

MORENA MARSILIO

Le risorse della finzione in classe: il romanzo e il racconto nella narrativa dell'estremo contemporaneo

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

Le risorse della finzione in classe: il romanzo e il racconto nella narrativa dell'estremo contemporaneo

L'intervento verte sulla persistenza dei generi di finzione – il racconto e il romanzo – intesi come risorsa estetica e cognitiva in un'epoca in cui sembrano messi ai margini dall'invasione della non fiction e della autofiction nonché dalla diffusione dei reality e di forme sempre più cangianti di storytelling. Ci si interrogherà, in particolare, sulla narrativa di finzione dell'estremo contemporaneo (1995-2016) e sulla sua possibile ricezione presso un pubblico di giovani adulti. Se, infatti, il piacere della lettura nasce da quella comprensione globale, d'insieme che Gadamer definisce «non-differenziazione estetica», i processi di analisi e di interpretazione che fanno parte della pratica didattica richiedono un tipo di attraversamento testuale competente e, spesso, faticoso, tanto più per giovani sempre più esposti a mezzi di informazione e di comunicazione troppo veloci e potenti rispetto al tempo che il pensiero logico richiede. Dunque, la lettura può continuare a porsi come baluardo contro «la scomparsa del pensiero» (Bencivenga). In particolare dispositivi narratologici quali la mediazione narrativa in prima o in terza persona, il trattamento del tempo, lo statuto del personaggio, la voce e il punto di vista si dispongono anche nelle opere di questi anni a realizzare infiniti «mondi possibili» in grado di parlare del nostro mondo, di offrirne «una modalità di conoscenza e di sperimentazione, non solo specifica, ma anche insostituibile» (Schaeffer). A livello tematico questa narrativa di ricerca produce uno scarto tanto dalla derealizzazione mediatica quanto dal rassicurante «esotismo» della narrativa di genere: dunque per i giovani lettori questa immersione mimetica negli universi finzionali di qualità si può tradurre davvero in una risorsa e può suscitare un autentico «spostamento» (Schaeffer) del loro universo mentale in formazione.

Questo intervento riguarda essenzialmente due questioni: da una parte ci si interrogherà sul valore cognitivo e formativo dell'invenzione narrativa e, dall'altra, sulla praticabilità didattica del romanzo e del racconto dell'estremo contemporaneo. Con quest'ultima espressione si fa riferimento alla narrativa di finzione prodotta negli ultimi vent'anni in un panorama editoriale sfaccettato ed ipertrofico. Eppure, nonostante il successo di generi egemoni come il romanzo di consumo e le scritture ibride, è possibile ritenere che una narrativa di ricerca “resista” e che l'invenzione mantenga la sua capacità di coinvolgere il lettore a più livelli: emotivo, cognitivo, formativo. Per questo, dunque, essa risulta un'importante risorsa nella didattica odierna.

I presupposti di questo intervento sono passibili di diverse obiezioni. Due le principali: la prima è inerente la pratica didattica dal momento che è molto difficoltoso inserire la letteratura di fine secolo e dell'inizio del nuovo millennio nei curricula quando spesso non si riesce a trattare nel corso dell'ultimo anno nemmeno il secondo Novecento. La seconda riguarda il giudizio di valore estetico: infatti secondo alcuni la letteratura dell'estremo contemporaneo, specie di finzione, non è didatticamente e criticamente interessante sia perché la finzionalità è stata sussunta e colonizzata dal marketing e, ancor più, dai media (basti pensare all'enorme successo delle serie TV)¹ sia perché la finzione romanzesca sarebbe soggetta a un abbassamento della qualità a causa di un mercato editoriale che rende i prodotti effimeri e fungibili. Insomma, sulla base di queste posizioni, non solo non si riuscirebbe per questioni di tempo a proporre a scuola romanzi e racconti ipercontemporanei, ma neppure sarebbe auspicabile trattarli.

Non è possibile naturalmente rispondere in maniera dettagliata alle due obiezioni in questa sede; tuttavia si cercherà di fornire alcune possibili ipotesi reattive allo sconforto e allo spaesamento suscitati da tali difficoltà. Si tratta di quattro riflessioni, cui farò seguire alcuni esempi testuali proponibili in situazione didattica.

