

**LA GENERAZIONE DEGLI ANNI '90 E L'EREDITÀ DEGLI ANNI '80
Corpi e anime tra dislocamento, viaggio e ritorno nella narrativa giovanile italiana degli
anni '90**

Dr. Naziha AMARNIA

Département d'italien, Université Badji Mokhtar Annaba, naziha.amarnia@univ-annaba.dz

Soumis le: 05/03/2023

révisé le: 04/02/2025

accepté le: 04/02/2025

Riassunto

Attraverso questo lavoro cercherò di evidenziare l'impatto fortissimo della cultura di Pier Vittorio Tondelli - l'apripista della letteratura giovanile negli anni Ottanta in Italia - sugli autori giovani degli anni Novanta concentrandosi sul tema del viaggio, un tema comune che viene ereditato dopo dagli scrittori degli anni '90. La narrativa degli anni '80, in particolare quella di Tondelli ha ripreso il concetto di viaggio in tutte le sue forme descrivendo il malessere della sua generazione in tutte le sue opere. La generazione successiva ha esplorato il tema del viaggio sotto la forma di una condizione di dislocamento vissuta dai loro personaggi, i quali sentono di non appartenere o non appartenere pienamente al loro ambiente, alla loro cultura d'origine e ai loro tempi. Questo sentimento di non appartenenza si esprime attraverso schemi e linguaggi narrativi di viaggio e fuga, reali o semplicemente desiderati.

Parole chiavi: *Bildungsroman, viaggio, corpo, sperimentalismo, intertestualità.*

**THE GENERATION OF THE 90s AND THE HERITAGE OF THE 80s
Characters between displacement, journey and return in the Italian youth narrative of the
90s**

Abstract

This paper attempts to highlight the very strong impact of Pier Vittorio Tondelli's culture on 1990s young authors, being the pioneer of youth literature in the 1980s in Italy. The focal focus is put on the theme of travel, a common theme that is inherited later by the writers of the 1990s. The 1980s narrative, in particular of Tondelli in all his works, has taken up the concept of travel in all its forms by describing the malaise of his generation. The next generations have explored the theme of travel in the form of a condition of displacement experienced by their characters, who don't feel they belong or do not fully belong to their environment, to their culture of origin and to their time. This feeling of not belonging is expressed through narrative schemes, languages of travel and escape, whether being real or simply desired.

Keywords: *Bildungsroman, Travel, Body, Postmodern, Experimentalism. Intertextuality.*

Auteur correspondant: Dr. Naziha AMARNIA, naziha.amarnia@gmail.com

Introduzione:

I protagonisti della prima narrativa degli anni Novanta in particolare quelli della scrittura giovanile, si sforzano di sfuggire ai confini geografici dei loro luoghi di nascita. I quattro Antò che sono i protagonisti di *La via per Berlino* e *La guerra degli Antò*⁽¹⁾, di Silvia Ballestra, tentano, non sempre con successo, di lasciare la provincia abruzzese, che percepiscono come soffocante, e si trasferiscono a Bologna, Berlino o Amsterdam. Ne *In principio erano le mutande* e *Il pieno di super*⁽²⁾, Campo mostra i suoi personaggi principali mentre decidono di lasciarsi alle spalle i quartieri della classe operaia del Nord Italia dove sono cresciuti, o vivono come espatriati a Parigi e viaggiano per il mondo, come i narratori in prima persona di *Mai sentita così bene* e *L'attore americano*⁽³⁾. I protagonisti autobiografici della narrativa di Santacroce si muovono dall'riviera di Riccione, considerata come luogo chiuso in cui *Fluoè* è ambientato, ad una varietà di città del Nord Europa in *Destroy* e in *Luminal*⁽⁴⁾. In *Jack Fruscianti è uscito dal gruppo*⁽⁵⁾ il mito del viaggio rimane un sogno per il protagonista Alex, mentre la sua amica Aidi si sposta verso L'America e si raggiunge il luogo desiderato.

Nelle loro opere successive, gli scrittori giovanili trasformano i viaggi di fuga delle loro prime opere in viaggi di ritorno, riportando le loro trame nei contesti italiani e provinciali che i loro primi personaggi avevano abbandonato. Hanno cercato dimostrare i loro protagonisti mentre si confrontavano con i luoghi e il passato che si erano lasciati alle spalle. Ne *La giovinezza della signorina N.N.*, *Una storia d'amore*, *Nina*, *Il compagno di mezzanotte*, *Tuttosua mia nonna*, *La seconda Dora*, i protagonisti di Ballestra affrontano la loro giovinezza e imparano a percepire le loro province in una luce più positiva⁽⁶⁾.

La commedia radiofonica di Campo, *Il matrimonio di Maria*, drammatizza il conflitto tra il desiderio di volare e la necessità di fare i conti con il proprio passato e la propria origine mettendo in scena l' indesiderata penetrazione della famiglia tipica del Sud italiano nella vita di Maria che è emigrata a Milano per sfuggire alle loro pressioni e disturbi⁽⁷⁾. Il passaggio di Santacroce dalla sua prima narrativa giovanile a quella più lirica di *Lovers* è accompagnato da un ritorno delle sue trame in un ambiente italiano, una mossa che si conferma anche nei suoi romanzi successivi: *Revolver* e *Zoo*⁽⁸⁾.

Lo schema narrativo di viaggio e ritorno presente nella fiction degli scrittori e scrittrici giovani italiani degli anni Novanta gioca un ruolo importante nell' esprimere quel desiderio dei loro protagonisti di fuggire e che rimane spesso insoddisfatto o si risolve in modo più inutile di quello della maggior parte dei personaggi creati da uomini e donne scrittori. Tutti questi autori, tuttavia, articolano la condizione di non appartenenza vissuta dai loro personaggi attraverso un linguaggio che sfida lo standard italiano della loro tradizione letteraria nazionale del vocabolario e della sintassi standard letteraria italiana, accompagnata da un' assimilazione di slang, dialettici, regionalismi e idiomi stranieri⁽⁹⁾.

In questo senso, questi autori contraddicono la tendenza verso un linguaggio letterario omogeneo, che sembra invece essere un tratto comune della narrativa italiana degli anni Ottanta, Lino Pertile suggerisce che molti scrittori di questi anni optarono per una narrativa italiana standard, nel tentativo di raccordare la tensione tra l' alto idioma della letteratura tradizionale italiana e il linguaggio dell' uso medio, che era diventato diffuso, influenzato dai mass-media e socialmente, economicamente e geograficamente più omogenea dell' Italia post-bellica⁽¹⁰⁾.

