlaschelli, Dacia Maraini, Michela Murgia, Giuliana Olivero, Antonio Pascale, Grazia Verasani);
- Padre*, Roma, Elliot, 2009 (Simona Baldanzi, Giordano Tedoldi, Sergio Nazzaro, Alessandra Amitrano, Michele Cocchi, Stefano Di Leo, Giovanni Martini);
- Italia underground*, a cura di Angelo Mastrandea, Roma, Sandro Teti, 2009 (Gianni Biondillo, Riccardo Brun, Mihai Mircea Butcovan, Ascanio Celestini, Ivan Della Mea, Marco Dotti, Duka, Valerio Evangelisti, Roberto Ferrucci, Ermanno Gallo, Lisa Ginzburg, Vincenzo Latronico, Giulio Laurenti, Stefano Liberti, Angelo Mastrandea, Giorgio Michelangeli, Manolo Morlacchi, Paolo Nori, Laura Oliva, Marco Philopat, Francesca Pilla, Tiziana Rinaldi Castro, Daniele Scaglione, Andrea Scarabelli, Igiaba Scego, Paola Watts);
- Il sogno e l'approdo. Racconti di stranieri in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 2009 (Maria Attanasio, Giosuè Calciura, Davide Camarrone, Santo Piazzese, Gaetano Savatteri, Lilia Zaouali);
- Racconti nella rete*®. *LuccAutori*®2009, a cura di Demetrio Brandi, Roma, Nottetempo, 2009;
- Sei fuori posto. Storie italiane*, Torino, Einaudi, 2010 (Roberto Saviano, Carlo Lucarelli, Valeria Parrella, Piero Colaprico, Wu Ming, Simona Vinci);
- Giudici*, Torino, Einaudi, 2011 (Andrea Camilleri, Giancarlo De Cataldo, Carlo Lucarelli).

A queste vanno aggiunte le molte raccolte di racconti di immigrati che hanno usato l'italiano come loro lingua di adozione. Ne cito solo tre:

La seconda pelle, a cura di Roberta Sangiorgi, San Giovanni in Persiceto (BO), Ex&tra, 2004.

Pecore nere, Roma-Bari, Laterza, 2005 (Gabriella Kuruvilla, Ingy Mubiayi, Igiaba Scego, Laila Wadia);

Italiani per vocazione, a cura di Igiaba Scego, Fiesole (FI), Cadmo, 2005

Noto, come primo elemento, che in molti dei titoli di queste raccolte compare una specificazione: racconti italiani, storie italiane, racconti di un'Italia sfruttata, Italia underground, stranieri in Sicilia, ecc. Oppure ci sono altri tipi di specificazioni, generazionali (diverse sono le raccolte di autori noti che presentano autori più giovani), marginalizzanti o estranianti (gli intemperanti, gli underground) oppure legate ad attività, situazioni, condizioni o temi specifici che legano gli autori i personaggi o le storie raccontate (pubblicare in rete, l'emarginazione, il precariato, la diversità, il genere, la metropoli, la notte, il padre, i giudici, il lavoro). Certamente sono temi d'attualità, e non stupisce che compaiano. È chiaro che si tratta anche di operazioni editoriali, che puntano a rilanci di scuderia e sfruttano la relativa fortuna del genere e il richiamo dei temi che occupano l'immaginario collettivo. Ma non è questa una ragione per ignorarli singolarmente o trascurare il fenomeno in quanto tale. E le sorprese non mancano. Colpisce ad esempio il fatto che quando non si fa riferimento all'Italia, o all'essere stranieri in Italia, le caratterizzazioni fanno riferimento a situazioni quasi sempre metropolitane. Forse *I giudici*, tra le raccolte menzionate, e *Padre* sono più strapaesane o periferiche. Ma per lo più si tratta di declinazioni del cronotopo della città come luogo privilegiato delle storie, anche come luogo privilegiato di riappropriazione della parola: una parola cittadina, una parola, dunque, politica.

Quindi da una parte molti autori, curatori o editori sentono l'esigenza di esporre in primo piano, già al livello dell'enunciazione o al livello del paratesto, la caratterizzazione italiana dei racconti. E questo già ci porta direttamente al nostro tema. Dall'altra c'è un'ulteriore necessità di specificazione, di caratterizzazione di ambiti, situazioni che generano il racconto o ne sono oggetto. E ulteriori elementi fondamentali accomunano la maggioranza di queste raccolte. Oltre al primo, a cui ho già accennato, la centralità della vita cittadina, ve n'è un secondo, non meno importante: queste storie per lo più rifiutano, come le novelle antiche, lo statuto di fiction.⁶ E quando non lo rifiutano sono comunque zeppe di

⁶ E se a ciò si accompagna l'abbassamento dei registri tonali, il ricorso a una lingua colloquiale, dimessa, schietta e referenziale, tuttavia non viene meno l'intento estetico, e, come scriveva già Vittorio Spinazzola a proposito della letteratura degli anni Novanta, "resta ben percepibile la volontà di fare letteratura, cioè tenere ferma la distinzione tra discorso intonato a coerenza espressiva e discorso comune"; Vittorio Spinazzola, *Crollo dei miti e rilancio delle fantasie*, in *Tirature* '98, *Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni Novanta*, Il Saggiatore, Milano 1998, pp. 14-19, a p. 17.

riferimenti alla storia, alla politica e alla cronaca contemporanea. E c'è un terzo elemento, altrettanto significativo: le storie sono – come recita il sottotitolo della raccolta a cura di Nicola Lagioia e Christian Raimo, *La qualità dell'aria* – “storie di questo tempo”, storie del presente.