¹ Cfr. EMANUELA PIGA, *Mediamorfosi del grande romanzo realista: dal Bildungsroman al Serial TV*, in «Between», a cura di Andrea Bernardelli, Eleonora Federici, Gianluigi Rossini, VI, 11, 2016.

1. Contro ogni postura apocalittica, va avanzata e condivisa l'ipotesi che anche in epoca ipermoderna esista una letteratura di ricerca e di qualità. Essa in questi ultimi anni ha avuto un particolare rilievo soprattutto grazie ai generi non finzionali (es. le scritture ibride di Saviano, Affinati, Albinati, Arminio); tuttavia vi sono coinvolti anche i generi che hanno tradizionalmente come loro epicentro l'invenzione, ossia il romanzo-romanzo e il racconto. Il fenomeno, ben riscontrabile all'estero (Roth, Littell, Coetzee, Munro), è rinvenibile anche in Italia (Siti, Covacich, Pecoraro, Falco, Pugno, Lagioia).

2. Contro l'idea che l'invenzione e la finzione siano da trent'anni solo il territorio colonizzato e serializzato dai media e dalle televisioni, va detto che le prerogative esperienziali, emotive e cognitive del romanzo e del racconto odierno persistono e che, anzi, sono necessarie all'immaginario: la sospensione dell'incredulità, la creazione di mondi possibili, l'esplorazione dell'interiorità di personaggi altri da noi si dispongono ancora nelle narrazioni di oggi in un'organizzazione mentale complessa dominata dalla finzione. Essa implica lentezza fruitiva e richiede una forma di isolamento che presuppone una «passività attiva, vigile»².

Il romanzo e il racconto, allora, possono venire ancora considerati la “forma” che, per eccellenza, accoglie in un mondo possibile le vite individuali, le esistenze comuni prive di alcuna aura di eccezionalità ed esibisce «un'idea del senso più vicina a quella che vige nell'esperienza ordinaria»³. Si tratta, dunque, di peculiarità che, a livello didattico, dovremmo riuscire a far diventare risorsa estetica ed ermeneutica.

3. L'esistenza anche fra i romanzi e i racconti dell'estremo contemporaneo di elementi di ricerca formale e di scarto linguistico si può misurare sulla base di molteplici fattori: nelle consapevoli riprese delle tradizioni del moderno: realismo e modernismo *in primis*; nell'adozione di uno stile, classico o sperimentale, non banalizzato e che per questo produce uno scarto rispetto a quella che Calvino definiva la «peste del linguaggio»; infine nella messa in forma di temi e motivi a forte tasso di esperienza, fra conflitto storico e costanti antropologiche.

4. Ancora più difficile è rispondere all'obiezione circa l'impossibilità di inserire nei curricula dell'ultimo anno sfondamenti alla più stretta contemporaneità. Si ritiene, tuttavia, che si possa e si debba tentare, a partire da due aspetti, inerenti il nesso fra ricerca critica e pratica didattica. In luogo del consolidato schema cronologico della modernità otto-novecentesca che fa succedere l'uno dopo l'altro “gli ismi contemporanei” – cui subentrerebbero nel secondo Novecento sperimentalismo e neoavanguardie e, infine, la cesura epocale del postmoderno – la critica più avvertita e più attenta alla didattica propone un differente approccio a questa cruciale fase della letteratura. Infatti, oltre a ridimensionare la portata del postmoderno, questi studiosi hanno messo in circolazione la nuova categoria di *realismo neomodernista*⁴ utile all'interpretazione di alcune delle opere narrative più interessanti uscite a cavallo tra gli anni Novanta e gli anni Zero e che, di fatto, sfuggono alle sistematizzazioni per categorie critiche tradizionali. Pertanto se, a livello internazionale, le opere di Michael Cunningham, di Philip Roth o di Abram Yehoshua devono qualcosa a William Faulkner o a Virginia Woolf, tuttavia nell'«arcipelago [...] plurale»⁵ della narrativa contemporanea anche italiana «occorre immaginare il divenire in maniera nuova, diversa dai paradigmi che presuppongono un

² MARIELLE MACÉ, *La lettura nella vita. Modi di leggere, modi di essere*, traduzione di Marina Cavarretta, Torino, Loescher, 2016, pp. 42-43.

³ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 398-399.

⁴ Cfr. RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», XXXIX, 1, 2010, pp. 23-43.

⁵ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 361.

rinnovamento perpetuo delle forme»⁶. A riprova di ciò, negli autori citati il rilievo dato all'interiorità convive con l'importanza assegnata alla scena pubblica e al dato collettivo, tipici della tradizione realista. Se letta da questa prospettiva, la narrativa d'invenzione dell'estremo contemporaneo cessa di esser vista come il frullatore epocale della postmodernità in cui tutte le filiere e le tradizioni si dissolvono e torna a rendere visibili fili e linee che la collegano al secolo precedente.

Seguendo questa linea interpretativa si proporranno di seguito alcuni attraversamenti testuali che, per forme e per temi, mirano a riaprire la partita: ricreando nessi e richiami e andando oltre l'idea – da Pasolini in poi - di una mutazione apocalittica e di una cancellazione postmoderna della memoria culturale e letteraria.

Paradigma realista e il quotidiano come trauma nel racconto dell'estremo contemporaneo: Valeria Parrella, Luca Ricci e Giorgio Falco

La forma breve, ben consolidata nella tradizione letteraria italiana novecentesca, offre un vantaggio rilevante a livello didattico per dei giovani lettori, sempre più abituati a esperienze di fruizione puntiforme e “veloce”. Il genere racconto è, dunque, un prezioso serbatoio cui attingere per l'efficace rappresentazione della vita contemporanea frammentata e discontinua:

come il romanzo più recente si caratterizza per un “ritorno alla realtà” [...] allo stesso modo anche la novellistica contemporanea ritorna ad essere partecipe del mondo reale e concreto che la circonda⁷.

In effetti l'impressione complessiva è che il racconto dell'estremo contemporaneo riprenda, da una parte, il tema del trauma come quintessenza del quotidiano⁸ e, dall'altra, la struttura del racconto realistico che ha caratterizzato la produzione italiana tra il 1945 e il 1963 quando «la cifra realistica ripone al centro del testo il mondo tangibile, gli eventi concreti non solo mentali, la realtà sociale»⁹.

Esemplari, a questo proposito, i sei racconti al femminile di *Mosca più balena* (2003) di Valeria Parrella, una raccolta in cui, già tre anni prima del successo di *Gomorra*, «una nuova napolitudine»¹⁰ si accampa sulla pagina narrativa come modo traumatico, febbrile e vivo di raccontare una «realtà gelata dove abitualmente non si guarda perché non conviene, perché fa male»¹¹. Basti pensare al racconto *Asteco e cielo*, ambientato non a caso alla Vele:

A volte gli studenti di architettura salgono sull'autobus e si fanno il giro tra i palazzi, scattano foto dai finestrini e si fanno il giro tra i palazzi, scattano le foto dai finestrini come i giapponesi, non si azzardano a scendere. Li vedi a bocca aperta incantati dalle forme e dalla fantasia. In una di queste fantasie ci vivo io. L48 167 LOTTO 11 ISOLATO 20 SCALA A PIANO 9° ASCENSORE ROTTO. Sembra una piramide, o una vela. [...] Le vele sono collegate tra loro da una ragnatela di fili per il bucato¹².

⁶ Ivi, p. 364.

⁷ MASSIMILIANO TORTORA, *Il racconto italiano del secondo Novecento*, in «Allegoria», xxvi, 69, 2014, p. 39.

⁸ ROMANO LUPERINI, *Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna*, in *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 163-176.

⁹ MASSIMILIANO TORTORA, *Il racconto italiano del secondo Novecento*, cit., p. 14.