Questa moderna lingua letteraria, spiega Pertile: «è flessibile, precisa, chiara e senza inflessioni locali o sociali⁽¹¹⁾». È il linguaggio adottato dalla maggior parte dei romanzieri italiani degli anni Ottanta, sia emergenti, tra cui Gianni Celati, Andrea De Carlo, Daniele Del Giudice, Francesca Duranti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi e Sebastiano Vassalli. In contrasto con questa tendenza, sostiene Pertile: «Pier Vittorio Tondelli si distingue per aver formato un diverso tipo di linguaggio narrativo: una lingua con cui tenta di riprodurre fedelmente il «linguaggio lento dei suoi personaggi⁽¹²⁾».

Pertile vede l' esperimento linguistico di Tondelli come una delle poche eccezioni all' interno della tendenza monolingue della narrativa italiana negli anni Ottanta: «Una scelta

stilistica eccentrica che il critico ritiene sia soggetta a rapida obsolescenza⁽¹³⁾». Contro la rivelazione di Pertile, è stato proprio il linguaggio sperimentale di romanzi come *Altri libertini* di Tondelli e *Pao Pao*⁽¹⁴⁾, che è stato il modello letterario più immediato per gli scrittori giovani degli anni '90.

1- Viaggio e ritorno della generazione degli anni '80 nella narrativa tondelliana:

Negli scritti di Tondelli, il tema ricorrente del “viaggio-fuga” diventa sinonimo della condizione psicologica dell'esilio vissuta dai suoi giovani protagonisti. È Uno schema che riecheggia anche nelle prime fiction di Palandri, De Carlo e Lodoli, e che può quindi essere considerato una caratteristica generazionale tipica degli anni Ottanta. I percorsi geografici e psicologici dei loro personaggi sono stimolati da suggestioni culturali e letterarie. Nelle parole dello stesso Tondelli: «è possibile rintracciare, per i giovani, una struttura del viaggio e una sua mitologia che si costruisce, generazione dopo generazione, attraverso la visione di certi film la lettura di certi romanzi, la diffusione di certe idee⁽¹⁵⁾».

Letterari o meno, questi schemi narrativi contribuiscono alla creazione di ciò che Fulvio Panzeri chiama “mito della fuga”, che in definitiva è un viaggio senza destinazione finale. Panzeri sostiene che, oltre ad essere ispirati ai testi di Jack Kerouac, Allen Ginsberg o Wim Wenders, gli scrittori della generazione Tondelliana adottano schemi narrativi di viaggio e fuga per rappresentare il senso d'esilio vissuto dalla gioventù italiana degli anni '80 dalla loro realtà nazionale e sociale⁽¹⁶⁾.

Picone suggerisce che dopo il fallimento delle lotte politiche degli anni '70, i giovani scrittori italiani degli anni '80 si sentono estranei al mondo in cui sono costretti a vivere⁽¹⁷⁾. Gli scrittori più innovativi di questa generazione sfidarono quindi sia le rappresentazioni politiche impegnate prodotte negli anni '70 che la nozione di una crisi di tutte le possibilità narrative dopo la fine della neoavanguardia, poiché entrambe queste posizioni - letteratura politicamente impegnata e scrittura sperimentale - non erano riuscite a avere un impatto permanente sul contesto politico o letterario.

Gli autori degli anni '80 hanno quindi scelto di tornare alle modalità narrative più tradizionali, adottando trame prevalentemente realiste, utilizzate per rappresentare la distanza tra i loro giovani personaggi e l'ambiente in cui operano.

“Viaggio e fuga” divenne il modello frequente delle loro storie e *Altri libertini* di Tondelli divenne il testo archetipico degli anni '80-'90. Il libro si compone di sei racconti che rappresentano il progressivo allontanamento dei loro protagonisti dallo spazio estraneo della provincia dell'Italia settentrionale e il loro movimento, prima nelle città universitarie italiane, poi nelle città mitiche e idealizzate del Nord Europa⁽¹⁸⁾. La metafora del viaggio è un elemento centrale nel “Bildungsroman”, diventa più evidente nell'episodio III, in *Altri libertini* intitolato “Viaggio”, che è emblematicamente rappresentativo di un processo di acquisizione dell'identità attraverso l'esperienza del mondo esterno. Il protagonista diciottenne, dopo il suo ritorno da un viaggio nel nord Europa, si stabilisce a Bologna e inizia la sua laurea, racconta la storia della sua difficile età, intrecciata con la negoziazione della sua sessualità all'interno del suo gruppo di pari. Come in un diario, il protagonista di “Viaggio” esplora le tappe importanti della sua vita in rapporto con le sue relazioni sessuali e romantiche. Inoltre, il passaggio del tempo nella narrazione è simbolicamente definito dai compleanni del protagonista, dando chiaramente il senso di un processo di crescita fisica. “Viaggio” dà un luminoso resoconto di cosa significhi essere un giovane “gay” alla fine degli anni '70 in Italia. Tondelli offre questa descrizione, che può certamente essere letto come una svolta nella vita del protagonista e dei suoi amici grazie ad un viaggio ad Amsterdam:

e poi si cresce, questo è innegabile, si cresce, perdio quanto siamo cambiati dall'estate di Amsterdam e non siamo più dei bambini che si sentono offesi, vogliamo le nostre responsabilità [...]. Insomma alla stazione ci salutiamo ed è come salutassimo noi stessi partire e sparire dal treno della prima giovinezza⁽¹⁹⁾.

Il passaggio dalla provincia alla città italiana, alla città europea, e talvolta all'America, come sottolinea Carnero con riferimento al lavoro di Tondelli, il mito del Nord Europa può essere potente come quello dell'America⁽²⁰⁾. Il mito viene esagerato nella finzione degli anni

'80 e viene riprodotto con un tocco ironico da molti scrittori dei primi anni '90. Per l'estraniamento dai luoghi originari e da se stessi non finisce quando si raggiunge il luogo del desiderio, ma sposta il proprio scopo all'interno dell'anima dei personaggi e si trasforma nel sogno di un altro mondo, che, secondo Panzeri, esiste solo nello spazio del desiderio del soggetto⁽²¹⁾.