Devo però a questo punto fare una digressione metodologica. Sono chiari i legami di questi testi con il tema di cui ci stiamo occupando. Si coglie l'urgenza, da parte degli autori, degli editori, dei lettori ma forse della società nel suo complesso, di chiedersi che cosa sta succedendo intorno, di riconoscersi, di collocarsi, di ritrovare un piano collettivo di condivisione di una parola che diviene più schietta e più netta, che non riproduce il reale ma cerca piuttosto di dargli senso, forse di ricostruirlo. Ma come possiamo leggere questi testi che si discostano in realtà dal modello di testo letterario come lo abbiamo inteso in passato? E c'è ancora spazio per una valutazione del loro valore estetico? A mio parere ora più che mai. Ma in che modo?

Indugiare sulle origini della novella italiana non era casuale. Volevo mettere in rilievo dei tratti di lungo corso che sono radicati profondamente nella cultura di questo paese e che possiamo intendere meglio nelle loro declinazioni moderne e contemporanee se li consideriamo nella loro profondità storico-identitaria. Il cronotopo della città e il motivo della distinzione, della diversità, della maggior qualità, sono in qualche modo strutture profonde della nostra cultura. Anche se è facile trovarne anche la loro attualità globalizzata.

Faccio degli esempi. Abbiamo parlato di cronotopo cittadino. Ma non c'è forse quel venditore di fumo di Jeremy Rifkin che parla di *homo urbanus*?⁷

Cito da Rifkin: “L'urbanizzazione della vita, con le sue complesse infrastrutture e attività, ha portato – la svolta profonda, secondo lui, è intorno al 2007 – a una maggiore densità della popolazione, a un aumento della differenziazione e dell'individualizzazione, a un rafforzamento della consapevolezza di sé, a una maggiore esposizione alle diversità e all'estensione dei legami empatici”.⁸

È qui troviamo anche un altro motivo che avevamo individuato nelle novelle antiche. Quella “abbondanza del cuore” non è anche una

⁷ Jeremy Rifkin, *La civiltà dell'empatia. La corsa verso la coscienza globale nel mondo in crisi*, 2009, Mondadori, Milano 2010, p. 395.

⁸ Ivi, pp. 395-396.

predisposizione alle “relazioni empatiche”, che trovano il loro tessuto ideale in una civiltà urbana, estremamente densa, estremamente connessa? Rifkin parla di “civiltà dell’empatia”, e ha buon gioco nell’individuare nella contemporaneità globale anche un sovradimensionamento della sfera emotiva. Quindi bisogna stare attenti a non cadere nelle banalità. Forse ha più senso leggere quell’abbondanza del cuore secondo la nostra interpretazione, in senso identitario e distintivo. Ma anche qui vediamo accorrere un sociologo contemporaneo, Pierre Bourdieu, che ha fatto della “distinzione” uno dei tratti distintivi della storia della società e della cultura. Possiamo anche riflettere su questa convergenza. L’abbondanza del cuore è virtù, differenza, ma anche consapevolezza, autocoscienza, senso di fare parte di un gruppo che si mette in relazione ad altri gruppi. Un ceto intellettuale che si contrappone ad altri gruppi, ad esempio a un ceto politico e affaristico, o a un ceto finanziario, o industriale. Ma si ha l’impressione di tornare indietro agli anni Sessanta.

Credo invece che si debba tornare all’estetica, e rileggersi le pagine che Josif Brodskij ha scritto in occasione dell’assegnazione del premio Nobel: “Ogni realtà estetica ridefinisce la realtà etica dell’uomo. Giacché l’estetica è la madre dell’etica”.⁹ È un’affermazione sorprendente, su cui tornerò tra breve. E ancora Brodskij: “Credo che a un potenziale padrone dei nostri destini si dovrebbe domandare, prima di ogni altra cosa, non già quali siano le sue idee in fatto di politica estera, bensì che cosa pensi di Stendhal, Dickens, Dostoevskij. Già per il fatto che il pane quotidiano della letteratura è proprio l’umana diversità e perversità, la letteratura si rivela un antidoto sicuro contro tutti i tentativi – già noti e ancora da inventare – di dare una soluzione totalitaria, di massa, ai problemi dell’esistenza umana”.¹⁰

Sono parole molto serie, non è una *bontade*.

E di quale estetica sta parlando Brodskij? Dell’estetica filosofica? No, il russo Brodskij parla di carne e di sensi. Concepisce l’estetica come la concepisce un altro russo, Michail Bachtin, a partire dalla sua base etimologica: l’estetica è la percezione concreta dell’altro.