¹⁰ RENATO BARILLI, *Parrella: notizie sulla nuova napolitudine*, in https://www.minimumfax.com/web/content/press/39285/article_attachment (data di consultazione 26/05/2018).

¹¹ LOREDANA LIPPERINI, *Sotto il tavolo*, in VALERIA PARRELLA, *Mosca più balena*, Roma, Minimum fax, 2003, p. 4.

¹² VALERIA PARRELLA, *Mosca più balena*, cit., pp. 60-61.

La disillusa protagonista del racconto insegue, come tanti suoi coetanei partenopei, un posto pubblico passando da un affollatissimo concorso all'altro.

Esemplare anche il racconto *Dritto dritto negli occhi* dove Guappetella, una ragazza dei quartieri popolari, persegue la sua ascesa sociale comprendendo presto che non basta divenire l'amante di un piccolo camorrista o di un discutibile commerciante di abiti firmati per essere considerata "una signora" così come non è sufficiente neppure imparare l'italiano:

All'improvviso capii: parlavano italiano. Tutti parlavano per tutto il film solo italiano [...] Se c'era qualche battuta in dialetto la faceva un cameriere o un meccanico per far ridere i signori. [...] Le ragazze dicevano che dovevo leggere molto, una matricola mi prestò dei best sellers e il primo fu quello della Tamaro. Mi sembrò un libro impossibile: se fossi andata dove mi portava il cuore, sarei rimasta incinta a tredici anni nell'Ape di Totonno il pezzaro¹³.

Sarà allora il matrimonio con un giovane avvocato cocainomane entrato in politica a garantirle quello *status*.

Le ventuno brevissime *short stories* di *L'amore e altre forme di odio* (2006) di Luca Ricci hanno, invece, la caratteristica comune di rappresentare l'esistenza della tipica famiglia borghese dei nostri giorni come «una passeggiata su un campo di mine»¹⁴. Quasi sempre il lettore assiste alla passeggiata e non alla deflagrazione, ma la violenza è ravvisabile nella sottile perfidia che lega i vicini di casa; nell'apparente irreprensibilità delle coppie ma nella loro sostanziale impossibilità di tollerare oltre la comune convivenza o, peggio ancora, nell'ignoranza in cui scorrono le reciproche vite. Se, dunque, la misura breve del narrare di Ricci ha il pregio di alludere all'apice della tensione nella vita quotidiana senza mai rappresentarlo nella sua brutalità, lo stile minuzioso e preciso delinea interni domestici nei quali i referenti di realtà divengono la chiave di volta, spesso perturbante, del racconto. In *Un candelabro* la recente vedovanza costringe un uomo a fare i conti con una chiave sconosciuta inserita nel mazzo della moglie; è il figlio adottivo della coppia, quasi uno sconosciuto per l'uomo, ad accompagnarlo nella casa di mare che la donna affittava a sua insaputa:

All'interno della casa l'aria di mare ha impregnato i muri e i tessuti. Tutto sa di conchiglie e di sabbia. [...] L'unico oggetto fuori dal comune è un candelabro. Una rosa con il gambo spinoso in ferro battuto. La candela è consumata per metà, le gocce di cera sono colate sul basamento. È romantico, perfino *sensuale*, o soltanto vecchia chincaglieria? Lo trovo perfetto per descrivere la situazione insensata in cui sono capitato, le cose che ignoro. [...] Torno sul balcone. [...] Il ragazzo fuma una sigaretta appoggiato alla macchina. [...] Non sapevo neanche avesse iniziato a fumare¹⁵.

Infine *L'ubicazione del bene* (2009) di Giorgio Falco si configura come un macrotesto costituito da nove racconti, esemplari del vivere contemporaneo. Da una parte i protagonisti incarnano, ciascuno a proprio modo, l'umanità anonima e insoddisfatta, sordamente e inconsciamente aggressiva dei nostri giorni; dall'altra le villette che si accampano sulla pagina, pur perfette nella loro pianificazione

¹³ Ivi, pp. 33-34.

¹⁴ ERMANNANO CAVAZZONI, *Un genere nuovo*, in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di Andrea Cortellesa, Roma, L'Orma, 2014, p. 568.