Il lavoro di Tondelli esemplifica l'affermazione della critica secondo cui la narrativa italiana del suo tempo mostra una generazione in uno stato permanente d'esilio. Tuttavia, diversi critici hanno anche evidenziato come egli sviluppa il tema del ritorno alla provincia, dove i personaggi finiscono i loro viaggi e le trame giungono alla loro conclusione. L'ultima sezione di *Un weekend postmoderno* è dedicata ai luoghi e ai viaggi⁽²²⁾. La tensione tra il desiderio personale di fuga e la condizione di spostamento durevole che la sua narrativa si è sviluppata attraverso i suoi schemi di fuga e ritorno, si ottiene qui per mezzo di una struttura testuale suddivisa, in paragrafi sulle metropoli europee si seguono con le osservazioni su qualche città provinciale o paesaggio. Questa strategia evidenzia che l'identità non è mai fissata in un singolo luogo, ma è sempre proiettata altrove.

Allo stesso modo, i saggi di Tondelli formano una mappa dei luoghi desiderati che cambia con la crescente maturità dello scrittore, come nei suoi testi la metafora del volo viene gradualmente sostituita da quella del ritorno. Questo schema generale, che caratterizza l'opera di Tondelli, in cui i personaggi autobiografici della fiction si sovrappongono all'autore come personaggio dei saggi, si chiude a cerchio in *Camere separate*, un romanzo dominato da un sentimento nostalgico e senso di perdita, simbolizzato dalla morte dell'amante di Leo e espresso attraverso il ritorno di Leo nei luoghi della sua giovinezza.

Ciò che è più significativo, tuttavia, è il fatto che sia la fuga che il ritorno sono investiti di un senso di spiazzamento, che fa sentire i personaggi in esilio attraverso le diverse fasi dei loro viaggi. Spiegando il significato del ritorno di Leo nella sua piccola città, Minardi commenta i modelli di viaggio seguiti dai personaggi di Tondelli in generale:

Come l'abbandono del territorio d'origine li porta ad una precarietà precoce insopportabile, così il ritorno verso quello che sembra essere un porto di sicurezza e contenere quella promessa di stabilità a cui aspirano, ne spegne e fa sparire un poco a poco le energie, conducendoli verso un errore d'annullamento e negativismo⁽²³⁾.

2- Il concetto del viaggio da Tondelli agli autori giovanidegli anni Novanta:

Il viaggio, quindi, diventa l'unica condizione possibile per i protagonisti, che, attraverso i loro falliti tentativi di fuga e ritorno, devono accettare che le loro speranze rimarranno per sempre insoddisfatte. Molti autori giovani esordienti negli anni Novanta ereditano gli schemi narrativi del viaggio e del ritorno di Tondelli. La generazione d'Ammaniti, Ballestra, Brizzi, Caliceti, Culicchia, Campo, Nove e Santacroce hanno tentato di riscrivere ironicamente la trama di Tondelli, riconoscendo che il desiderio dei loro personaggi di sfuggire dalla loro tradizione culturale nazionale è ispirato da un'interpretazione romantica e nostalgica di specifici modelli letterari e culturali. A differenza dei loro modelli del decennio precedente, hanno evidenziato il pericolo di questo mito. Attraverso un uso ironico della trama archetipica del viaggio favorita dalla generazione di Tondelli, Ballestra e i suoi contemporanei cominciano di allontanarsi da quei modelli molto letterari dall'inizio degli anni '90.

Come i giovani protagonisti di Tondelli negli anni '80, i personaggi di fantasia degli anni '90 desiderano essere altrove rispetto all'Italia, leggere libri diversi da quelli italiani, parlare e scrivere in lingue diverse dallo standard italiano appreso dai libri di testi scolastici. Il mito delle città metropolitane del nord che hanno guidato i viaggi di *Altri libertini*, *Un weekend postmoderno* e *Camere separate* affascina ancora Ammaniti, Ballestra, Brizzi, Campos, Caliceti, Culicchia, Nove e i giovani protagonisti di Santacroce, ma i narratori delle loro storie rivelano che è un mito fin dall'inizio.

Un contrasto diventa immediatamente evidente tra i personaggi che credono nel "mito della fuga" compresa la sua conseguenza di desiderio per il posto lasciato alle spalle il distacco ironico dal narratore che assume il mito. I viaggi formativi degli anni '90 non sono più

soggetti alla dimensione nostalgica della memoria, che è stata un elemento così importante delle opere di Tondelli. L'attenzione si sposta dalla stranezza di nuovi luoghi all'estraneità che i giovani personaggi provano per tutti i luoghi. Il sottosviluppo della provincia italiana diventa il sottosviluppo di chi viene dalla provincia per soddisfare le proprie aspirazioni internazionali, proprio perché non possono superare la loro origine provinciale. Questo è esemplificato da *Postoristoro* 2002, la riscrittura e l'omaggio di Giuseppe Caliceti al *Postoristoro* di Tondelli⁽²⁴⁾.

Il racconto che apre *Altri libertini* di Tondelli è una descrizione oscura e pessimista, ma anche tragicamente romantica, della vita di tossicodipendenti, prostitute e piccoli criminali che popolavano la stazione ferroviaria di Reggio Emilia alla fine degli anni '70. Il protagonista Giusy persegue l'impossibile sogno di fuggire dal luogo che rappresenta la sua condizione di vita senza speranza, un luogo dove tuttavia può ancora essere l'eroe che si sacrifica, dormendo con il piccolo boss della mafia Salvino, per fornire il suo amico Bibò con le droghe di cui ha bisogno per passare la notte. Venti anni dopo, la stessa stazione appare nella narrativa di Caliceti ma sta vota è privacompletamente di una dimensione tragica, popolata da personaggi identificati dai nomi dei taxi che guidano, piuttosto che dai soprannomi personali trovati nella narrativa di Tondelli e il più importante, come un luogo che nessuno dei personaggi ha mai pensato di lasciare. Nella storia di Caliceti, la stazione è diventata un punto d'arrivo verso cui s'incontrano i desideri di diversi gruppi di personaggi: le prostitute che arrivano in treno, i vecchi che li aspettano guidando in cerchio fuori dalla stazione, e i tassisti che vedono le donne come fonte di tariffe.

