

Riflessioni sulle opere di due scrittori italiani contemporanei: Niccolò Ammaniti e Diego De Silva

Giuliana Adamo

1 Nota introduttiva

In questo saggio mi ripropongo di delineare le componenti più evidenti, di ordine tematico ed espressivo, nonché le scelte narratologiche nei romanzi di Niccolò Ammaniti e di Diego De Silva.¹ Lo scopo è di individuare il legame tra i mondi possibili narrati da ciascuno di essi, le rispettive scelte del linguaggio con cui narrare la propria materia, e la rappresentazione del mondo che emerge dai loro lavori.

Forte, in tutti e due gli autori, fatte le necessarie differenze, il rapporto, sia in termini di contenuto che di espressione, tra letteratura e cultura dei mezzi di comunicazione di massa (televisione, cinema, pubblicità, tecnologia), nonché i debiti contratti anche con la musica (soprattutto leggera e rock) e, particolarmente in Ammaniti, con il fumetto. Importante, a questo proposito, tentare di cogliere in quale misura e con quale consapevolezza questi scrittori abbiano metabolizzato i diversi linguaggi che affluiscono nelle rispettive lingue narrative. Problema essenziale, questo, per ogni scrittore italiano che, volente o nolente, da Dante in poi, ha sempre dovuto affrontare e risolvere l'annoso problema della ricerca e della definizione della propria lingua di scrittura. È evidente come gli autori qui prescelti siano stati palesemente aiutati nella loro scelta dall'enorme contributo del linguaggio mediatico, cinematografico, televisivo, pubblicitario, che mai quanto in questi ultimi decenni ha nutrito e accompagnato intere generazioni fin dalla loro nascita biologica.

E, considerando la classe di appartenenza di entrambi (Ammaniti 1966; De Silva 1964), che li rende parte attiva della fascinazione per l'universo mediale e per l'immaginario dei massa tipica della nostra epoca, e le proprie materie narrative, viene fatto di pensare che le scelte circa la propria lingua, abbiano più il carattere della spontaneità e meno quello di una lunga e sofferta ricerca. E questo si verifica, mi pare, più direttamente nel caso di Ammaniti, più meditatamente nel caso di De Silva. In effetti, la lingua di ciascuno di questi scrittori, pur con profonde differenze

individuali, si inquadra nel generale ‘io abbassato’, per dirla con Cortellessa.² Elemento, quest’ultimo, caratteristico della narrativa contemporanea, che è un’ulteriore evoluzione (o involuzione, a seconda dei risultati raggiunti dai singoli scrittori) del parlato basso colloquiale da Bianciardi a Balestrini, e si riflette anche nello stile, quello stile ‘semplice’ su cui Testa ha scritto con il suo consueto acume,³ il cui corollario negativo è lo stile semplicistico (anch’esso, ovviamente, a seconda dei risultati conseguiti dai singoli scrittori).

E inoltre, calandoci nel ruolo di un lettore critico, se leggendo le opere di questi scrittori si provano, come è ovvio che sia, reazioni e risposte diverse, una questione di fondo pare possa accorparle tutte: quale significato hanno, nella nostra società tecnologica, questi romanzi? Perché i loro autori scrivono? Quale è la funzione che questi scrittori si attribuiscono nella società contemporanea, sempre che se ne riconoscano una? Mi auguro che qualche spunto per poter rispondere a questi quesiti emerga dal seguito di questo lavoro.

2 Niccolò Ammaniti

Ammaniti (Roma, 1966) ha pubblicato il romanzo *Branchie* nel 1994 presso la piccola casa editrice romana Ediesse. Le poche copie stampate sono state subito esaurite facendo diventare il libro un *cult* della sua generazione. Dopo quell’iniziale successo, i diritti sono stati rilevati dalla Einaudi che lo ha ripubblicato nel 1997. Seguono: *Nel nome del figlio*, un saggio sull’adolescenza scritto insieme al padre psicanalista (Mondadori, 1995); il racconto ‘Seratina’ (co-autrice Luisa Brancaccio) nell’antologia *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell’orrore estremo* (Einaudi, 1996), che sancisce la nascita di Ammaniti come ‘narratore cannibale’;⁴ la raccolta di racconti *Fango* (Mondadori, 1996); *Anche il sole fa schifo*, un radiodramma trasmesso da RADIORAI nel 1997, e pubblicato in broccura (RAI-ERI, 1997); un racconto nell’antologia *Tutti i denti del mostro sono perfetti*, a cura di V. Evangelisti (Mondadori, 1997), uscita per i quarantacinque anni della collana ‘Urania’; il romanzo *Ti prendo e ti porto via* (Mondadori, 1999); il romanzo *Io non ho paura* (Einaudi, 2001); *Fa un po’ male* (Einaudi, 2004), una raccolta di tre brevi romanzi a fumetti sullo sfondo di una Roma minore, in una periferia pasoliniana ricca di storie e di racconti grotteschi; e il racconto ‘Sei il mio tesoro’ (co-autore Antonio Manzini) nell’antologia *noir Crimini*, appena uscita presso Einaudi (2005).⁵

I sei racconti *fanta-horror* di *Fango* (1996), incluso quello eponimo, che ci consentono di individuare, subito, nel fumetto il genere privilegiato che ha contribuito a formare lo stile narrativo dello scrittore, danno vita agli psichedelici, schizofrenici, violentissimi orrori metropolitani vissuti da una serie di protagonisti cattivissimi, senza spessore psicologico, seguiti e ripresi, nelle

loro superficiali, stravolte e stravolgenti apparizioni, nelle loro movenze, sequenze, battute fumettistico-televisive, mentre si danno tanto da fare e, soprattutto, da disfare in una cieca spirale di follia e di violenza verso gli altri e verso se stessi. Cinici e mercificati, definiti non solo *pulp* ma anche *trash* e *splatter*,⁶ sono senza nessun progetto da realizzare e nessun ideale da perseguire. Sono eroi ed eroine grotteschi, ipertrofici nei loro discorsi e nelle loro azioni, tanto forzosamente trasgressivi da finire con non esserlo per niente, calati in una mescolanza, dotata di un discreto ritmo narrativo, a tratti compulsivo, di generi letterari, fumettistici, cinematografici e televisivi, voluta dal narratore per procedere con molta disinvoltura nel suo *zapping* ossessivo, ma controllatissimo.

Ciò fa sì che il narratore salti, non solo da un racconto all'altro, ma anche all'interno dei singoli racconti, dalla commedia all'italiana, al genere *horror*, al cinema di Tarantino – fatto di sangue, di violenza, di sesso sfrenato, di liquidi purulenti, di morte, tanto esagerati da annullare da soli gli stessi eccessi mostrati – (per questa mescolanza di generi è particolarmente emblematico il racconto 'L'ultimo capodanno dell'umanità' che inaugura il libro), al genere *noir* (si veda, per esempio, il racconto 'Ti sogno con terrore', dove la protagonista Francesca, dal cui punto di vista di apparente vittima è focalizzata l'intera vicenda, si rivela come l'assassino della storia), al genere necrofilo-porno-parossistico con forti riprese dal genere del fumetto (si veda per esempio il racconto conclusivo della raccolta 'Carta e Ferro', con la prima parte ['Carta'] incentrata su una vecchia pazza che colleziona in modo spropositato vecchi giornali, immondizie e carcasse di gatti; e la seconda parte ['Ferro'] in cui un onanista di quarta categoria, alla ricerca di sesso a pagamento, finisce in una trappola familiare ed è costretto dal padre-magnaccia della bellissima prostituta di turno ad accoppiarsi con la di lei ancor più bella sorella che, al posto di braccia e gambe, ha delle protesi di metallo). Il filo rosso che tiene legati questi racconti commisti di realtà vera e finta e di fantasia esasperate è un'autentica vena comica che li pervade tutti, attraverso una gamma composita di comico, sarcastico, e grottesco. Tutto – azioni, personaggi, paesaggi – è reso col massimo di spettacolarizzazione possibile.