¹⁵ LUCA RICCI, *L'amore e altre forme d'odio*, Torino, Einaudi, 2006, p. 104.

urbanistica, si rivelano contenitori desolati di sentimenti¹⁶. In effetti ben sei racconti su nove sono ambientati in quadrifamiliari che sembrano inghiottire e triturare vite di coppia irrimediabilmente consegnate all'infelicità e all'incomprensione: il trauma abita il quotidiano e viene rappresentato tanto con gesti inspiegabili di persone al limite della normalità, come quando – nel racconto che dà il nome alla raccolta – la cinquantenne Giovanna uccide nel forno l'animale che ha appena scelto per sé al canile o, più spesso, nell'aggressività latente che caratterizza i giovani coniugi. Esempio è il racconto *Alba*:

I loro rapporti sessuali sono legati a una futura gratificazione affettiva, una scommessa sul mondo simile ai *futures*, e così il letto matrimoniale – che finiranno di pagare ventiquattro mesi dopo – assiste alla loro incongrua agitazione. Lei crede che basti quell'aggressività per creare una nuova vita. Lo slancio rivela il vero sentimento, lei è interessata a ciò che lui può darle e non a ciò che le dà, così, con il passare del tempo, i loro rapporti sessuali non appartengono nemmeno all'industria, molte coppie in procinto di fare un figlio usano espressioni come «il prossimo anno mettiamo in cantiere un figlio»¹⁷.

Insomma, nella raccolta di Falco, al di là dei promettenti *rendering*, dei parchi costellati di giochi e panchine, delle stradine e delle siepi ben tenute, le singole abitazioni si cristallizzano in riserve private di sofferenza e solitudine.

Anche se circoscritti a pochi esempi testuali, i racconti citati, con la cifra realistica e la linearità della struttura narrativa che li caratterizza, contribuiscono a disvelare quanto di perturbante, traumatico, anafettivo abita l'oggi:

La dimensione privilegiata è sempre più quella della quotidianità. Quotidianità heiddegeriana, sede dell'inautentico; quotidianità lukacsiana, attraverso la rappresentazione della quale si realizza la conoscenza; la quotidianità che Barthes suggerisce d'interrogare per riattivare codici sedimentati sotto le convenzioni; quotidianità come luogo di riscoperta e rivelazione di un meraviglioso che segretamente contiene; e, ancora, una quotidianità familiare in senso freudiano, pronta a rivelarsi, d'un tratto, estranea, perturbante¹⁸.

Paradigma modernista e periferia diffusa nei «Quindicimila passi» di Vitaliano Trevisan

La migliore narrativa di oggi va vista nelle sue relazioni mobili con il passato, nei recuperi delle tradizioni espressive del moderno, di modelli letterari canonici e nel loro riposizionamento entro il sensorio e l'immaginario della contemporaneità: basti pensare alle suggestioni del *Bildungsroman* nei romanzi di Lagioia e di Vasta; alla rivisitazione del romanzo storico da parte del collettivo Wu Ming e di Helena Janeczek; al romanzo-saggio di Falco e di Santoni. In tale contesto l'opera di Vitaliano Trevisan, *I quindicimila passi. Un resoconto* (2002) risulta esemplare da una parte per la capacità di inserirsi nella migliore tradizione modernista quanto a costruzione del personaggio e a stilemi espressivi, e, dall'altra, per la rappresentazione realistica della periferia diffusa dei nostri giorni. Il protagonista è rappresentante emblematico di quella «linea del percepire»¹⁹ che ha i suoi capostipiti nei «padri» del modernismo. In effetti la narrazione lascia spazio a fatti in apparenza minuti e

¹⁶ Cfr. *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, cit., pp. 437-438. Ma si rimanda anche alle numerose osservazioni che Cortellessa dedica alla scrittura di Falco nella sua *Introduzione* e all'antologia della critica riportata nel volume; in particolare, per *L'ubicazione del bene*, si veda pp. 458-461.

¹⁷ GIORGIO FALCO, *L'ubicazione del bene*, Torino, Einaudi, 2009, p. 101.