Condividendo visioni ugualmente pessimistiche della provincia italiana, le due storie si mostrano toni completamente diversi nei confronti dei loro personaggi: tragici e comprensivi in Tondelli, comici e ironici in Caliceti. Le due narrazioni presentano anche prospettive contrapposte su quel luogo simbolico di viaggio e di partenza che è la stazione ferroviaria provinciale: per Tondelli, è il luogo di un irraggiungibile sogno, (o la memoria) di sfuggire al *Postoristoro* che definisce e presta profondità tragiche ai suoi abitanti; per Caliceti, al contrario, la stazione è la prova per la destinazione del proprio viaggio fuori del proprio background provinciale, potrebbe essere semplicemente un'altra provincia, come suggerito dai numeri di targa delle auto «argento Parma, Modena, Bologna, Reggio Emilia⁽²⁵⁾» guidate dai vecchi che vengono ad incontrare le prostitute fuori dalla stazione. Nella storia di Caliceti, gli unici viaggiatori sono le prostitute, che intraprendono quotidianamente il viaggio in treno per motivi di lavoro e che hanno effettivamente lasciato indietro i loro luoghi d'origine (sono descritte come «brasiliane, nigeriane, senegalesi, albanesi⁽²⁶⁾»), o i transessuali che sono transitati tra sessi.

3- Personaggi maschili e femminili nella narrativa giovanile tra esili e nomadi:

L'ambigua visione di Ballestra del desiderio d'esilio dei giovani come spazio mitico ha origine nella conoscenza limitata che i giovani italiani hanno delle loro culture ideali, nell'incapacità dei personaggi di costruirsi come soggetti nomadi che si muovono liberamente su un mondo postmoderno e postcoloniale. Sono soggetti che, come suggerisce Braidotti, desiderano continuamente ad essere altrove, ma che devono allo stesso tempo essere fortemente situati, consapevoli della posizione che occupano come giovani italiani di provincia nel mondo.

La tragedia di Antò è precipitata dalla negazione dei limiti che gli sono imposti dal suo radicamento geografico combinato con la sua insufficienza conoscenza delle culture straniere che è venuto ad idealizzare. Come Antò, i protagonisti maschili di *Jack Frusciantè* è uscito dal gruppo di Brizzi, *Fonderia Italghisa* di Caliceti, *Battitoanimale* e *Suini*, *Bla bla bla* di Culicchia e *Il mercato di Puerto Plata* di Nove sembrano incapaci di negoziare il loro desiderio di fuggire ai luoghi mitici appresi dai loro riferimenti culturali e ai limiti imposti dalle loro radici provinciali e dalla loro mancanza di abilità sociali e dalle loro competenze linguistiche internazionali⁽²⁷⁾.

In generale, i personaggi femminili vanno molto meglio, quando non sono ridotti alle vittime dell'oggettivazione e della violenza del personaggio maschile, esempi di soggetti nomadi sono offerti dalla scrittrice Ballestra in *La giovinezza della signorina N.N.*, *Una storia d'amore*, *Nina*, *Il compagno di mezzanotte*, *Tutto su mia nonna* e *La seconda Dora*, da Santacroce in *Destroy* e *Luminal*. Rossana Campo nella maggior parte dei suoi romanzi, così come alcuni scrittori maschi, i cui personaggi femminili sembrano essere meglio equipaggiati rispetto ai personaggi maschili per affrontare un incerto senso d'identità nazionale, un'identità che è meno fissa per il loro genere fin dall'inizio.

In *Destroy*, ad esempio, la protagonista di Santacroce Misty può muoversi a suo agio in una Londra oscura e pornografica perché parla fluentemente tutti i codici linguistici e culturali attraverso i quali la città comunica, soprattutto la lingua inglese. Le giovani donne italiane che sono nei romanzi di Campo, decidono di vivere a Parigi com'espatriate volontarie, lo fanno pienamente consapevoli delle loro origini, senza nostalgia di ciò che hanno lasciato. Al contrario, in *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Brizzi, il protagonista Alex vive la condizione d'esilio, mentre Aidi, la sua ragazza, possiede i tratti del potenziale nomade: lui percepisce la sua città natale, Bologna, come estranea e sogna romanticamente di Salinger e gruppi rock, ma non è in grado di trascendere i confini del cortile della scuola, della casa di famiglia e del vicinato; lei, al contrario, è libera dai miti della cultura straniera e va in America per imparare l'inglese, lasciandolo indietro. Le giovani eroine dei primi romanzi di Rossana Campo, in principio erano le mutande e Il pieno di super, sono consapevoli fin dall'inizio della loro condizione di esilio come giovani donne nate in famiglie del Sud Italia che sono emigrate a Milano, il loro desiderio di allontanarsi dal loro luogo d'origine è una conseguenza necessaria del loro background culturale vario.

Questa situazione è inizialmente vista come intollerabile nei suoi limiti tradizionali, specialmente per gli obblighi che le famiglie esercitano sulla sessualità delle giovani donne. Tuttavia, è proprio la loro varia origine che facilita i movimenti nomadi delle ragazze attraverso gli spazi e le culture geografiche e trasforma la loro fuga in un'avventura, piuttosto che una fuga inquadrata da ricordi nostalgici. Lo spirito d'avventura delle giovani donne, il loro desiderio nomade e il loro senso di solidarietà superano sulle loro paure.

Le accommodations richieste dalle transizioni dei personaggi femminili in altri paesi e dal loro incontro con altre differenze non li gettano completamente fuori del loro equilibrio flessibile. In *Mai sentita così bene*, *L'attore americano*, *Mentre la mia bella dorme*, *Sono pazza di te*, *L'uomo che non ho sposato* e *Duro come l'amore*, di Campo le protagoniste femminili che sono uno sviluppo di Campo, si muovono con fiducia in ambienti non italiani, principalmente a Parigi, ma anche in America e a Londra, e sembrano adattarsi ad una cornice di diversità culturale, razziale, sessuale, di classe e personale.

I vagabondaggi fisici dei suoi personaggi lungo i numerosi percorsi accordati dalla mappa parigina per raggiungere la casa dove si svolge l'interminabile festa di *Mai sentita così bene*, i voli intercontinentali cominciati alla ricerca del vero amore che strutturano la narrativa di *L'attore americano*, i movimenti attraverso l'Europa che aiutano il protagonista di *Mentre la mia bella dorme* a svelare il mistero dell'omicidio del suo nuovo amante, tutti questi viaggi sono realizzati in uno spirito di dialogo continuo e scambio con l'altro, con una forte preferenza per interlocutori che sono soggetti marginali o emarginati, ma lei li percepisce come nomadi e viaggiatori:

Io mi trovo bene fra quelle persone che sono arrivate al capolinea dell'umanità, che ridono, urlano, scoppiano a piangere per i motivi più insensati [...] mi sono sempre piaciuti i disadattati, gli sfigati, i ciccioni, i fuori dal mondo, quelli che non ce la fanno, quelli che parlano con la Madonna, quelli che passano il tempo a tingere i capelli a una bambola, che sono tagliati fuori dalle conversazioni educate, dalle belle macchine, dai conti in banca, dalle vetrine coi vestiti eleganti [...] Può darsi che ci sia troppa ingenuità in tutto questo, ma per me quegli sbandati si battono in prima linea. Sono i guerrieri dell'umanità⁽²⁸⁾.