La prova data da Ammaniti in questo volumetto di racconti è all'insegna di un gusto narrativo trasgressivamente parossistico, ricco di suggestioni cinematografiche-televisive-pubblicitarie e fumettistiche, all'insegna del cruento, dell'eccesso e del paradossale. Quello che è meno chiaro è che cosa questi racconti si prefiggano di rappresentare. Sicuramente fanno ridere sul momento, ma mai spingono il lettore a fermarsi a riflettere e a pensare. E dopo aver riso ci si dimentica del *narratum* con la stessa rapidità con cui lo si è letto. Manca del tutto il vero distacco ironico del narratore dalla materia del proprio narrare.

In *Branchie* (1994; poi rivisto 1997), come recita il sottotitolo dell'edizione Einaudi, si assiste allo svolgersi dell' 'Epoepa rocambolesca di un eroe disponibile a tutto, sia pure controvolgia'. Nel testo si avvicendano le avventure (pseudo)

biografiche del protagonista, il malato terminale Marco Donati, che lo vedono spaziare dalla Roma autoreferenziale di Campo de' fiori ad un'improbabile India, malvagiamente impenetrabile e incomprensibile. Qui regna un folle chiamato Subtonick, sul quale il protagonista più o meno incredibilmente ha la meglio grazie all'intervento di un manipolo di sardi (nota costante, questa, nelle pagine di Ammaniti, unitamente alla sua passione quasi maniacale per la fauna ittica che traspare in tanti punti della sua opera).

Il romanzo di Ammaniti, mescolanza di fantascienza-*fantasy-horror-thriller*, è costruito su un apparentemente incontrollato, ma in realtà controllatissimo, roteare di generi diversi, quali *road movies*, videogames, quiz televisivi, con tanto di *suspense* spettacolarizzata prima della risposta vincente, o assurdi sport estremi ed arti marziali, esasperate mode generazionali (per esempio, la mania della chirurgia plastica), e fumetti. Il tutto si configura in una sarabanda, all'insegna dello *humour* di Ammaniti, che, per me, rimane il suo tratto migliore, pur avendo il limite di essere fine a se stesso, che inneggia alla facilità scrittoria dell'autore. Ma da qui a dire che avere una penna facile significhi scrivere bene il passo è lungo.

Analoghe scelte narrative, in termini di avventure, peripezie, sventure drammaticamente spasmodiche che, senza distacco ironico ma con *vis* comica, cercano di rappresentare l'aggressività e la violenza del mondo con altrettanta aggressività e violenza narrativa e linguistica, in apparenza altamente improbabili ma, tuttavia, ossimoricamente prevedibili nella narrativa di Ammaniti, dopo aver letto i precedenti suoi lavori, si ritrovano in *Ti prendo e ti porto via* (1999), calate, con un evidente intento di un più marcato scherno, in un ambiente schiettamente nostrano e provinciale.

Il centro dell'azione è Ischiano Scalo, un paesino pieno di zanzare vicino ad una laguna degna di essere disinfestata, in una zona imprecisata del centro Italia. Qui scorrono, parallelamente, per congiungersi solo verso la fine del libro in modo tale da garantire all'azione drammatica di arrivare alla sua inevitabile conclusione *perfetta*, le storie d'amore e di vita, tormentatissime e ricche di colpi di scena, di due coppie. La prima composta da due ragazzini, l'altra da due adulti. Non mi soffermo sui dettagli della trama, ché sarebbe troppo lungo in questa sede, ma non posso fare meno di fare menzione ad uno di essi, che ci dà conto della poetica di Ammaniti. Una poetica del *romanzesco* e non del *romanzo*, per usare due categorie care al grande Debenedetti.⁷

Si tratta della scena della conquista sessuale da parte del secondo protagonista maschile, il patetico *playboy* ormai un po' troppo *âgé* Graziano Biglia, ai danni della sua ultima fiamma, la seconda protagonista femminile del romanzo, Flora Palmieri, una professoressa di scuola media ancora vergine nonostante la sua trentina d'anni. Il luogo dell'azione è una delle piscine di acqua sulfurea delle terme di Saturnia. I due eroi, praticamente nudi, vi si tuffano e seguono gli istinti della reciproca attrazione. Dopo il primo congiungimento carnale, l'ennesimo

della vita di lui, il primo in quella di lei, ‘Graziano sbagliò’ (p. 328), come ci fa sapere Ammaniti, e rovinò tutto forzando oltremisura la sua nuova donna:

E questo era il destino del nostro triste stallone.

Chissà cosa gli girò nella testa, chissà cosa pensò e come se la organizzò nel cervello quell’idea sciagurata.

Graziano voleva di più. Voleva chiudere il cerchio, voleva la botte piena e la moglie ubriaca, voleva la luna nel pozzo, voleva colpire e affondare, voleva il manzo preso al laccio e marchiato, chissà cosa cazzo voleva, voleva sverginarla davanti e di dietro.

Voleva il culo di Flora Palmieri. (*Ti prendo e ti porto via*, p. 329)

Il narratore commette un errore più imperdonabile di quello del suo personaggio, ricorrendo ad una *inculatio non petita*, appartenente alla serie dei più triviali e banali trucchetti narrativi, da infimo romanzo popolare, al fine di far avanzare drammaticamente l’intreccio. L’errore del narratore è duplice e consiste: 1) (da un punto di vista di poetica) nel trattare questo argomento solamente con grottesca comicità e in totale assenza di qualsiasi intento sottilmente etico; e 2) (dal punto di vista della *fabula*) nell’inutilità totale del ricorso ad un facile, trito e ritrito espediente sessuale al fine di conferire una svolta drammatica all’azione del romanzo. Effetto, di fatto non raggiunto, perché, i due amanti, non solo non si lasceranno affatto in seguito a quest’episodio, cosa che ci si aspetterebbe data l’enfasi riservatagli dal narratore, ma si avvicineranno di più. La loro tragica separazione finale è causata da altri sviluppi dell’azione che con questo fatto non hanno nulla a che vedere.

I casi come questo sono parecchi nel romanzo di Ammaniti. E la loro presenza si fa rivelatrice del fatto che, nonostante la sua naturale inclinazione a scrivere con facilità, Ammaniti non ha molto da raccontare. E come tutti gli scrittori di romanzi popolari, che non hanno molto da dire, si disperde, pur con grande proprietà di linguaggio e con la sua evidente notevole cultura, in dettagli, ragguagli, personaggi, situazioni, spiegabilissime e prive totalmente del mistero. Del mistero dell’inconoscibile che fa davvero grande uno scrittore. Nulla di quello che Ammaniti racconta è, appare, o resta *misterioso* nel senso più proprio del termine. Tutto è detto, ipereccitato, spettacolarizzato. In questo si legge l’influenza di quel modo televisivo di questi anni che ha sancito il trionfo del *reality show*. Né si coglie in lui quella critica del mondo e della società tecnologica in cui viviamo, che fa la forza del linguaggio di uno scrittore come Aldo Nove; e meno che mai vi si intravede un’attenzione sensibile per i fatti del mondo contemporaneo e dell’esistenza umana come quella di Diego De Silva.

Ammaniti è uno scrittore di fantasie ossessive costruite comodamente a tavolino, più che sentite ed esperite realmente; di realtà che non gli interessa

indagare quanto piuttosto filmare e rendere nei loro aspetti comico-patetico-grotteschi all'insegna dell'exasperazione e del più totale disimpegno. Ma nulla a che vedere con la follia sublime di *Candide* o con la leggerezza dei personaggi di Calvino. Manca in Ammaniti il senso vero del romanzo, mentre si assiste al trionfo del romanzesco stile *splatter*, sulla cui scia collocherei anche il romanzo, pur molto diverso, che costituisce il più recente *caso letterario* italiano: *Con le peggiori intenzioni* (Mondadori 2005) del romano Alessandro Piperno, classe 1972, osannato da tanta critica e alquanto immeritevole delle lodi e dei premi letterari tributatigli in questi ultimi mesi.