¹⁸ DANIELA CARMOSINO, *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana*, Roma, Donzelli, 2009, pp. 145-146.

¹⁹ Cfr. ARRIGO STARA, *L'avventura del personaggio*, Milano, Mondadori Education, 2004.

insignificanti e la «voce assoluta e totalizzante»²⁰ di Thomas Boschiero è modulata dall'autore sui modelli di Thomas Bernhard e di Samuel Beckett²¹.

La narrazione dell'esistenza scissa dell'uomo, ripercorsa per episodi irrelati, coincide con il tempo del tragitto a piedi tra la casa di via Dante e lo studio notarile dell'avvocato Strazzabosco, a Vicenza. Il protagonista²² vi si deve recare per firmare i documenti che lo decretano unico erede del patrimonio familiare a seguito della dichiarazione di morte presunta della sorella, scomparsa dieci anni prima e mai più ritrovata. Thomas, che vive nella casa di famiglia in un voluto isolamento, è ossessivamente tormentato dalla figura del fratello, sparito a sua volta dopo l'omicidio della sorella. Il lettore penetra nelle elucubrazioni mentali di Thomas grazie al martellante ripetersi del verbo «pensavo»/«pensai», una costante che attraversa tutto il testo. L'abitudine a riportare il flusso continuo dei pensieri risulta particolarmente efficace nella sezione intitolata *Tre teste*, dove Thomas, mentre si reca all'appuntamento con il notaio, rimemora un lungo racconto del fratello, colpito dalla vista dell'opera di Francis Bacon *Three Studies for Self-Portrait* esposta nella vetrina di un corniciario vicentino. Il riferimento pittorico alla peculiare deformazione espressionista di Bacon rappresenta, nel caso di Trevisan, un altro importante modello riferibile alla tradizione del moderno. Le impressioni del fratello, preso dalla stupefazione per il quadro²³, vengono ripensate fedelmente da Thomas. Dal punto di vista espressivo, l'effetto è straniante e confusivo:

Ingrandimenti, pensai allora, disse mio fratello, pensavo camminando, non sono che ingrandimenti di foto, una variante del caso Warhol. [...] facce distorte e rovinare portate in giro da corpi distorti e rovinati, questa è la verità disse mio fratello, pensavo camminando. [...] I tre ritratti, pensai allora, disse mio fratello, pensavo camminando, erano in realtà un solo ritratto, o comunque, pensai ancora, davano vita a un solo ritratto, perché erano tutti in stretto riferimento allo stesso soggetto nello stesso presente²⁴.

Nel romanzo di Trevisan, pagina dopo pagina, con Thomas Boschiero e il suo trauma familiare irrisolto²⁵, fanno irruzione come nella migliore tradizione modernista i pensieri, le percezioni, i monologhi del protagonista²⁶, mentre la trama si dissolve sullo sfondo.

²⁰ ENRICO TESTA, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009, p. 20.

²¹ Lo scrittore ha sempre citato tra i suoi modelli letterari di riferimento Samuel Beckett e Thomas Bernhard: cfr. a questo proposito *L'autore, il genere, il pubblico. Intervista con Vitaliano Trevisan*, in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», 25 maggio 2016, <http://www.leparoleelecose.it/?p=23115> (data di consultazione 28/06/2016).

²² Thomas ritiene che l'appuntamento dal notaio sia «un'incombenza alla quale non posso sottrarmi», concetto che viene ripetuto per ben tre volte nel corso di una pagina e mezza: VITALIANO TREVISAN, *I quindicimila passi. Un resoconto*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 7-8.

²³ Sul significato di questo dipinto del 1979, interpretato come «epifania della fine», insiste MAURO VAROTTO, *Geografie dell'abbandono nella periferia diffusa: «I quindicimila passi» di Vitaliano Trevisan*, in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, a cura di Davide Papotti, Franco Tomasi, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2014, pp. 116-117.