È, naturalmente, la visione nomade della narratrice di Campo che le consente di designare il marginale e l'esilio come un nomade. Paragoniamo, ad esempio, *In principio erano le mutande* di Campo con *Bla bla bla* di Culicchia, notiamo che entrambi i testi presentano situazioni molto simili, in cui i narratori in prima persona descrivono il loro impatto con le nuove città: In *Bla bla bla*, il personaggio principale vaga per le strade di una città che, sebbene mai nominata, assomiglia molto a Londra. L'anonimato della città sottolinea i suoi tratti estranei e il difficile transito del protagonista attraverso se stesso che lo guida verso un smarrimento del senso della propria identità:

Cammino, cammino, cammino: trascorro le mie giornate attraversando silenziosi quartieri sconosciuti, mercati, edifici, rifiuti, alberi e dentro i mercati e intorno agli edifici e sopra i rifiuti e sotto gli alberi vedo volti, mani, capelli, gambe, incredibilmente vicini ma del tutto irraggiungibili, segmenti di vite inesplorate, estranee, distanti, io ignoro tutto di voi, voi ignorate tutto di me [...] ci si sente come una cacca di microbo su un grosso letamaio, rispetto a quell'adolescente bionda che vola via in bicicletta non sono che un pedone da evitare zigzagando⁽²⁹⁾.

La percezione del personaggio del suo ambiente fisico come silenzioso e anonimo (attraversando silenziosi quartieri sconosciuti) è l'introduzione al silenzio umano, la completa assenza di comunicazione, che segna il suo soggiorno nella città straniera, l'assenza di qualsiasi forma di connessione tra il protagonista e i soggetti che attraversano il suo percorso, trasforma il suo percorso attraverso la città in un vagabondaggio senza meta. Al contrario, nel romanzo di Campo, l'arrivo della protagonista a Barcellona coincide con l'eccitazione dell'esplorazione, della scoperta e del desiderio:

Poi comincio a fare quello che faccio sempre in una città sconosciuta, cioè che prendo e mi metto a girare come una forsennata con questa grande furia che devo vedere tutto subito, ambientarmi e sapere andare in giro per le strade come fosse casa mia⁽³⁰⁾.

È soprattutto il suo desiderio e la sua capacità di comunicare che distingue la protagonista di Campo dal protagonista di Culicchia. La narratrice in prima persona di *In principio erano le mutande* cammina attraverso Barcellona, familiarizzando con il luogo, incontrando nuove persone e parlando con loro, in un dialogo costante con le loro differenze. Viceversa, l'esiliato di Culicchia, che vaga per le strade della metropoli sconosciuta, è condannato a completare la solitudine, ad un silenzio ancora più definitivo: le lingue parlate da altre persone, che non riesce a capire, diventano per lui uno fastidioso rumore, un insopportabile "bla bla bla".

Per i personaggi di Campo il viaggio è uno spazio di dialogo con l'altro, è anche vero che allontanarsi dal loro luogo d'origine permette loro di rivalutare da se stessi le ragioni del loro esilio. Confrontarsi con suo padre, e la sua vita insensata tra un mondo di prostituzione e di bevute⁽³¹⁾ aiuta la protagonista di *Sono pazza di te* a superare un momento di stasi nella sua esperienza nomade. I racconti di suo padre ricordano alla protagonista le ragioni principali che l'avevano spinta lontano dal suo luogo di nascita, che suo padre era giunto a simboleggiare. Tuttavia, è riuscita finalmente a distinguere "prostituzione" e "bevute" di suo padre dal suo folle amore per sua madre, la protagonista riconosce nella sua personalità tormentata il desiderio di fuggire e di tornare a casa. Una volta la giovane donna ha identificato l'esistenza di questi desideri contrastanti e la loro origine, è diventata in grado di capire la situazione e di riprendere la sua passione come nomade.

I disturbi nascosti in un viaggio che non tiene conto della possibilità e della necessità, di un ritorno sono esemplificati in *Il matrimonio di Maria* la radioplay di Campo: La protagonista è una giovane siciliana, Maria, felicemente stabilita in una relazione lesbica con la sua compagna milanese Patti, il felice esilio di Maria dalla sua famiglia viene improvvisamente interrotto quando i suoi genitori la costringono ad affrontare il peso delle tradizioni del Sud Italia e di sposarsi. L'impatto della pressione dei genitori nel vedere la figlia sposata è particolarmente distruttivo per la coppia, perché Maria non ha mai affrontato il posto e il passato da cui una volta era fuggita.

La fuga dimostra in questo caso di non essere sufficiente trasformare l'esilio in un nomade: solo dopo un confronto con le sue radici, per quanto forzate (simboleggiate qui dai suoi genitori e parenti che si spostano brevemente a Milano), è consentita una decisione scomoda della trama e il viaggio per Maria le fa nascere un'identità nomade che può continuare.

Il matrimonio di convenienza di Maria viene eseguito al fine di soddisfare le aspettative dei suoi genitori e il risultato in una gravidanza, che provoca la rottura della relazione lesbica. La riconciliazione tra Patti e Maria è possibile solo quando le due giovani donne hanno riconosciuto che questa gravidanza è in realtà la realizzazione del loro desiderio insoddisfatto di maternità, una parziale accettazione dei valori familiari che avevano tentato di evitare, ma che tuttavia li hanno interiorizzati.

La radio-recitazione di Campo è una riscrittura evidente del film di Ang Lee *The Wedding Banquet* (1993), in cui la coppia gay interrazziale cinese / americana viene sostituita da una coppia lesbica siciliana / milanese. Nel film i genitori tradizionali cinesi costringono involontariamente il matrimonio finto che porta alla gravidanza non pianificata della coppia di sposi. È interessante notare che, mentre i genitori cinesi del film si confrontano individualmente (ma mai ammettono l'uno con l'altro) l'omosessualità del figlio, nella radio-famiglia di Campo la famiglia siciliana di Maria scompare dalla trama dopo il banchetto nuziale suggerendo che il loro ruolo era limitato a quello di ricordare alla figlia i valori tradizionali che essi incarnano.