Allora forse dobbiamo riflettere sui cronotopi e sui motivi di lungo corso, che possono servirci per leggere anche i racconti contem-

⁹ Josif Brodskij, *Un volto non comune. Discorso per il premio Nobel*, in Id., *Dall’esilio*, Adelphi, Milano 1988, p. 47.

¹⁰ Ivi, p. 52.

poranei. E qui chiarisco che cosa intendo per “lettura cognitiva”. Per cognitivo intendo un sapere incarnato.¹¹ Che cos’è il cronotopo della città? Un modo di conoscere, rappresentare e mettere alla prova un certo tipo di interazioni sociali. E che cos’è il motivo della distinzione identitaria? La base per qualsiasi relazione di senso. Si tratta di stabilire chi sia io – anche in via provvisoria – in relazione all’altro. Una pur esigua definizione identitaria è la condizione per cominciare a decifrare il mondo. Il cronotopo della città si pone nell’area cognitiva del “noi”, il motivo della distinzione si pone sull’asse cognitivo del rapporto io/altro. Quando la “distinzione” si urbanizza, allora rientra nel dominio del “noi”, del riconoscimento collettivo, nell’appartenenza a un gruppo. Vogliamo indagare che tipo di costruzione del noi e del rapporto io-altro c’è in un racconto? Saremo sulla buona strada per capire anche che tipo di identità si configura e si mette alla prova.

Il cronotopo non è un modello matematico, ma una creazione artistica. È un modo di collocare nel tempo, nello spazio e in una struttura assiologica (ossia entro una scala di valori, entro una cultura) dei soggetti interagenti. È un sapere incarnato, reso concreto e tangibile, e, soprattutto, sperimentale.

Il concetto di cronotopo è stato introdotto, come noto, da Bachtin. Il cronotopo è un costrutto simbolico concreto ad alto coefficiente cognitivo. Ecco perché il cronotopo può integrare, sul piano cognitivo ed epistemico la critica tematica. La critica tematica tende al repertorio, la critica cronotopica tende a ricostruire le strutture cognitive – spazio-temporali e assiologiche – di un testo. Quindi dicendo “cognitivo” non sto strizzando l’occhio alle ultime mode (il termine “neurocritica” mi fa rabbrivire, anche perché mi ricorda “neurodeliri”), ma mi sto riferendo a una tradizione di studi abbastanza ricca e consolidata, che passa per molti autori, i quali, partendo da punti di vista assai differenti, hanno dato contributi fondamentali per una comprensione delle strutture cognitive e antropologiche del narrare. Ne cito alcuni, anche se non c’è qui la possibilità di soffermarsi su di

¹¹ Se si considerano i concetti che la maggior parte dei teorici hanno indicato come caratterizzanti del racconto breve, a cominciare da Edgar Allan Poe (unità, brevità, singolarità d’effetto), ci si accorge che non sono caratteri formali esteriori, ma strutture cognitive.

Poe non è tanto qui un antesignano dell’estetica della ricezione, come pure è stato detto, ma un cognitivista *ante litteram*, perché mostra le condizioni di costruzione e riconoscibilità di un genere letterario come la *short story*.

essi: oltre al già citato Bachtin, Lucien Lévy-Bruhl, Jerome Bruner, Max Black, Paul Ricoeur, Harald Weinrich, Hans Blumenberg, Gregory Bateson, Teun Van Dijk; e per venire più a ridosso dei tempi nostri e del racconto breve, Paul Hernadi¹² e Susan Lohafer.¹³ Va aggiunto anche che questa tradizione deve molto al concetto di “forma simbolica” di Cassirer: ossia come ci siano configurazioni materiali che sono costrutti epistemici, come ci siano stili, generi, forme o artefatti modellizzanti che sono forme di costruzione e di comprensione del mondo. Detto questo, come doveroso quadro di riferimento, vorrei cercare di approfondire il problema della valutazione estetica e infine provare a entrare più direttamente in alcuni di questi racconti.

Dunque “The mind is inherently embodied”,¹⁴ quindi si tratta di un fatto innanzitutto estetico, e di un fatto che ha a che fare prima di tutto, cognitivamente, con la messa a fuoco concreta, incarnata, dell’identità e dell’alterità, nel “noi” e dell’“altro”. Ma che cosa è “bello” in tutto ciò? Che cosa ci provoca veramente emozioni, piacere estetico, riconoscimento, identificazione? È vero che l’identità può essere davvero inestetica e anestetica, può essere pericolosa e piatta, totalitaria, ottusa. Può ridursi a target (proprio quell’introduzione al *Novellino* già profila anche qualcosa di questo genere), o essere anche strategia di assicurazione, come suggerisce Alfonso Maria Iacono parlando di Gregory Bateson e della sua idea di “unità” tra mente e natura. Può essere anche molto peggio: separazione netta, isolamento assoluto, psicosi, oppure annullamento dei confini, annullamento della persona, confusione delle differenze, nella logica di quella che Primo Levi, ne *I sommersi e i salvati*, ha chiamato la “zona grigia”.¹⁵

Quindi che cos’è che ci preserva dall’assolutizzazione dell’identità o dalla perdita dell’identità? Dov’è il “bello” che ci tiene vivi?