Branchie e *Ti prendo e ti porto via*, meno *Fango* (finora la prova più originalmente autentica di Ammaniti), sono un po' romanzi d'appendice che nulla lasciano alla fantasia del lettore, che tutto dicono e risolvono in un infilzamento di anticipazioni, *suspense*, svolte romanzesche, chiusure di cerchi narrativi. Entrambi i romanzi sono apoteosi del romanzesco e della tecnica *splatter*, ovvero di una narrativa di fatti evidenti, vistosi; per dirla con Debenedetti, 'fosforescenti', ma vuoti. Il mondo che scorre davanti agli occhi del lettore è un mondo vuoto ed insensato, ed il frantumarsi sordo e cieco delle esistenze dei personaggi che lo popolano, giunge a svuotare se stesso proiettandosi in un auto-compiaciuto gioco di specchi, in un paradossale narcisismo della violenza e della disgregazione.

Ambizioso nel maneggiare la penna, Ammaniti costruisce il ritmo narrativo dei suoi libri servendosi di un modo di procedere che tiene vivi simultaneamente più file, spostamenti repentini, ritorni da falco su quanto lasciato prima in sospenso. Tecnica questa, *par excellence*, del romanzo d'appendice, delle telenovelas e delle serie di telefilm, mischiata alla tecnica cinematografica di zoomate e primi piani e a quella fumettistica di accostamenti asindetici (prevedibili nonostante l'intenzione autoriale opposta). Il tutto teso a costruire un testo che inchiodi la sua *audience*. Certo cinema, televisione e pubblicità sono i modelli determinanti di questa tendenza alla violazione spettacolare, alla banale proiezione del negativo quotidiano in materiale di consumo, in una continua indiscrezione e violazione di ogni intimità che vive per auto-riflettersi.

Una narrativa all'insegna del romanzesco e dell'intrigo, compie il suo cerchio *perfetto* nelle chiuse dei propri testi. Da *Fango* a *Branchie* a *Ti prendo e ti porto via* le fini narrative dei lavori di Ammaniti sono sempre conclusive, mai *aperte*, a conferma di quella mancanza di mistero a cui si è già accennato, e a riprova del fatto che Ammaniti, nelle sue costruzioni romanzesche, guida i suoi personaggi dall'inizio alla fine, senza lasciarsi guidare da essi, il che implicherebbe una poetica di tutt'altra sorta.

Nel suo ultimo romanzo *Io non ho paura* (2001), da cui è stato tratto un film di successo,⁸ Ammaniti compie, se non ancora un vero e proprio cambio di rotta, sicuramente un progresso. Si cimenta con una materia più ampia, non più parossisticamente fantasiosa (*Fango*, *Branchie*), e meno realisticamente ipertrofica

(*Ti prendo e ti porto via*). Si tratta di un *horror* rurale che prende l'avvio da un fatto di cronaca vera, il rapimento a Pavia di un ragazzino. Ambientando la vicenda nell'estate 1978, in un paesino di un Sud d'Italia infuocato e indefinito, narra la storia di un gruppo di sei bambini, di cui uno, il protagonista Michele Amitrano di nove anni, custodisce un segreto tremendo che gli cambierà per sempre la vita. Segre, in una sua recensione, parla in termini lusinghieri di questo romanzo, sottolineando che Ammaniti 'è stato bravissimo nel tenere sempre la sordina e nell'evitare chiaroscuri semplicistici'.⁹ Precisazione importante, questa, che, allude al progresso fatto dall'autore rispetto ai romanzi precedenti, dove era ancora troppo avviluppato nei lacci del romanzesco, dell'intrigo ad ogni costo, del senso del particolare più rozzo, facilone e umoristico, della compulsione sessuale più esarcebata e volgare. E dove la 'sordina' non era ancora stata neppure concepita.

L'intera vicenda è narrata in prima persona da un narratore intradiegetico che è il protagonista della vicenda. Lungo il corso del romanzo, quindi, il lettore sa solo quello che vede e sente il piccolo Michele, alle prese con una realtà oscura infinitamente più grande di lui e della sua innocenza. Non ci sono invasioni di campo ottico-prospettico-narrative di nessuna sorta. Ammaniti abbandona (finalmente) il *romanzesco-splatter*, ed usa uno stile essenzialmente asciutto, altamente prosciugato rispetto a quello dei suoi libri precedenti. Con *Io non ho paura*, scritto unicamente dal punto di vista di un bambino, 'Ammaniti è riuscito a scrivere un libro che avvince e angoschia sino alla cinematografica conclusione (significativo l'esergo da Jack London)' (Segre, p. 201).

Significativa questa nota sul finale del libro. Poiché, anche nel concludere la storia (che per certi aspetti è un romanzo giallo, mentre per altri è un *bildungsroman*, incentrato sulla crescita, accelerata ed angosciosa; la scoperta di sé, struggente ed amara; la presa di coscienza, solitaria e non condivisa da nessuno; la forza di fare delle scelte contrarie all'ambiente e alla cultura in cui si è nati, del piccolo protagonista) Ammaniti mostra di aver raggiunto un respiro narrativo più vasto, rinunciando alla sua consueta fine appagatrice, totalmente conclusiva, costruita per far quadrare il cerchio narrativo, a vantaggio di una fine più aperta, che lascia anche al lettore la possibilità di interrogarsi, retrospettivamente, su quanto narrato.

Quanto alla lingua di Ammaniti, si tratta di un italiano standard che oscilla tra la messa in scena dell'oralità del mondo rappresentato (fatta di voci gergali; imprecazioni; espressioni volgari, non più avvertite come tali dalle giovani generazioni e ormai usate come interiezioni neutrali – si pensi all'uso di 'cazzo'; forestierismi, soprattutto in relazione al mondo della musica, dello sport, della tecnologia; mimetismi fonici; materiali provenienti dalla cultura dei mezzi di comunicazione di massa) e l'uso di forme più tradizionali (si veda il frequente ricorso ad un buon italiano medio-alto di persona acculturata). Una lingua mossa: lessicalmente vivace; variata, ma senza intenti parodici, bensì semplicemente mimetici, nei suoi registri (da quello più volgare a quello asettico della scienza, da

quello più popolare a quello più colto), con una notevole padronanza dei linguaggi settoriali (medicina, musica, zoologia, ecc.); intrisa di linguaggio pubblicitario, spesso colloquiale, ricca di idiomatismi e di espressioni e modi di dire (incluse le parolacce) del gergo giovanile, altamente modellato sul linguaggio televisivo, per rendere mimeticamente la realtà (inclusa quella del *reality show*, dei programmi contenitore, delle sarabande dei canali televisivi).

Ma bastano queste caratteristiche a fare di Ammaniti un autore che, con la sua innegabile *verve*, porta il lettore ad avvertire una critica (*costruens* o *destruens*) della società contemporanea globalizzata e mediatica? Nel primo Ammaniti particolarmente, quello di *Fango*, *Branchie* e *Ti prendo e ti porto via*, credo che la risposta sia negativa. La lingua di Ammaniti e il suo stile *semplice*, soprattutto quello più baroccheggiante delle prime opere (assai migliore è quello più secco, asciutto, parattico di *Io non ho paura*), nonostante la prima impressione di movimento e freschezza, non sono dotati di autentica originalità. E nel loro strenuo uso del lessico tecnologico della televisione e del trattamento elettronico dell'immagine, portano ad un parlato ed ad un *narratum* la cui verosimiglianza è proporzionale alla prevedibilità cine-televisivo-fumettistica delle battute e delle situazioni. Il ritmo della scrittura di Ammaniti si esaurisce nella sua notevole vena comica. Degna di un comico, intelligente e colto, della televisione. Ma la vera letteratura non si accontenta di battute continue e di eccessi paradossalmente, ma purtroppo unicamente, ridicoli.