Mentre nel film di Lee i genitori cinesi sono in qualche modo costretti a rivedere i propri valori tradizionali alla luce della realtà della vita di loro figlio, questa opportunità non viene data ai genitori di Maria. La determinazione di Campo a risolvere la storia con un finale più giusto rispetto alla conclusione agrodolce del film di Lee: dall'introdurre uno scontro tra le giovani donne e i genitori di Maria, anche se è stato suggerito che un tale scontro avrà luogo dopo la fine del gioco, con Maria determinata a raccontare tutto ai suoi genitori, questo elemento discordante viene lasciato fuori dalla trama.

L'intenzione di Campo di concepire un lieto fine per tutti è ulteriormente sottolineata dal fatto che, mentre la finta moglie di *The Wedding Banquet* alla fine si trasferisce fuori dalla casa della coppia gay, dopo aver deciso di avere il bambino e allevarlo con solo l'assistenza esterna del padre e della sua famiglia, la coppia lesbica del dramma di Campo sceglie di vivere insieme al marito di Maria, che interpreterà il tradizionale ruolo di moglie: «Cucina benissimo, sa fare tutti i lavori, vedessi come scrupoloso a pulire il bagno⁽³²⁾». Questa unità familiare alternativa conferma la tendenza di Campo a compensare le trame lesbiche che introduce regolarmente nelle sue storie, ma è anche un tentativo di riconciliare la nostalgia per i valori e la stabilità tradizionali rappresentati dall'idea della famiglia con il desiderio di libertà individuale.

Le trame di Isabella Santacroce si allontanano progressivamente dalla provincia romagnola in *Fluo*, a Londra in *Destroy*, in diverse città del Nord Europa in *Luminal*, per poi tornare nella provincia italiana in *Lovers*, *Revolver* e *Zoo*.

Nel caso di Santacroce, non vi è dubbio che il viaggio dei suoi personaggi lontano dall'Italia e tra le capitali della cultura europea dei club (Londra, Zurigo, Amburgo) costituisce una fuga dai limiti culturali e sessuali. L'esperienza nomade dei personaggi liberi e fiduciosi all'estero viene interrotta ogni volta che il passato li riporta al punto di partenza e alla loro condizione di esilio. Il rapporto conflittuale con la famiglia, con la madre in particolare, provoca, ad esempio, il desiderio di Starlet di lasciare la sua città natale, Riccione in *Fluo*, ma è anche la causa delle interruzioni dei viaggi di Demon in *Luminal*. In *Lovers*, le eroine scatenano il loro desiderio sessuale nel cuore della loro famiglia, sublimando il loro bisogno per i propri genitori nella forma di rapporti sessuali con il padre del migliore amico della protagonista. La famiglia, il rapporto affettuoso tra i suoi membri, diventa anche il palcoscenico dei sentimenti irrisolti d'attrazione e rifiuto del luogo d'origine simbolico, che è il punto di partenza di molti viaggi narrativi italiani e il punto d'arrivo di molti ritorni.

4- Esili, nomadi e lingua:

I desideri opposti di volare via e tornare, che informano molti testi romanzi degli anni '90, corrispondono al movimento dei personaggi tra le posizioni degli esiliati e dei nomadi, in altre parole tra la percezione del loro ambiente come strano e antipatico, da un luogo per fuggire, e tra una consapevolezza di se stessi come soggetti disposti ad esistere in uno stato permanente di transizione.

Questo modello narrativo raggiunge i suoi risultati più interessanti a livello linguistico. La capacità dei personaggi di effettuare con successo la transizione a soggetti nomadi varia da testo a testo e da autore ad autore. Personaggi femminili creati da scrittrici, tuttavia, sembrano generalmente meglio equipaggiati per affrontare i desideri conflittuali di fuggire e tornare, adattandosi in modo più confortevole ai molteplici cambiamenti culturali a cui le loro identità sono obbligate a sottoporsi.

Nel caso di personaggi maschili, sia gli scrittori uomini che donne, al contrario, tendono a focalizzarsi sul disagio e sui limiti che le aspettative tradizionali della mascolinità italiana gli impongono, anche a livello del linguaggio che impiegano. In *Destroy* di Santacroce, ad esempio, il personaggio di Misty riesce a gestire l'oscurità di una Londra marginale e pornografica, perché parla fluentemente la lingua inglese, un'abilità che il protagonista di *Bla Bla Bla* di Culicchia era così tragicamente privo. I giovani protagonisti di Campo, pur consapevoli delle loro origini italiane, non si soffermano sui sentimenti nostalgici di "casa" e del passato. Invece, si muovono con piena competenza linguistica tra l'Italia, Parigi, Londra e l'America sentendosi ugualmente a casa e sconosciuti in tutti i luoghi.

Il movimento tra le condizioni dell'esilio e del nomadismo, con le sue implicazioni di genere, deve quindi essere considerato un elemento fondamentale della relazione tra narrativa e linguaggio giovanile. Gli scrittori giovani degli anni Novanta si sforzano di rompere i confini della lingua italiana, in particolare il linguaggio della tradizione narrativa mainstream, sia in termini di vocabolario che di sintassi. Il loro linguaggio è fortemente influenzato da idiomi stranieri, per lo più anglo-americani e nord-europei, e dall'uso di dialetti e la costruzione di frasi regionali. Ballestra, ad esempio, crea un idioma, che il narratore di *La via per Berlino* e *La guerra degli Antò* chiama ironicamente "anglo-pescarese", e che è usato per esprimere le aspirazioni linguistiche e culturali internazionali e limitazioni regionali dei suoi personaggi.

Rossana Campo inserisce il francese colloquiale in testi che sono strutturati attorno a conversazioni fluide d'espatriati italiani a Parigi e in tutto il mondo. L'inglese entra in *Fluo*, *Destroy* e *Luminal* di Isabella Santacroce completamente senza mediazione di traduzione e parafrasi, e si presume che i lettori lo capiscano come capiscono l'italiano:

Arriva la police sbruffona come al solito. Lo spaccia un po' si caga ma mantiene la calma cercando di arruffianarsi i men in uniforme attillata. Edie si diverte con le jap isteriche dalla pelle liscia come budino alla vaniglia, saltella con loro canticchiando Praying Hands dei Devo. La lady del pusher sempre scalza e tremolante mi si avvicina timidamente chiedendomi una sigaretta. Ha una voce strana, sottile, quasi infantile. Potrebbe doppiare Minnie o qualsiasi altro personaggio fumettoso⁽³³⁾.