¹² Paul Hernadi, *Why is Literature: A Coevolutionary Perspective on Imaginative World-making*, in *Poetics Today*, 2002, n 1, pp. 22-42.

¹³ Susan Lohafer, *A Cognitive Approach to Storyness*, in *The New Short Story Theories*, a cura di Ch.E. May, Ohio University Press, Athens 1994, pp. 301-311.

¹⁴ George Lakoff e Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh*, Basic Books, New York 1999, p. 3.

¹⁵ “Il mondo in cui ci si sentiva precipitati era sì terribile, ma anche indecifrabile: non era conforme ad alcun modello, il nemico era intorno ma anche dentro, il «noi» perdeva i suoi confini, i contendenti non erano due, non si distingueva una frontiera ma molte e confuse, forse innumerevoli, una fra ciascuno e ciascuno”; Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, in Id., *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, vol. II, Einaudi, Torino 1997, p. 1018.

Posso formulare delle ipotesi. Innanzitutto la costruzione del confine, così come lo intendevano, appunto, Bateson e Bachtin. Non c'è bellezza senza separatezza; ma al tempo stesso la membrana deve essere osmotica, reversibile, mobile altrimenti l'identità diventa assoluta e, quindi, brutta. Non c'è bellezza nell'identità se non c'è complessità. La rappresentazione dell'identità deve mantenere la complessità, la polisemia, l'inesauribilità del significante (una casa non può avere un significato, può solo essere abitata, generare senso). Non c'è bellezza nell'identità se non avviene uno shock creativo che provoca delle relazioni inusitate. Non c'è bellezza nell'identità se non vengono toccate le corde profonde, ossia se non si tocca una sfera pre-logica. Non c'è bellezza nell'identità se essa non si inserisce in una storia.

Ma vediamo un po' cosa dicono gli autori.

Per esserci bellezza deve esserci quella che Luigi Meneghello, in un libro di lezioni che sono anche racconti brevi, ha chiamato "interazione forte", facendo il verso, come lui dice, alla fisica delle particelle. Interazione tra quali elementi? Cito da Meneghello: "C'è di mezzo l'accostamento e lo scontro di cose o piani diversi: anzitutto la lingua [...] e il dialetto [...]; e ancora lo scritto e il parlato, la serietà e l'ironia, il domestico e il pubblico, l'urbano e il paesano, i personaggi della storia civile e letteraria, e quelli dell'ambiente familiare [...] e in generale il contrasto tra il mondo della cultura riflessa e la sfera della vita popolare".¹⁶

Meneghello rifletteva in questo frangente, in modo non convenzionale, su che cosa costituisca la qualità della scrittura, la bellezza, la pregnanza di un'opera. Ma a ben guardare parlava anche del rapporto profondo tra parola e identità, tra parola propria e parola altrui.

Consideriamo ora questi quattro senari a rime bacciate di Toti Scialoja:

*Il sogno segreto – dei corvi di Orvieto
È mettere a morte – i corvi di Orte*

Dov'è qui lo "shock creativo"? Sta proprio nel richiamo lampante ed estraniato di questo piccolo perfetto nonsense alla storia civile del nostro paese. Ed eccoci tornati all'identità, che è nostra e non nostra,

¹⁶ Luigi Meneghello, *Quaggiù nella biosfera. Tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Rizzoli, Milano 2004, p. 14.

che è risibile e seria, che è accostata a qualcosa di inusitato e che tocca le nostre corde profonde, sensibili, *estetiche*, con quelle allitterazioni e con quel ritmo semplice e al tempo stesso potente. È la forza della lingua stessa che spesso affiora nei piccoli racconti non tanto nella sua valenza fonico-ritmica, ma nella sua esigenza ecologica di ritrovare la strada del rapporto con le cose. Una costante della maggior parte dei racconti inclusi in queste raccolte è proprio la necessità di ristabilire una lingua comune, pulita, viva, libera dalle incrostazioni: una lingua sensata.

Scrivono Gianrico Carofiglio, nel suo bel saggio *La manomissione delle parole*, che si sente forte l'“esigenza di trovare dei modi di dare senso alle parole: e, dunque, per cercare di dare senso alle cose, ai rapporti tra le persone, alla politica intesa come categoria nobile dell'agire collettivo”.¹⁷

Connessa a questa urgenza di rigenerare la lingua emerge soprattutto l'esigenza di raccontare. Edoardo Nesi, che è sostanzialmente, come anche lui ha affermato, uno scrittore di racconti, ha mostrato ripetutamente come quello shock creativo crei un rapporto strettissimo tra una comunità di persone e il racconto della loro storia, proprio perché in qualche modo non si sostituisce a quella storia, mantiene il rapporto in sospeso, denuncia i propri limiti. Penso a *L'età dell'oro*, ma anche all'ultimo *Storie della mia gente*. Un “cazzotto”, come lo ha definito Sandro Veronesi.