Ammaniti è rimasto molto al di qua del superamento della pirandelliana barriera tra *avvertimento del contrario* e *sentimento del contrario*. Si spera, tuttavia, che vada avanti sulla sua strada più innovativa aperta da *Io non ho paura*, anche se il suo ultimo racconto, 'Sei il mio tesoro', appena uscito nell'antologia *Crimini*, appartenente al nuovo sottogenere del *noir* italiano che va, adesso, tanto di moda, accomunando i talenti più diversi, scrittori veri e scrittori che non lo sono affatto, mi pare riproponga tutti i limiti delle prime opere di Ammaniti.

3 Diego De Silva

De Silva (Napoli, 1964), ha pubblicato *La donna di scorta* (peQuod, 1999; poi Einaudi, 2001); *Certi bambini* (Einaudi, 2001); *Voglio guardare* (Einaudi, 2002); *Da un'altra carne* (Einaudi, 2004). È autore, inoltre, di un racconto nell'antologia *Disertori. Sud: racconti dalla frontiera* (Einaudi, 2000), e del racconto 'Il covo di Teresa' nell'antologia *noir Crimini* (Einaudi, 2005).¹⁰ Scrive anche per il cinema e collabora a *Il mattino*.

Il romanzo dell'esordio narrativo di De Silva, *La donna di scorta* (1999), mette, da subito, il lettore davanti al testo di un 'narratore nato' (Domenico Scarpa, retrocopertina dell'edizione Einaudi, 2001). La trama, di primo acchito

banale e arcinota, è quella di un triangolo amoroso tra il protagonista Livio, antiquario sposato e padre di una bambina, e Dorina, giovane *single* che fa tesi universitarie a pagamento. La loro relazione clandestina, intensa e struggente secondo la consuetudine, segue la prassi di tutte le storie di tal sorta. Infatti, prevedibilmente, nasce, culmina e muore alle spalle della famiglia ufficiale di lui. Con il lui di turno che, con la notoria vigliaccheria maschile in tali circostanze, tutto nasconde alla moglie e alla bambina, e la lei di turno che lo aspetta ed attende, vivendo dei pochi momenti che lui, grazie alla scontata solfa di bugie e sotterfugi che rifila alla consorte, riesce a dedicarle.

Ma come ricorda, giustamente, Corti: ‘ciò che distingue un testo letterario dal testo che non lo è, non può essere che lo stile, cioè il linguaggio. Non basta quello che si dice; ciò soprattutto che conta è come lo si dice’.¹¹ E De Silva è veramente abile nel narrare le vicende minime, né spettacolari né tantomeno spettacolarizzate, dei due personaggi. Prima di tutto è essenziale la scelta narratologica fondante del romanzo, ovvero l’adozione di un certo punto di vista da cui narrare l’intera vicenda. Il narratore rifiuta di essere onnisciente, e parla, in terza persona, soprattutto attraverso il punto di vista del protagonista maschile, senza, tuttavia, mai indulgere in sconfinamenti invasivi nelle zone interiori e inconse di questo. La tecnica narrativa adottata porta il narratore ad impiegare in modo pregnante il discorso indiretto libero che, per sua natura, non consente chiari *distinguo* tra chi parla e chi vede, e permette, invece, un’osmosi tra i due.¹² Si vedano, a questo proposito, brani come il seguente:

Perché faceva così? Perché non gli dava nessun segno di collera? Era insopportabile tutta quella calma. Un’altra volta lui aveva lo stesso male in corpo, mentre lei non faceva una piega. Eppure, diosanto, sarebbe rimasta sola, quella sera come tutte le altre. Come faceva ad essere così serena? Livio era di nuovo solo con la domanda che lo torturava da mesi mentre pensava a sé, a quanto si sentisse meschino all’idea di tornare a casa da una moglie e una figlia che lo aspettavano, e al paradosso, al ridicolo che c’era nell’infelicità di quella sua condizione. (*La donna di scorta*, pp. 52-53)

La protagonista femminile – e qui De Silva raggiunge alte vette – agisce sullo stesso piano del suo amante-antagonista, anzi è lei la più forte, ma, la sua presenza e la sua voce narrative sono costruite attraverso la sottrazione ed il silenzio. Dorina dice solo l’essenziale a cui la costringe il suo ruolo narrativo, ma non spiega mai nulla di sé e del suo passato, né al suo amante né ai lettori. I suoi gesti e le sue azioni sono descritte da un narratore extradiegetico che la descrive spesso con distacco, tranne in quei pochi passaggi in cui lascia che i due punti di vista (proprio e del personaggio) si avvicinino, come nel brano che riporto qui di seguito:

Dorina stava sdraiata su un fianco. La pancia dava piccoli colpi. Non era venuta del tutto. Ma la stanchezza che provava era una sensazione compiuta.

L'aria era un solo odore mischiato, acido e buono. Ogni volta, dopo l'amore, Dorina sentiva una leggerezza ambigua, del tipo 'mi manca un pezzo'. L'impressione che le fosse stata tolta della carne, da qualche parte. Come il risveglio dall'anestesia, e la sensazione caratteristica dell'asportazione. E pure lei pensava di aver fatto qualcosa come mordere, strappare e ingoiare per fame. Sembrava una bella idea. [...]

Oggi ho trent'anni. E il gioco va al contrario. Il cuscino non è vero. Il mare sì. Non c'è un posto dove siamo completamente al sicuro. Allungò la mano e lo cercò. (p. 23)

Nella maggior parte dei passaggi che riguardano Dorina il narratore, che mantiene sempre di più la distanza extradiegetica dalla sua eroina via via che la storia va avanti e con la storia, il progressivo smarrimento di Livio per la propria incomprendibilità di lei, si costringe a riprenderla solo dall'esterno. Emblematico a questo proposito il brano che qui riporto che conclude il capitolo 21, con Dorina, al solito, lasciata sola nel suo letto dopo un incontro con Livio conclusosi con il pugno di lui che sfonda il vetro di una porta:

Dorina scatta a sedere sul letto. Le sembra di essere tornata in superficie. L'aria non le basta. Non sa chi è, dove si trova, come fa a muoversi, dove ha la testa e le mani. È sveglia, sì, questo lo sa. Ma non riesce a pensare, qualcosa l'ha assalita e deve salvarsi. Il cuore batte velocissimo. Il buio la confonde. Salta fuori dal letto. Urta la sedia e cade in ginocchio sul pavimento.[...] Esce sul corridoio. Andando verso il bagno sente che il piede sinistro scivola su qualcosa. Si tocca. È sangue. Si è ferita coi vetri. Non dà importanza alla cosa. Non le fa male. Accende la luce del bagno. [...] Si medica il piede. Allora vede lo spazzolino e il dentifricio di Livio. [...] Li prende, li stringe fra le mani. Li accosta al seno una volta. Poi ritorna a letto. (*La donna di scorta*, pp. 96-97)

Dorina, così come l'intero romanzo, è concepita all'insegna del sottratto e non concesso. Senza passività, ma piuttosto attivamente, in libertà, con sincero desiderio e puro sentimento d'amore, privo di qualsiasi *do ut des*, vive con consapevolezza la sua vita di donna di scorta, senza infingimenti, false speranze e autoconsolazioni, o illusioni. Il narratore si ferma sempre davanti al suo personaggio, senza lasciarsi mai sfiorare dalla smania romanzesca di voler narrare tutto. La fine del libro conclude la vicenda in modo prevedibile: lui, da buon vigliacco, non compie nessun atto drammatico che porterebbe l'azione ad approdare in altri porti; lei, a cui è precluso ogni altro scioglimento, lo lascia, in silenzio. E le parole finali, benché concludano la vicenda testuale, non sono né gratificatorie, né vuotamente conclusive. E lasciano il lettore, pensoso, a riflettere.