Non solo ci si aspetta di navigare attraverso i termini inglesi "police", "men", "lady", "pusher", ma anche di capire i riferimenti al gergo giovanile e alla droga impliciti in parole come "spaccia" (spacciatore, droga, direttore) e "jap" (donne giapponesi). Al fine di cogliere il pieno significato del paragrafo, i lettori ideali di Santacroce dovrebbero anche conoscere il riferimento alla canzone *Praying Hands* e al personaggio dei fumetti "Minnie".

È, tuttavia, proprio nell'uso dei forestierismi che le opere degli autori giovani degli anni '90 mostrano un focus distintivo, che li differenzia dagli autori degli anni 80'. La questione della competenza linguistica, o meglio della competenza plurilinguistica, viene affrontata direttamente da questi scrittori, che sembrano attaccati alla convinzione di Braidotti che ciò che distingue la condizione dell'esilio da quella del nomade è la capacità del soggetto di identificare se stesso come un poliglotta. Il poliglotta è un nomade linguistico e, a differenza dell'esilio, è in grado di comunicare efficacemente in un dato contesto, muovendosi con facilità attraverso i confini linguistici, oltre che culturali. L'esiliato, d'altra parte, desidera

appassionatamente la sua origine linguistica, e quindi le sue transizioni culturali che sono ostacolate dalla sua mancanza d'abilità linguistiche, dalla sua incapacità di andare oltre la relativa stabilità della lingua madre.

I personaggi femminili di Campo, Ballestra e Santacroce incontrano la definizione di Braidotti del soggetto nomade come poliglotta⁽³⁴⁾. I personaggi maschili, d'altra parte, sono spesso presentati in una condizione d'esilio, sforzandosi di sfuggire ai limiti della loro identità nazionale, ma bloccati nei limiti culturali e linguistici della mascolinità italiana tradizionale. *Sono pazza di te* è di nuovo un esempio molto appropriato di quanto sia importante la relazione tra genere e linguaggio quando si cerca di definire la condizione di esilio o nomade nella narrativa giovane. Come nella maggior parte dei romanzi di Campo, *Sono pazza di te* è ambientato all'estero e presenta una narratrice protagonista italiana che ha scelto di vivere a Parigi e parla perfettamente il francese. Nonostante il contesto francese, la narrazione è condotta quasi esclusivamente in italiano colloquiale, poiché è filtrata attraverso la coscienza del protagonista italiano. Il suo discorso indiretto libero incorpora le voci e le conversazioni dei personaggi francesi. Il vocabolario francese scorre liberamente all'interno dell'italiano, solitamente per sottolineare il colloquialismo informale di uno scambio specifico, o attraverso un gergo che indica un momento emotivo particolarmente intenso. Ricorda che il contesto narrativo è in realtà estraneo (francese) a quello della lingua principale in cui il testo è scritto (italiano) diventa, tuttavia, più frequente una volta che il personaggio di Renato, il padre della protagonista scomparso, appare nella trama.

Renato s'identifica come un nomade, una libera volontà del proprio destino di transizione, che cerca di proiettare la sua immagine a sua figlia e ai suoi amici. La figlia è la narratrice, che ha vissuto per tutta la vita, i suoi voli per la libertà e l'avventura come abbandono personale, lo espongono all'esilio, e diventa qualcuno che non transita né con successo né comodamente attraverso i luoghi dei suoi numerosi viaggi.

Al contrario, Renato è rimasto attaccato al mito della mascolinità meridionale e al linguaggio che tradizionalmente lo esprime (le parole dialettali "bufaiotti" e "poppone" sono tra i suoi termini preferiti quando descrive le caratteristiche fisiche delle donne e quando parlano di donne in generale). Quando padre e figlia vanno a pranzo in un ristorante cinese, lo spostamento di Renato in una doppia cultura straniera (un ristorante cinese a Parigi) diventa palpabile: «si guarda in giro, cerca di avere l'aria di qualcuno sicuro di sé, tipo boss della camorra⁽³⁵⁾». Anche se si vanta di aver viaggiato in tutto il mondo, diventa presto evidente che deve fare affidamento sulla competenza linguistica e culturale di sua figlia per leggere il menu e scegliere il suo cibo.

Nel tentativo di compensare il disagio rivelato dalla sua incompetenza linguistica, Renato ricorre ad una dimostrazione verbale del suo macho apprezzamento delle cameriere cinesi, intervallando i suoi commenti con il dialetto:

Ma vedi che belle signorine che ci stanno in questo locale, dobbiamo venirci più spesso qua. Uè, e pure per la strada stamattina! ho visto un paio di sventole... mamma mia! Guarda a quella che bel culone che tiene⁽³⁶⁾.

Renato è una versione precedente di *Antò Lu Purk* di Ballestra, che non solo non riesce tragicamente a stabilire la sua identità in Abruzzo, ma che non riesce a raggiungere un sufficiente grado di competenza linguistica e culturale, cosa che gli permetterebbe di occuparsi della cultura giovanile europea a cui aspira farsi parte. Durante il suo esilio a Berlino e Amsterdam, l'inglese di Antò si rivela insufficiente per unirsi alle sottoculture giovanili, costantemente tirato indietro dalla parte pescarese del suo linguaggio anglo-pescarese:

Hai vagato per Kreuzberg giorno e notte, cercando di farti benevolere, 'taccare bottone con gli squatters più irriducibili e sanguinari, ma quei giovani introversi ti hanno snobbato senza pietà. Del resto, buoni tre quarti delle cose che dicevi erano incomprensibili, per loro. Inutile negarlo, Antò, tu le lingue non le conosci, e quando cerchi di parlare inglese il telaio delle frasi è tutto compromesso e stravolto dalla costruzione pescarese. Facciamo un esempio: "Egli è un mio amicol, "He's a friend of

minel. Tu invece pensi "Collù è micc'a mel e dici "Ittis e frind to mmil. E chi vuoi capisca cosa, in Germania? Parli quasi creolo ti rendi conto?"⁽³⁷⁾

Al contrario, la competenza linguistica di Antò non è mai mancata quando gli viene richiesto di definire la femminilità, cosa che fa ricorrendo alle sue radici culturali volgari, originali, sebbene geograficamente rifiutate: «la prostituta Laura Mei 'o "Pocciuta furia"⁽³⁸⁾» usate per riferirsi alle donne che desidera. Sia Renato che Antò mostrano attraverso il loro linguaggio gli stessi limiti identificati da Lucamante quando parla del linguaggio sperimentale creato da numerosi scrittori giovani maschili.:

I cannibali maschili italiani, lei ritiene, sono essi stessi radicati in una sfera dell'immaginario in cui le donne sono ancora bidimensionali, la loro esistenza continua ad essere definita narrativamente in una materia fisicamente determinata, in una reiterazione senza fine di tette, culo, cosce, etc⁽³⁹⁾

Sospetto che quest'affermazione non si riveli applicabile per tutto il tempo una volta che iniziamo a distinguere tra la posizione morale degli autori e i codici linguistici che ritengono necessari per rappresentare i mondi "vaghi" dei loro personaggi. Tuttavia, sono d'accordo con la percezione di Lucamante secondo cui le opere di numerosi autori giovani degli anni Novanta sono influenzate da un vocabolario sessista e androcentrico, che non consente di far emergere voci alternative.