E Nesi però mostra come sia forte la necessità del racconto, per la costruzione del senso e del piacere estetico, perfino nell'ascolto della musica:

“[...] so cosa mi piace, nella musica. A una canzone, per esempio, chiedo che sia – o per lo meno che contenga – una narrazione. Cioè, vorrei che sia la musica sia il testo – mi accontento anche di uno solo dei due – *facessero qualcosa*, durante la canzone, che crescessero d'intensità, per esempio, o che salissero e poi scemassero. Che avessero uno sviluppo, insomma: un prima e un dopo, un inizio e una fine”.¹⁸

¹⁷ Gianrico Carofiglio, *La manomissione delle parole*, a cura di Margherita Losacco, Rizzoli, Milano 2010, p. 16. Altro saggio che esprime fortemente questa esigenza di disincrostare e rigenerare la lingua è quello di Giorgio Zagrebelsky, *Sulla lingua del tempo presente*, Einaudi, Torino 2010.

¹⁸ Edoardo Nesi, *Storie della mia gente*, Bompiani, Milano 2011, p. 89.

Vorrei tornare ora su una questione sollevata prima: i racconti per lo più raccontano il presente. Magari slittando su diversi piani temporali, ma tenendo il *focus* su “questo tempo”. Questo – va sottolineato – è un fatto che riguarda davvero massicciamente l’intera produzione letteraria italiana di questi ultimi anni, e non solo il racconto breve. In queste proporzioni è un fenomeno piuttosto recente, che data dagli anni Novanta, che sancisce una vera svolta nella letteratura. Di questo scarto nella percezione di che cosa significa scrivere, e nella percezione che la letteratura italiana ha del presente, di se stessa e dei propri autori, e della crescita di interesse esponenziale per la letteratura contemporanea dopo gli anni Novanta ci sono molte prove, ne ho parlato anche altrove,¹⁹ ma aggiungo qui qualche indizio che può rendere l’idea del cambio di marcia. Cito solo due esempi (se ne potrebbero citare molti altri). Negli anni Ottanta escono due libri interessanti: il meridiano a cura di Enzo Siciliano, *Racconti italiani del Novecento*, del 1983, in un volume; e i due volumi a cura di Gaetano Mariani e Mario Petrucciani *Narratori italiani del Novecento*, nel 1987. Si potrebbe pensare che siano dei bilanci di fine secolo. Invece il primo comprende autori nati tra De Roberto (1861) e De Benedetti (1937). Ripeto: 1937. Il secondo presenta schede – indubbiamente utilissime – di autori nati tra il 1890 e il 1941. Unica eccezione Andrea De Carlo, nato nel 1952, che si sarà sentito per lo meno imbarazzato. Solo pochi anni dopo (nel 2001) Siciliano cura la riedizione del meridiano, che esplose in tre volumi, e questa volta arriva fino al 1960 (Giulio Mozzi). Così, dopo diciassette anni, Siciliano è costretto a coprirne ventitre, ma soprattutto a triplicare lo spazio. E questo è un indizio abbastanza significativo dell’espansione della produzione e del cambio di attenzione agli autori contemporanei.

Sebastiano Vassalli, autore per me straordinario non solo per la qualità dei suoi libri, ma anche perché fa parte di questa svolta pur non essendo un “giovane narratore” (e ciò dimostra quindi che non si tratta di svolta generazionale ma di svolta epocale), non a caso pub-

¹⁹ Federico Pellizzi, *I barbari, la letteratura e i nuovi media (1994–2007)*, 2007, in *Cahiers d'études italiennes*, 2010, n. 11, pp. 195-213; precedentemente in *Bollettino '900*, 2007, n 1-2, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2007-i/Pellizzi1.html>; Id., *Non siamo mai stati postmoderni. Corpo, comunità e morte nella narrativa italiana dopo gli anni Novanta*, Intervento al convegno “Flux et reflux de la postmodernité: du postmoderne à la modernité liquide”, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3, 6-7 maggio 2010.

blica all'inizio del Duemila due raccolte di racconti: *La morte di Marx e altri racconti*, nel 2006; e *Dio il Diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni* nel 2008. Vassalli ha sempre scritto del presente, in tutti i suoi libri, anche se finge di non saperlo, ma nella nota finale della prima raccolta scrive:

“*Ciao Kafka* [uno dei racconti della raccolta] è stato scritto nell'estate del 2004. Improvvisamente mi ero reso conto che i grandi autori del secolo precedente: i Kafka i Joyce, i Musil, i Céline, i Gadda, pur continuando a dirci molte cose della condizione umana, avevano cessato di essere «moderni». Bisognava avventurarsi sul filo di un'altra modernità, ancora più indecifrabile e paurosa di quella che era stata affrontata dai classici del primo Novecento. Bisognava tentare, ancora una volta, di essere «assolutamente moderni»: a modo nostro, e non alla maniera dei nostri maggiori. [...]. *La morte di Marx e altri racconti* risale all'inverno 2004–2005. Dopo aver pensato per vent'anni (credo a ragione) che il presente non fosse raccontabile, ho voluto tornarci per vedere se era cambiato qualcosa”.²⁰

Questo di Vassalli è uno dei tanti esempi che potrebbero essere citati di percezione di una svolta molto netta in questo ultimo torno d'anni, e da parte di un autore non certo improvvisato.