Pochi anni dopo, con *Certi bambini* (2001), da cui è stato tratto il film omonimo di Andrea e Antonio Frazzi,¹³ De Silva impiega la propria arte narrativa per misurarsi, in modo eccellente, con una materia tragica e durissima: la condizione dei bambini del sottoproletariato urbano, impiegati dalle organizzazioni del crimine in cambio di pochi soldi e finte speranze, perché, in quanto minorenni, non perseguibili per legge. Nonostante il luogo dell'azione rimanga innominato, non è difficile scorgervi la terribile realtà contemporanea di Napoli, con la Camorra a dirigere la violenta e dolorosa grancassa di crimini e misfatti. Tuttavia, la sensibilità per quel mondo ed i suoi disperati protagonisti, nonché la bravura con cui è reso narrativamente il mondo possibile (e, purtroppo, altamente probabile) del romanzo di De Silva, fanno traslocare la dimensione referenziale rappresentata dal narratore in una dimensione più vasta, eternamente vera in tutti i luoghi difficili del mondo.

Il protagonista Rosario, di undici anni, senza genitori e con una vecchia nonna a carico, si divide tra l'accudire la vecchia e l'allenarsi ad uccidere, coadiuvato dalla banda di amichetti di condizioni analoghe alla sua, che incontra quotidianamente nei baretti della squallida suburbia in cui si consumano le loro vite già spezzate. Nella prima parte del libro (pp. 3-39) si assiste al crescendo che porta Rosario a commettere, con freddezza, il suo primo omicidio. Nella seconda parte (pp. 39-148) il piccolo protagonista, scandendo il suo racconto secondo le fermate della metropolitana che lo riporta a casa sua dal luogo del delitto, ripercorre analetticamente le tappe della sua miserabile storia di *certo bambino*, che lo hanno visto confrontarsi e scontrarsi in svariate situazioni con i personaggi secondari del libro.

Raffinata la scelta narratologica di De Silva, che porta alle estreme conseguenze quanto già felicemente esperito nel suo precedente romanzo. La storia è narrata in terza persona da un narratore extradiegetico, che segue da vicino il suo protagonista 'spiandone i gesti e i pensieri come in una semisoggettiva' (retrocopertina dell'edizione Einaudi, 2004). Il narratore non abbandona mai il suo eroe e lo segue, nei suoi alti e bassi, nei momenti banali e tragici, nella ricostruzione di una storia terribile di violenza, ingiustizia e di morte, che prende forma sull'innocenza e inconsapevolezza di bambini privati della loro infanzia, nonché sulla agghiacciante casualità e banalità del bene e del male.

Il narratore è straordinariamente bravo nel lasciar parlare Rosario il cui racconto è intrinsecamente legato alla figura di Damiano, personaggio assente nell'azione del libro, ma *deus ex machina*, perché maestro di vita e malavita del piccolo eroe. Rosario cita continuamente le parole e gli insegnamenti di Damiano, via via che procede nel raccontare il suo *bildungsroman* di piccolo assassino. Si legga il seguente brano:

Rosario va in cucina e apre la finestra. [...] Scarta il formaggino e col coltello incide la mollica lungo il contorno della crosta. Allora s'incanta.

(Solo i cornuti e i guappi pisciasotto si fanno buoni col coltello. Ricordati. Chi ti vuole fare male veramente non perde tempo. Non si fa vedere in faccia. Non corre pericoli. Quando uno ti minaccia e ti spiega pure perché ti minaccia, è uno stronzo).

Rosario è rimasto con la punta del coltello infilata nel pane. Mentre gli occhi ripartono dalla finestrella su cui s'erano fermati, sorride. (*Certi bambini*, p. 9)

Accanto alla sovrapposizione del discorso di Rosario e di quello di Damiano,¹⁴ il narratore ricorre, in certi *loci* testuali strategici, ad una narrazione extradiegetica, paratestuale quasi, parallela a quella diegetica, ma senza diretti contatti con essa, in cui, rigorosamente in corsivo, è riportato il punto di vista generico, comune, della *brava gente* che sopravvive ignara e cieca a tutto ciò che la circonda.¹⁵ È a questa *vox populi* di adulti, indifferenti ed inconsapevoli, genitori a loro volta di *altri bambini*, che è affidata la chiusa della storia:

Insomma.

C'è gente che in piena estate va a comprare le paste. Bei vassoi di cannoli alla siciliana, teste di moro, sfogliatelle, fagottini farciti di crema. Dolci da stagione fredda. Il rituale della Domenica. Spesso hanno almeno un bambino per mano. Tornano a casa, nel caldo insopportabile. Cercano l'ombra sotto i palazzi. Probabilmente li aspetta un pranzo impegnativo, e qualche solito parente in visita.

D'estate, di Domenica, c'è gente che compra le paste. (*Certi bambini*, p. 148; corsivo nell'originale).

De Silva usa una sorvegliata mescolanza di italiano medio-colto, dialetto napoletano italianizzato (certe espressioni entrate nell'italiano d'uso e usate sia da napoletani sia da non napoletani), italiano napoletanizzato (usato dai personaggi napoletani che non sanno parlare bene l'italiano), e dialetto napoletano senza alcun compiacimento folkloristico (in espressioni idiomatiche che possono essere espresse, tutt'ora, solo nel proprio dialetto). È una lingua 'ricca affabulante ipnotica, ma priva di pathos' (retrocopertina dell'edizione Einaudi, 2004).

Il 2002 è l'anno di *Voglio guardare*. Romanzo in cui De Silva continua a corteggiare, narrativamente, l'inconoscibilità e l'incomprensibilità delle cose, confrontandosi con una materia meno psicologicamente (*La donna di scorta*) e socialmente diffusa (*Certi bambini*), ma, per quanto più circoscritta, altrettanto universale nella sua essenza condivisa da molti nel mondo: la devianza patologica, il male che convive accanto alle forme della più banale ordinarietà, non riconoscibile se non dopo essere giunto alle sue conseguenze più estreme.

Celeste, sedicenne non bella, dalla doppia vita (si prostituisce senza nessun apparente bisogno materiale), e Davide Heller, un giovane avvocato, bello e di

belle speranze, dalla doppia vita (pedofilo e assassino di bambine), si trovano uniti in un legame fatale che precipita in una spirale senza via d'uscita, costruita su una complicità fatta di segreti, incomunicabilità, fascinazione ipnotica, gesti e silenzi. In un crescendo perfettamente condotto dal narratore che segue parallelamente le vite dei due protagonisti, si svolgono le loro vicende fatte di estrema ordinarietà e di inguaribile patologia. De Silva calibra molto bene la resa narrativa, le azioni e le parole, di ciascuno dei due protagonisti nel loro sfinente duello *in praesentia ed in absentia* l'uno dell'altra, senza mai cadere nella trappola di retoriche banalizzazioni, naturalismi sovra-splicativi, o effetti cinematografico-spettacolari.

Fedele ad un suo motto di poetica che, mi pare, potrebbe suonare, parafrasando Wittgenstein, all'incirca così: 'di ciò di cui non si può sapere è meglio tacere', De Silva narra, descrive e rappresenta in terza persona le vicende dell'intreccio, astenendosi da qualsiasi pretesa (ed improbabile) onniscienza. Ci mostra l'eroe e l'eroina nel loro agire e, con estrema misura, nel loro oscuro sentire, non spiegando mai nulla del perché dei loro segreti e delle loro azioni, lasciando il lettore in uno stato continuo di sorpresa meravigliata e amara. Con occhio 'annichilito e lucido' (quarta di copertina, edizione Einaudi, 2002), il narratore segue, senza mai tirarle, le fila del male che, entro i confini della più assoluta normalità e al di qua di qualsiasi eccezionalità, ammorba l'ordinaria vita dei suoi eroi. Un mondo possibile con strenui rimandi al mondo reale dove, ogni giorno, il male che alligna dentro gli esseri umani esplose nelle maniere più inaspettate, da parte di persone che, sempre, nelle cronache dei giornali, i propri vicini, amici, parenti e conoscenti descrivono come *buone, gentili, assolutamente insospettabili*.