²⁴ VITALIANO TREVISAN, *I quindicimila passi. Un resoconto*, cit., pp. 38, 45, 48. Sul ricorso iterato all'espressione «pensavo camminando» si soffermano anche Tomasi e Varotto: «si tratta, inoltre, di un'attività [il camminare] che permette al protagonista di concentrarsi sul proprio pensiero, tanto l'affermazione “pensavo camminando”, con minime variazioni, scandisce ritmicamente il progredire del racconto o, per utilizzare il sottotitolo del romanzo, del resoconto del viaggio a piedi, eccezionale e come tale degno di essere narrato per la perfetta simmetria di passi compiuti all'andata e al ritorno», in FRANCO TOMASI, MAURO VAROTTO, «Non sono un fottuto flâneur»: *Vicenza diffusa ne «I quindicimila passi» di Vitaliano Trevisan*, in *La città e l'esperienza del moderno*, a cura di Mario Barenghi, Giuseppe Langella, Gianni Turchetta, Pisa, ETS, 2012, II, p. 331.

²⁵ Molti sono i passi del romanzo che attestano l'origine familiare della schizofrenia di Thomas. Si veda, a mo' di esempio, VITALIANO TREVISAN, *I quindicimila passi. Un resoconto*, cit., pp. 18-19 e 73.

²⁶ Ivi, pp. 18, 53, 59.

Ma oltre a questo elemento di carattere strutturale, il romanzo di Trevisan è esemplare per la forte attenzione alla rappresentazione dello spazio, rinvenibile anche nei racconti di Falco: entità sempre più instabile e “liquida” gli spazi che costituiscono oggetto privilegiato di rappresentazione narrativa sono le città costellate di non luoghi e di periferie degradate e il periurbano, ossia il territorio ibrido e vitale a cavallo tra la città e la campagna. In tale contesto l’io-narrante di Trevisan descrive, percorrendola a piedi, la convulsa cementificazione della periferia di Vicenza, fissandola nella livorosa immagine del Nord-est «pattumiera»²⁷:

In questo consiste la tua bella gestione del territorio: [...] Il vostro razionalismo non è che un abborracciato pseudorazionalismo di provincia; il vostro postmoderno un *appastellato* postmoderno di provincia, e in definitiva tutta l’architettura vicentina non è che una avvilente architettura di provincia, che ha perso per strada anche il minimo decoro di facciata. Siamo circondati da case color cremino, da condomini color nocciolina, da residence giallini e marroncini. Mai giallo, giallino. Mai verde, verdino. Mai celeste, celestino. [...] Camminare per una qualsiasi di queste zone residenziali industriali e artigianali, significa infilarsi in una pattumiera urbanistico-architettonica in scala di uno a uno. [...] Ma ormai mio fratello parlava a sé stesso, i suoi ospiti non li guardava neanche più²⁸.

Nel brano risulta evidente da una parte il «continuo flusso di pensieri mai *finito*»²⁹ di Thomas Boschiero, segno di una persistenza del paradigma modernista nella narrativa dell’estremo contemporaneo, e dall’altra la volontà di rappresentare lo «spazio senza progetto»³⁰ che caratterizza l’odierno *sprawl* urbano.

Dunque, e mi avvio a concludere, nonostante le difficoltà che la narrativa dell’estremo contemporaneo ha a entrare nel curriculum scolastico per le ragioni cui si è fatto cenno nella parte iniziale dell’intervento, si ritiene invece che sia importante proporre un’apertura di credito nei suoi confronti, sia per rompere con il consolidato ma ingessato “paradigma” lineare e progressivo cui si tende a guardare alla storia letteraria, sia perché è impensabile che la didattica della letteratura proceda “per aggiunte” ulteriori. Infine avvicinare agli studenti autori della più stretta contemporaneità significa non solo renderli lettori consapevoli del presente ma anche intravedere nell’oggi ponti preziosi con modelli di una tradizione che, irrinunciabile, permane sottotraccia.

²⁷ Ivi, pp. 81-82.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, pp. 153-154.

³⁰ Cfr. PIERRE DONADIEU, *Campagne urbane. Una nuova proposta di paesaggio delle città*, Roma, Donzelli, 2006.