Il racconto breve è uno dei generi che guidano indubbiamente questa svolta.

Resto convinto che l'intuizione di Guido Guglielmi, che il racconto breve sia già in tutto il Novecento una delle forme più importanti, e che le sue strutture narrative ispirino, influenzino e informino gli altri generi, romanzo compreso, sia fundamentalmente giusta.²¹ Anche Calvino lo confermava: “[...] direi che oggi la regola dello «scrivere breve» viene confermata anche dai romanzi lunghi, che presentano una struttura accumulativa, modulare, combinatoria”.²²

Indubbiamente però ora al racconto è affidato un ruolo di primo piano che forse non ha più avuto dal Trecento. Perché i suoi brevi

²⁰ Sebastiano Vassalli, *La morte di Marx e altri racconti*, Einaudi, Torino 2006, p. 187.

²¹ Guido Guglielmi, *Le forme del racconto*, 1988, in *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino 1998; Id., *Un'idea di racconto*, 1992, in *Seminario sul racconto*, a cura di Luigi Rustichelli, Bordighera Editore, West Lafayette (USA) 1998, pp. 5-12 (leggibile anche in *Bollettino '900*, 2005, n 1-2, <http://www.boll900.it/2005-i/Guglielmi.html>).

²² Italo Calvino, *Molteplicità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, pp. 116-117.

tratti riescono a catturare meglio un mondo che è pervaso di microfratture oltre che da macrofratture.

La rivelazione di una distanza dai padri, che abbiamo visto in Vassalli, è comune a molti autori di questi anni. Un riscontro metaforico di tale distacco culturale ed epocale, nelle raccolte summenzionate, lo troviamo in *Padre*, in cui gli autori si avventurano nel vuoto genitoriale tendendo, come recita la seconda di copertina, “una corda tra la memoria e la carne”. Anche se qui si tratta di padri biologici, è in primo piano il cambiamento del mondo. E questi padri o sono persi nella distanza e nell’assenza, come nei racconti di Tedoldi, Nazario, Amitrano, Di Leo, Martini, o sono l’emblema di una resistenza impossibile, affettuosamente condivisa (Baldanzi); oppure, come nel racconto di Cocchi, la distanza è rovesciata, e il piano-sequenza del personaggio paterno scopre a poco a poco la carneficina provocata dal figlio.

Ma forse la nuova ricchezza del racconto breve, la sua capacità di cogliere in breve spazio la complessità, spicca soprattutto nei casi di docufiction e autofiction. Se si legge ad esempio *Curry al pollo*, un racconto di Laila Wadia incluso nella raccolta *Pecore nere*, ci si accorge di un campo di forze stratificate, che in poche righe mostra tutte le tensioni d’esistenza a cui accennava Meneghello, tra le lingue, tra la serietà e l’ironia, l’urbano e il paesano, la storia civile e letteraria, e l’ambiente familiare:

“Comunque oggi, invece di chiedergli perché ha lasciato il suo villaggio incantevole dove i campi di grano cantavano nel vento e gli alberi di cocco danzavano nella pioggia, per questo schifo di città con le strade pavimentate e le case fatte di mattoni, solo per pulire i cessi della Pubblica Amministrazione, me ne starò zitta, buona buona. Non ribadirò il fatto che sono nata in Italia, che in Italia nessuno si sogna di far sposare una figlia a sedici anni, e non voglio sposarmi con un mungitore di vacca o con il campione degli arrampicatori di cocco di Mirapur. Mi sposerò solo con Marco, il mio bel ragazzo dagli occhi di zaffiro e i capelli di Brad Pitt. Non miagolerò che non voglio mettermi il vestito indiano come fa la mamma. (A Marco piace la minigonna). Che non voglio mettermi il puntino sulla fronte come fa la mamma. (Marco dice che ho una pelle vellutata come un camoscio). Che non voglio portare i sandali infradito (Marco adora i tacchi alti). Anche se quest’anno gli infradito vanno di moda, addosso a me non stanno bene come alle mie amiche. Quest’estate c’era un tale sfoggio di tuniche e panta-

loni indiani, borse di iuta con foto di Bollywood, foulard di chiffon ricamati con le perline – pareva che tutti volessero essere indiani. Io, però, no”.²³

Ecco che con molto garbo, nel resoconto di questa adolescente emergono, anche con buona dose di ironia e un abile uso della bivo-cità, che siamo abituati a ritrovare nel romanzo, tutte le tensioni di cui abbiamo parlato. E vi compaiono anche alcuni dei temi che sono emersi, la città, il rapporto con i padri.