Ancora una volta la tecnica narrativa del narratore, con il cambio della focalizzazione di volta in volta sull'eroina o sull'eroe, senza mai consentire una discesa verticale nei rispettivi inconsci, a cui, tuttavia, allude di continuo, consente a De Silva di scrivere sottraendo, non concludendo mai nulla in chiusure perfette, e sollevando molti dubbi e domande lasciate insolte. Emblematici a questo proposito gli ultimi due capitoletti (Capitolo 23, pp. 175-79; e 'Bambi', l'unico titolato, pp. 180-81) in cui è descritto il suicidio di Celeste, ma solo per accenni, e la sua corsa onirica finale in un dove in cui ritrova il padre (mentalmente svampito nel corso della storia) e la leggerezza dell'essere. Fine aperta, inquietante. Che si legge e rilegge. Che nulla risolve. E che lascia senza parole.

L'ultimo romanzo di De Silva è *Da un'altra carne* (2004). Tornano i motivi a lui cari, pur calati in un tema nuovo, e la tecnica narrativa impiegata dà, una volta di più, ragione alla sua bravura di scrittore. Il romanzo narra la storia di Salvino, un bambino di dieci anni, con un passato segreto alle spalle di cui il narratore non ci farà mai sapere nulla. Viene catapultato in una famiglia *normale*, composta da Ester, madre di circa sessant'anni ancora piacente, che ha cresciuto da sola i suoi due figli, Guido e Rocco che, ormai quarantenni, e con tormentate storie d'amore, vivono ancora in casa con lei. L'unica spiegazione che viene data, nel

corso dell'intero libro, sull'improvvisa apparizione, in pianta stabile, del bambino nella casa materna è affidata alle poche parole di Guido che accennano in modo vago e alquanto seccato ad un vecchio amico, Marco, di cui Salvino sarebbe il figlio (p. 11). Nulla più.

L'arrivo di Salvino nella casa di Ester genera un cataclisma interiore di colossali proporzioni, che fa sballare il dato per scontato, ma fragilissimo, equilibrio esistente tra i tre membri della famiglia. Solo la finezza e la leggerezza del tocco narrativo di De Silva hanno potuto trasformare questo in un libro bello e intenso, senza pagare alcun tributo a facili soluzioni romanzesche e spettacolarizzazioni fini a se stesse e auto-celebrative volte alla ricerca della *audience* facile.

La nuova realtà determinata dalla presenza di Salvino, silenzioso e misterioso, scuote le (in)certezze di ciascuno dei protagonisti adulti della storia che si trovano, nolenti, a fare i conti con se stessi, ad interrogarsi, a mettersi in discussione, a rivangare cose grossolanamente congelate in un comodo oblio. Salvino rappresenta l'«altro», il «diverso», l'«estraneo», l'incontro con il quale non può che configurarsi sempre, all'inizio, come un doloroso, intollerabile scontro. I rapporti di ciascuno con se stesso e con gli altri vengono scossi violentemente dall'arrivo del piccolo, ignaro e sgradito ai più, ospite. Ester, in particolare, sente come un vulcano aprirsi dentro di lei, con antichi scheletri che riemergono e si mescolano a nuove realtà. Guido, padre vicario di Salvino, si trova messo, pian piano, spalle al muro, lui che è tomba dei propri segreti al punto da non confessarli neppure a se stesso. Rocco, personaggio solo accennato, quasi tozziano nel suo essere perennemente inappropriato e sempre fuori luogo, soprattutto ai suoi stessi occhi, senza alcuna capacità di sapersene dare una ragione. Alterazioni e cambiamenti sostanziali, dopo l'arrivo di Salvino, investono anche i ragazzini del vicinato con cui fa conoscenza e dei cui giochi diviene compagno.

Tratto essenziale della poetica dell'autore, come ormai assodato, il silenzio mantenuto dal narratore dall'inizio alla fine del romanzo sulle motivazioni, i perché, le ragioni per cui la sola esistenza, nel proprio territorio, del bambino sia condizione sufficiente a causare tanti dolorosi rimuginamenti e cambiamenti. Tali ragioni pertengono ad una zona grigia, non verbalizzabile, che De Silva sfiora senza mai impossessarsene, perché non potrebbe e non avrebbe senso farlo.

Il romanzo è narrato in terza persona, da un narratore extradiegetico, che parla, adottando, via via, il punto di vista dei suoi personaggi: soprattutto quello di Ester e, ma molto meno cospicuamente, di Guido e Rocco. Il narratore lascia che a parlare siano i suoi personaggi, e spesso non lesina, evitando l'uso degli espedienti diacritici o sintattici che indicano il discorso diretto ed indiretto, di farli parlare secondo le regole del monologo interiore, come, per esempio, nel passo seguente:

Guido parcheggiò lontano dalla casa di Francesca [...] Quante volte aveva fatto quel viale, quanti gatti aveva visto nascere e riprodursi [...]. Chissà

come morivano, e se gli era bastato il tempo in cui c'erano stati. Chissà com'era finita quella che pareva una civetta, nera e con le macchie arancioni, manco le avessero buttato la candeggina addosso. Ne aveva fatti di cuccioli, storta e malandata com'era. Quando Francesca scendeva con la scodella tra le mani, lei le correva incontro come una bambina e le si strusciava fra le gambe; allora Francesca si tirava indietro ridendo per il solletico, Ferma, mi fai cadere, aspetta (metteva sempre gonne allora). [...]

È passato tanto di quel tempo...

Le separazioni vivono di lontananza, sono vecchie che vanno accompagnate per mano [...]. Non cercarmi, aiutami nell'unica maniera che sappiamo tutti e due, resta dove potrei trovarti se volessi e fida che non lo farò perché è questo che tu vuoi, non commettiamo altri errori, ognuno nella sua solitudine cancelli ogni traccia di quello che è stato [...], smetti di domandarti che cosa ci ha rovinato e perché, lo sai come si comporta il dolore, non puoi parlarci, non sente ragioni e non le riconosce, ne fa carta straccia e dopo ti morde solo con più voglia, allora lascialo fare, aspetta che si stanchi, aspetta.

Suonò al suo citofono [...]

– Posso salire? – chiese. (*Da un'altra carne*, pp. 67-69)

Spesso il narratore, seguendo Ester, la principale protagonista del libro, unitamente all'antagonista-bambino, quasi sempre silenzioso, ma fondamentale (come già la Dorina di *La donna di scorta*), intercala il racconto in terza persona, con focalizzazione sul personaggio, con frasi brevi o meno brevi, in corsivo, che rappresentano l'appello diretto della propria coscienza al personaggio stesso. Coscienza che, in queste rare occasioni, è schietta e priva di menzogneri auto-inganni. Si legga, per esempio, il brano seguente, in cui l'eroina si dispera dopo aver abbandonato in piena campagna Salvino:

[La signora Ester] con un po' di difficoltà scavalcò la staccionata e mise i piedi su qualche roccia, muovendosi senza fiducia, la schiena curva, le braccia tese con le mani puntate verso il basso, tutta impegnata in una prevenzione che doveva farla assomigliare ad una miope in cerca degli occhiali.

Lascia perdere, non te lo puoi permettere. Lo capisci in queste occasioni come ti stonano addosso le cose che da ragazza facevi senza nemmeno pensarci. Te la ricordi quella frase del nonno? 'Gli anni, alla prima infrazione, ti denunciano'.

Dopo qualche metro [...] si fermò e rimase lì, inutilmente vigile, ritta contro quel paesaggio silenzioso che pareva il perfetto contorno del suo disastro.

Che cosa farai, adesso? Che dirai a Guido? Questa non te la perdonerà mai.
(*Da un'altra carne*, p. 146; corsivo nell'originale)

Le azioni interiori di Ester non sono mai passibili di commenti e giudizi degli altri personaggi e, tantomeno, del narratore, e le sono rivolti solo da se stessa. Diverso il discorso relativo alle sue azioni esteriori che non sfuggono a Salvino che non ne parla mai, né è capace di verbalizzarle, ma che le comprende a fondo rispondendo, a sua volta, con le sue azioni, i suoi sguardi, il suo silenzio. Silenzio complice e salvifico che, alla fine del libro, si articola in una bugia, non lasciata dire direttamente a Salvino ma riportata indirettamente da Guido, grazie a cui Ester si salva dall'essere non solo condannata, ma anche semplicemente sospettata del folle gesto che ha tentato di mettere in atto.