Ma prendiamo per un attimo una delle raccolte già citate, apparentemente la meno letteraria, per fare un minimo di analisi cronotopica. *Racconti metropolitani* nasce da un concorso letterario,²⁴ ma ha un intento dichiaratamente limitato, non ambizioso (“cronache, episodi, coinvolgimenti, storie di ordinaria vita urbana” recita il sottotitolo). Va detto innanzitutto che le settanta storie brevissime di questa raccolta (di tre o quattro pagine l’una) compongono un’opera pluriautoriale, come molte altre analoghe. Stupisce che nonostante la pluralità di registri, stili e generi i racconti sembrino articolazioni di uno stesso mondo. Sono come capitoli di una narrazione plurale e istanti diversi di una narrazione soggettiva.

È la stessa impressione che si prova leggendo *Questo terribile intricato mondo* (Torino, Einaudi, 2008), scritto non certo da autori esordienti, dove dal surreale Celestini al cronachistico Asor Rosa, dall’emblematico Vassalli all’anaforica, identitaria e donna Murgia (“sarà una musica l’identità”),²⁵ si ha la certezza di trovarsi nella stessa storia, una storia nostra, una storia del “noi”.

I *Racconti metropolitani*, a differenza dei racconti dell’antologia Einaudi, sono uno sguardo dal basso, non c’è apparentemente un accesso a qualche tipo di metalinguaggio. Eppure, *nel complesso*, sono un’interrogazione esistenziale. Non si avverte una *semplificazione*, ogni

²³ *Pecore nere*, op. cit. pp. 44-45.

²⁴ Indetto dall’Università popolare di Roma, dalla Federazione italiana dell’educazione continua e dal quotidiano a diffusione gratuita *Metro* di Roma e Milano, 2004. Analoga iniziativa a Milano, con il patrocinio dell’Azienda Municipale dei trasporti, ha dato vita a partire dal 2002 all’iniziativa *Subway*, un concorso che produceva libretti con racconti brevissimi da leggersi tra una fermata e l’altra della metropolitana. Se ne vedano i resoconti di Francesca Sanzo, in *Bollettino '900*, 2002, n. 1-2, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2002-i/Sanzo.html>, e di Andrea Chiurato, in *Bollettino '900*, 2005, n. 1-2, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/Chiurato.html>.

²⁵ *Questo terribile intricato mondo. Racconti politici*, op. cit., p. 206.

racconto è una domanda. Quali sono i cronotopi comuni di questi racconti? Possiamo provare ad articularli così.

I racconti sono gremiti di passaggi che riordinano assiologicamente i luoghi del paesaggio urbano e caratterizzano fortemente la percezione dell'altro e del noi. Si può dire che quasi tutti i racconti sono le narrazioni di un incontro, di un avere a che fare con l'altro negli spazi e nei tempi urbani della quotidianità. L'altro è marcato connotativamente, così come il protagonista, da tratti brevi, appena accennati. Spesso si passa da marche negative (cattivo odore, brutto aspetto, malattia, oscurità, freddo, pericolo, morte) a marche positive (attenzione, svelamento di particolari inusitati, accesso a una sfera condivisa da una collettività) che non risolvono la situazione in un lieto fine, ma permettono di vedere le cose da un altro punto di vista. La città non è uno sfondo, fa parte del crescendo connotativo. Ad esempio Anita, nel primo racconto si sporge prima da una parte del ponte, e vede l'acqua che si allontana, poi dall'altra parte, e vede l'acqua venire a sé.²⁶ Spesso i tragitti sono ambigui, implicano non solo uno spostamento spaziotemporale ma anche un arricchimento della percezione. Anche quando il tragitto è fiabesco come nel racconto di Alessandra Chiacchiarini, che narra di un orso scappato dallo zoo, e il percorso è banalmente da una periferia buia e disagiata alla casa illuminata, il protagonista trovandosi a faccia a faccia con l'orso viene preso "da una specie di curiosità insopprimibile, una sete di conoscenza istintiva" che lo obbliga a guardare negli occhi il mostro: "il bestione lo fissò senza aggressività, anzi i suoi occhi esprimevano una tristezza quasi palpabile, una fragilità assurda nel corpo gigantesco, abbassò le zampe unghiate lungo il corpo rassegnato, inerme".²⁷ E così molti personaggi che si incontrano subiscono una trasformazione. Così il violinista che vive nella metropolitana e incontra i fantasmi, gli abitanti del quartiere che trovano la prostituta morta, l'uomo che incontra il barbone inglese, l'uomo che si proietta in una realtà virtuale per ritrovare la fidanzata, la comunità degli ibernati, l'allegria compagnia dei giovani bene sulla spiaggia degli sbarchi, l'alienata che si prostituisce alla stazione e dà sempre un nome nuovo al cane, il giovane che guarda la partita in TV con la mente che vaga, declinando gerundi, tra tutte le alterità possibili, e molti altri. Tra cortili, portoni,

²⁶ *Racconti metropolitani*, op. cit. p. 20.