Opera inquietante *Da un'altra carne*, narrata con perizia narrativa e grande competenza linguistica, che, ancora una volta, accompagna il *narratum* nel buio post-testuale attraverso una fine aperta, non risolutiva, non compiacente e, quindi, fertile.

4 Nota conclusiva

In conclusione, mi pare che Ammaniti, l'autore *cannibale* (secondo la definizione attribuita a suo tempo, negli anni novanta del secolo scorso, a un gruppo di giovani scrittori accomunati dall'aver contratto un grosso debito con il film cult della loro generazione, *Pulp fiction* di Quentin Tarantino) dei suoi primi lavori (*Fango, Branchie, Ti prendo e ti porto via*), di facile scrittura e di grande superficialità, abbia lasciato, nell'ultimo romanzo *Io non ho paura*, il posto ad un Ammaniti più maturo e più consapevole nella scelta della materia narrata e nel modo di renderla in parole. La violenza esasperata, il sesso compulsivo, la vita urlata e ipereccitata in tutte le sue manifestazioni, paiono come ribellioni paradossali-sarcastiche, molto infantili, prive di qualsiasi impegno, non realmente critiche pur avendo (forse) l'intenzione di esserlo, propositive di nulla e, mi pare, che abbiano già perso quella morsa che sembravano avere qualche tempo fa, quando esplose il fenomeno dei *cannibali*.

Del resto, per rimanere nell'ambito di questo tipo di letteratura, ben altra è la pregnanza di linguaggio di Aldo Nove (pseudonimo di Antonello Satta Centanin, varesino, ma di origine sarda, classe 1967),¹⁶ i cui mondi possibili rappresentano con più incisività il vuoto e la dispersione del mondo contemporaneo, sempre più tecnologico e mediatico, attraverso una lingua che, invece di essere succube di quella dei *mass-media*, riesce a rendere in modo espressivo i tic delle espressioni della pubblicità, della televisione, dei fumetti.

Nel primo Ammaniti, che tenta un'operazione analoga, la resa narrativa, nonostante l'innegabile talento narrativo e la *vis* comica ricca di *verve* immaginativa, non sostiene il pensiero di rappresentazione critica del linguaggio e della società contemporanea mediatica. Gran parte delle sue scelte narratologiche

sono segnate da una retorica dello sfacelo, da una spinta a guardare alla negatività e alla violenza del mondo estraendone scintille, esaltandone gli impatti e spettacolarizzando il tutto. Magari mosso dall'intento di aggredire e mettere in ridicolo le contraddizioni e la stupidità collettiva che permeano il nostro mondo; ma il risultato raggiunto non è proporzionale all'intenzione primaria, e, alla fine, i suoi primi tre lavori propongono un male e una banalità quotidiani, amplificati iperbolicamente, apoliticamente grotteschi, con la trasformazione del vuoto in effetto romanzesco e in rumore, e delle contraddizioni in un eccesso di dettagli utili solo per l'intreccio, ma lontani da valide ragioni di poetica. Diverso il discorso per *Io non ho paura*, costruito certamente a tavolino, con la furbizia di chi conosce bene le regole del gioco che si intesse tra il testo e le attese del lettore, ma ben più valido per contenuto e espressione.

Quanto a De Silva, mi pare che la cronaca, sia di ordine sociale sia di ordine esistenziale, che permea e forgia con, ossimoricamente, *delicata forza* i suoi libri, sia da intendersi metaforicamente e non solo referenzialmente. E questo spiega l'intensa impressione del lettore davanti ai romanzi di De Silva, da cui ci si sente spinti a cercare di ritrovare e di spiegare le motivazioni narrative che scaturiscono dall'incontro-scontro tra la *storia* dell'intreccio e dei personaggi, e la cronaca che li compenetra ed avvolge, e grazie a cui il legame tra la realtà della cronaca e la realtà metaforica si rafforza pagina dopo pagina.

La scelta di poetica più profonda di De Silva lo porta a definire la sua principale caratteristica narratologica, che è quella di non vestire mai i panni del narratore onnisciente (o del regista che tutto filma con la sua cinepresa), che tutto sa e tutto spiega quello che avviene nella mente e nelle vite dei suoi personaggi, non lasciando nulla al non detto. Pur adottando, di volta in volta, il punto di vista dei diversi personaggi nel corso di uno stesso libro (penso, per esempio, a quanto succede ai due protagonisti di *La donna di scorta*, dove di quello che pensa l'eroina poco o nulla sappiamo; ed ancora, in *Certi bambini*, del cui giovane protagonista si sa ancor meno), De Silva lascia sempre molte cose avvolte nel silenzio, in sospeso, non definite. Bravo nel suo continuo ricorso alle figure del silenzio, tra cui l'ellissi, la preterizione, e la reticenza, e ai continui cambi del punto di vista narrativo. Spia inequivocabile di questo suo modo di narrare è il continuo passaggio dal discorso di un personaggio a quello di un altro, molto spesso senza nessuna indicazione tradizionale per segnalare il discorso diretto o indiretto.

De Silva rispetta l'esistenza dell'incertezza, il beneficio del dubbio e della non quadratura del cerchio, cosa non tanto frequente, purtroppo, in molti narratori italiani della sua generazione. Si sottrae alla seduzione delle sabbie mobili del romanzesco mediatico e alle cadute nelle più trite, povere ricette da romanzo o telenovela di intrigo. Ed è proprio questo che fa di lui un narratore.

Note

¹ Riporto qui, in ordine cronologico per ciascun autore, l'elenco delle opere di Ammaniti e De Silva usate nel mio saggio.

Opere di Niccolò Ammaniti: *Branchie* [1994] (Torino, Einaudi, 1997); *Fango* (Milano, Mondadori, 1996); *Ti prendo e ti porto via* (Milano, Mondadori, 1999); *Io non ho paura* (Torino, Einaudi, 2001).

Opere di Diego De Silva: *La donna di scorta* [1999] (Torino, Einaudi, 2001); *Certi bambini* (Torino, Einaudi, 2001); *Voglio guardare* (Torino, Einaudi, 2002); *Da un'altra carne* (Torino, Einaudi, 2004).

Ricordo che quanto da me detto sulla narrativa di De Silva in questo saggio, è già apparso in una mia recente pubblicazione: G. Adamo, 'Nota su uno scrittore italiano contemporaneo: Diego De Silva', in *Narrativa italiana recente / Recent Italian fiction*, a cura di R. Bertoni, (Torino, Trauben–Dublino, Italian Department, Trinity College Dublin, 2005), pp. 104-18.

² A. Cortellessa, recensione a *Narrative Invaders. Narratori di 'Ricerca' 1993-1999*, a cura di N. Balestrini, R. Barilli, I. Burani, e G. Caliceti (Torino, Testo & immagine, 2000), *L'immaginazione*, 18, clxxiv (2001), 21-22 (p. 21). Il sintagma di Cortellessa parafrasa e varia quello assai noto di Alfredo Giuliani ('riduzione dell'io') nell'introduzione a *I Novissimi* (Milano, Rusconi e Paolazzi edizioni del Verri, 1961).

³ E. Testa, *Lo stile semplice* (Torino, Einaudi, 1997).