²⁷ Ivi, p. 80.

scaie, stazioni del metro, camere, strade e binari non avviene nulla di sorprendente: non sono racconti a chiave, non c'è *climax* e accento sul finale. Semplicemente si articolano tutte le esperienze di alterità e di comunità di una città contemporanea, gli oggetti sono visti attraverso la vita che li ha abitati (o la morte, come le auto incidentate rimesse a nuovo che evocano il golem ordinario delle vite umane che si sono interrotte).²⁸ Sono corpi sensibili e pensanti che fanno esperienza (chi aveva detto che l'esperienza è tramontata?). Esperienza dell'estraneità, dell'incomprensione, del malessere, della paura, ma anche della gioia, dell'attenzione, dell'appartenenza ("Dopo che uno è morto dove va, dopo?" "Ah *noi* annamo tutti in Paradiso! E finalmente staremo in pace... se spera!" "Pure Anna la mora, pure?" "Vorrei vedé, poraccia!").²⁹ E soprattutto questi personaggi fanno esperienza dei fatti, su diverse scale, reagiscono secondo il loro punto di vista concreto, stabiliscono assiologie contingenti e nondimeno rivelatorie di piccoli paradigmi della costruzione del mondo ("Bene è: Dio, i cani, chi paga, le carezze, il caldo, stare dritti con la schiena. Male è: il Diavolo, parlare troppo, quando piove, chi non paga, fissare le persone negli occhi. Devo ripassarmeli tutti i giorni, anche dieci volte al giorno, non me li posso scordare, altrimenti sono fatta, perduta, e chissà come finisco").³⁰

Una chiave per leggere non solo questa raccolta, ma anche le altre, è leggerle come opera unitaria, plurivoca. Solo così se ne coglie il senso rispetto alla storia e all'identità. Non solo per ritrovare radici (l'antico cronotopo cittadino, con tutte le sue trasformazioni), ma anche per gettare semi di futuro. Ad esempio su un punto che a me sta a cuore. In molti di questi racconti non c'è discontinuità tra la tecnologia e l'umanità. Le reti sono una prosecuzione del mondo, non una sostituzione, sono una dimensione aggiuntiva, che molti di questi personaggi incontrano con naturalezza. Non è qui che entra forse una storia possibile? Cioè un futuro possibile? In questi narratori le nuove tecnologie non sono né moderne né postmoderne, né postumane non sono né buone né cattive, non sono caratterizzate ideologicamente, sono semplicemente altri luoghi dove fare esperienza, e quindi, forse, storia.

²⁸ Ivi, pp. 55-57.

²⁹ Ivi, p. 27, corsivo mio.

³⁰ Ivi, p. 59.

Se è vero che i concetti che la maggior parte dei teorici hanno indicato come caratterizzanti del racconto breve, a cominciare da Edgar Allan Poe (unità, brevità, singolarità d'effetto), non sono caratteri formali esteriori, ma strutture cognitive, è vero anche che tali strutture sembrano particolarmente adatte a cercare di rappresentare e decifrare il nostro tempo. Non si tratta solo di tempi e modi della percezione, che da monomodale sta divenendo multimodale, ma di esplosione della complessità. Il mondo si è rivelato così complesso che è indescrivibile, se non in modo discreto, modulare, sintetico. Che cosa c'è di bello nella maggior parte di queste opere? Vi si coglie un fermento, una predisposizione autentica a cercare di interpretare ciò che succede nel mondo e nelle nostre menti. Non si tratta di *zapping*, non è registrazione di eventi, realismo passivo, restituzione rivomitata di ciò che ci offrono i media, ma nemmeno astrazione metonimica, perché si parla di corpi che si muovono nello spazio, la loro parzialità è contraddistinta dalla finitezza, dalla posizione – e quindi – ancora una volta – è cognitiva, nel senso che si intende qui. Nessuno di questi racconti gigioneggia, si compiace della scrittura, indugia nelle aree scontate dell'io. Si scopre che l'identità non è un fatto soggettivo, ma intersoggettivo e intercomunitario. E una lettura attenta lo conferma: si riattivano i cronotopi collettivi del noi e dell'altro, che ritornano a essere abitati. Ci sono tra queste opere capolavori, grandi rivelazioni? Chi può dirlo? C'è però un terreno fertile, e il terreno, nella storia della letteratura, così come nella storia tragica dell'*homo sapiens sapiens* è sempre stato fondamentale. Oggi rispetta maggiormente la complessità un percorso parziale che un tentativo di sguardo globale, un piano-sequenza piuttosto che una grande opera di montaggio. In fondo anche *Gomorra* è un insieme di racconti brevi. Non per nulla, perché oggi a conti fatti il racconto breve sembra uno dei costrutti più potenti per cogliere il nostro tempo e forse il tempo a venire, cercare di mantenere la complessità, visitare le pieghe sottili non rinunciando a vedere anche il vasto mondo, dove ci siamo effettivamente persi.

E chissà che, come si dice nel racconto di Giordano Meacci, *Più bella del reame*, incluso nella raccolta *La qualità dell'aria*, "Certe volte, quando meno te lo aspetti, ti ritrovi: magari cambiato d'accento".³¹

³¹ *Patrie impure*, op. cit., p. 214.