L'importante libro di Testa illustra le varie forme assunte nel romanzo italiano moderno dallo stile orientato verso un tono semplice e medio, comunicativo e connesso, con la produzione del parlato. Dai *Promessi sposi* al verismo, dal naturalismo alle innovazioni primo-novecentesche, dagli autori toscani al neorealismo, alla grande stagione degli anni Cinquanta-Sessanta sino ad alcuni dei maggiori esponenti della narrativa contemporanea, vengono passati in rassegna più fenomeni: le scelte di costruzione narrativa, i tipi di dialogo, i moduli con cui si tenta di rendere letterariamente il parlato, e, su un piano più ampio, le forme del rapporto tra discorso e romanzo, e le immagini dell'oralità elaborate via via dai testi narrativi. Il libro fa anche da contrappunto ironico a certe tendenze interpretative caratterizzate dall'appiattimento sulla contemporaneità e a formule narrative giocate

sull'estetismo della pagina e sulla ricerca della trasgressione preziosistica o gergale. L'analisi di Testa non considera nessuno dei *cannibali* e degli ultimissimi scrittori italiani, fermandosi, cronologicamente, appena prima. Ma la sottigliezza del suo lavoro è utilissima a chiunque voglia indagare il problema del rifacimento, nel romanzo, del cosiddetto discorso ordinario, e per capire quanta complessità, tematica ed antropologica, possa svolgersi nelle forme della 'semplicità' linguistica.

⁴ Uno dei casi letterari degli anni Novanta del secolo scorso, *Gioventù cannibale* (Torino, Einaudi, 1996) è diventato un *cult* per le giovani generazioni e ha suscitato un grande interesse, sia a favore sia contro, da parte della critica. Curata da D. Brolli l'antologia è costituita da undici racconti originali: 'Le favole cambiano' di D. Brolli; 'Seratina' di N. Ammaniti e L. Brancaccio; 'E Roma piange' di A. Teodorani; 'Il mondo dell'amore' di A. Nove; 'Cappuccetto splatter' di D. Luttazzi; 'Diamonds are forever' di A. G. Pinketts; 'Diario in estate' di M. Governi; 'Trecine bionde' di M. Curtoni; 'Cose che io non so' di M. Galiazzo; 'Il rumore' di S. Massaron; 'Giorno di paga in via Ferretto' di P. Caredda.

⁵ *Crimini*, a cura di G. De Cataldo (Torino, Einaudi, 2005) comprende nove racconti originali: 'Sei il mio tesoro' di N. Ammaniti; 'Morte di un confidente' di M. Carlotto; 'Il covo di Teresa' di D. De Silva; 'L'ospite d'onore' di G. Faletti; 'L'ultima battuta' di S. Dazieri; 'Troppi equivoci' di A. Camilleri; 'Quello che manca' di M. Fois; 'Il bambino rapito dalla Befana' di G. De Cataldo; 'Il terzo sparo' di C. Lucarelli.

⁶ Per questi e altri termini si veda quanto dice Giulio Mozzi: 'Qui le cose da dire sono due. Primo che non se ne può più dell'uso caotico di etichette come *punk*, *splatter*, *splatterpunk*, *pulp*, *horror*. Ciascuna di queste etichette indica un genere (meglio: un sottogenere) ben distinto dagli altri. *Horror* è parola classica ed indica un genere antico (E. A. Poe), che probabilmente ha generato tutti gli altri; ed è stretto parente del racconto del mistero (sempre E. A. Poe). *Splatter* significa, più o meno, spiatellato; è quasi più una tecnica di scrittura che un genere; dicesi *splatter* ciò che è raccontato mettendo sotto il naso del lettore tutti i particolari, in particolare (ma non indispensabilmente) quelli sgradevoli. *Punk* è parola più politica che altro; indica una scrittura d'opposizione,

certamente molto sregolata e molto attenta alle cose sgradevoli, ma sempre motivata da un atteggiamento antagonista-anarchico. *Splatterpunk* è un collegamento funzionale tra le due cose. *Pulp* (la più fortunata, in questa stagione, delle parole d'importazione) deriva dall'espressione *pulp-magazine*, ossia rivista stampata su carta di cattiva qualità (fatta con la polpa del legno), destinata ad un pubblico popolare, contenente narrativa di cattiva qualità, fatta in serie, ecc; è stata rilanciata dal ben noto *Pulp fiction* di Quentin Tarantino (Recensione all'antologia *Gioventù cannibale*, *Nautilus*, <http://nautilus.inews.it>).

⁷ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, presentazione di E. Montale (Milano, Garzanti, 1971).

⁸ *Io non ho paura*, regia di G. Salvatores, sceneggiatura di Ammaniti e F. Marciano (2002), distribuito dalla Medusa (2003). Ricordo, inoltre, che Ammaniti ha dei precedenti con il cinema. È del 1997, infatti, l'uscita del film *Branchie*, tratto dal suo controverso romanzo omonimo, con la regia di F. Ranieri Martinotti. Film di pessima distribuzione, scomparso rapidamente dalle sale. Più successo, nel 1998, ha avuto il film surreale-grottesco *L'ultimo capodanno*, tratto dal racconto esordiale 'L'ultimo capodanno dell'umanità', dalla raccolta *Fango*, con la regia di M. Risi, e sceneggiatura di Risi e dello stesso Ammaniti. Il film è stato distribuito dall'Istituto Luce.

⁹ C. Segre, 'Niccolò Ammaniti. I mostri degli incubi non sono i peggiori', in *Tempo di bilanci* (Torino, Einaudi, 2005), pp. 199-201 (p. 200).

¹⁰ Per *Crimini*, veda la nota 5. Per quanto riguarda *Disertori. Sud: racconti dalla frontiera*, a cura di G. De Angelis (Torino, Einaudi, 2000), si tratta di un'antologia di nove racconti originali: 'Bei giorni domani' di A. Pascale; 'La gabbia dei cocodrilli' di G. Calaciura; 'Su alcuni

aspetti del mercato del libro nel Mezzogiorno d'Italia' di A. Franchini; 'Felicia' di E. Santangelo; 'I morti' di M. Braucci; 'Professionale' di L. Romano; 'Seconda solo a Versailles' di F. Piccolo; 'Il soldato' di G. Calaciura; 'Meglio dell'amore' di D. De Silva; seguiti dalla postfazione 'Lo spazio bianco' di G. De Angelis.

¹¹ Si veda l'intervista a M. Corti ('Il romanzo italiano oggi'), in 'Narrativa', *Uomini e libri*, 123, xxv (aprile-giugno 1989), 26-27 (p. 27).

¹² Per i problemi dei punti di vista e della voce narrativa si rimanda al fondamentale G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* [1972] (Torino, Einaudi, 1976).

¹³ *Certi bambini* (2004), regia di Antonio e Andrea Frazzi, sceneggiatura di D. De Silva, M. Fois, F. Vicentini Orgnani, Antonio Frazzi, e Andrea Frazzi. Vincitore, nello stesso anno, del 'Globo di cristallo' per il miglior film alla trentanovesima edizione del festival di Karlovy Vary (Repubblica ceca).

¹⁴ Si noti che i riferimenti a Damiano si trovano disseminati in tutto il libro: sia in forma di citazione diretta, tra parentesi, col 'tu' rivolto a Rosario, ma senza nessun segno diacritico che indichi il discorso diretto riportato; sia in forma di dialogo tra i due amici nel passato; sia in forma di stralci di situazioni vissute dai due che emergono nella memoria di Rosario (*Certi bambini*, pp. 6, 9, 16-17, 23, 27, 34-38, 56, 69-72, 131).

¹⁵ Si veda a proposito *Certi bambini*, pp. 77-78, 129.

¹⁶ Aldo Nove ha pubblicato le raccolte di racconti *Superwoobinda* (Torino, Einaudi, 1998), pubblicata prima sotto il titolo *Woobinda e altre storie senza lieto fine* (Roma, Castelvécchi, 1999); *La più grande balena della Lombardia* (Torino, Einaudi, 2004); e i romanzi *Puerto Plata Market* (Torino, Einaudi, 1997); e *Amore mio infinito* (Torino, Einaudi, 2000).

Please address correspondence to: Giuliana Adamo, Department of Italian, Trinity College Dublin, Dublin 2, Ireland

© Department of Italian Studies, University of Reading and Department of Italian, University of Cambridge

Copyright of Italianist is the property of Maney Publishing and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.