Un'eccezione degna di nota a questa considerazione è Tiziano Scarpa, che, nelle ultime pagine di *Occhi sulla graticola*⁽⁴⁰⁾, attribuisce una posizione di rilievo alla voce femminile della donna Maria Grazia fino ad allora oggettivata. Il suo ultimo intervento nel romanzo è a tutti gli effetti, una riscrittura della narrativa in prima persona del protagonista maschile, in cui è stato l'oggetto silenzioso del suo desiderio. In *Battito animale*, anche Caliceti introduce la voce di un personaggio femminile Silvia, creando così l'unico vero momento di crisi all'interno della cornice iper-vitalistica, sessista, razzista, omofobica e consumistica della prospettiva in prima persona del protagonista.

Mentre il vocabolario odiato dalle donne per la fiction di molti "folletti" scritta dagli uomini, per questi ultimi è lo strumento più efficace per rappresentare la mercificazione della società italiana e della sua cultura, le donne autrici hanno più successo nel rivelare che il genere femminile è di fatto una delle componenti principali della narrativa giovanile italiana degli anni Novanta, che esprime la propria "ripulitura".

Le narrazioni di Brizzi, Caliceti e Nove, ad esempio, articolano correttamente ed efficacemente il linguaggio di un'Italia in cui l'omologazione prodotta dalla penetrazione del mercato e dei media: «la riduzione del mondo a pura quantità»⁽⁴¹⁾. Mentre Nove riesce a riprodurre il sessismo inscritto nella cultura e nel linguaggio del consumismo, fallisce o sceglie di non sfuggire ai confini di quella lingua per introdurre quelle voci (come quella di Jasmine), che potrebbero contrastare e sfidare quella storianarrata e focalizzata.

Nei romanzi e nei racconti di Nove, di Brizzi e di Caliceti, i personaggi femminili sono per lo più privati di voci e identità, semplicemente estensioni del mondo dei narratori maschili. Sono definiti "vagine" e "uniculi" nella discoteca dell'Emilia evocata da Caliceti in *Fonderia Italghisa*, o la protagonista Nizza ridotta al silenzio assoluto prima di essere stuprata e uccisa da Cugino Jerry e dei suoi amici narrati da Brizzi in *Bastogne*. Gli autori di questi testi rappresentano con gran talento il sessismo naturale nel linguaggio di molta cultura popolare e giovanile, sembrano non interessati a narrare voci e soggettività alternative che, a causa del loro genere, sono negate dai codici linguistici e culturali aggressivamente maschili adottati nelle loro narrative giovanili.

Al contrario, le scrittrici giovanili Ballestra, Campo e Santacroce impiegano modelli narrativi di viaggio e ritorno per evidenziare e mettere in discussione la stessa relazione tra lingua, genere e identità. Così facendo rivelano modi diversi con cui la fiction femminile degli anni Novanta può condurre la sua sperimentazione linguistica. In questi modelli, parallelamente alla ricerca di schemi linguistici che rispecchiano la condizione culturale dei personaggi giovani maschili e femminili nei contesti geografici e sociali contemporanei, corre

una costante ricerca di una voce narrativa che possa lasciarli parlare come autori femminili in un mondo letterario ancora dominato da un canone prevalentemente maschile e da un discorso critico.

Il raggiungimento di una voce femminile sicura nella narrativa giovanile degli anni '90 è il risultato di una complessa trattativa tra l'ambizione di appartenere alla tradizione sperimentale italiana, incarnata dalla neoavanguardia degli anni '60 primi anni '70, la loro affinità con il modello di cultura popolare e giovanile degli anni '80 di Tondelli, e la necessità più o meno esplicita di trovare punti di riferimento nella tradizione della scrittura femminile sia italiana o mondiale.

Conclusione

I critici hanno prontamente riconosciuto l'influenza di Pier Vittorio Tondelli e della narrativa generazionale degli anni '80 sugli autori degli anni '90, osservando in particolare che avevano imparato da Tondelli come essere sperimentali e allo stesso tempo a comunicare con i loro lettori. La narrativa della neoavanguardia, basata su una decostruzione di forme tradizionali che rispecchiano la molteplicità linguistica e la frammentazione della società contemporanea e dell'identità postmoderna, si era dimostrata un vicolo cieco per la narrazione. Fortunatamente, Tondelli e altri scrittori della sua fascia d'età avevano dimostrato che era possibile usare registri bassi, gerghi, riferimenti alla cultura giovanile, linguaggi specialistici, narrazione non lineare e contaminazione di generi, mentre scriveva ancora storie leggibili e avvincenti.

Questa è una lezione che molti scrittori degli anni '90 hanno fatto. Hanno anche preso in prestito la trama del viaggio / ritorno da Tondelli, elaborandola in modi che riflettevano i cambiamenti storici avvenuti tra gli anni '80 e '90. Il rapporto con la nuova narrativa degli anni '80 è certamente uno che, ha avuto un impatto enorme sulla finzione degli anni '90, ma non ha ancora tenuto conto della complessa rete di riferimenti intertestuali presenti nelle opere di scrittori giovani. La maggior parte dei libri di questi scrittori contiene riconoscimenti diretti e indiretti d'autori e testi che li hanno ispirati e in particolare Tondelli ed i suoi scritti. Attraverso riferimenti diretti e citazioni fatte dai personaggi, l'uso delle epigrafi, le imitazioni e la riscrittura dei loro stessi modelli letterari, gli autori generazionali degli anni '90 danno suggerimenti e indizi sulle loro eredità e tradizioni scelte, incoraggiando i loro critici a investigarli. Come spero di aver dimostrato, esplorato questo dialogo intertestuale che apre la narrativa di questi autori a nuovi e più profondi significati.

Note:

- 1- Silvia Ballestra, *La via per Berlino*, in *Compleanno dell'iguana*, Transeuropa, Milano, 1991; *La guerra degli Antò*, Transeuropa, Milano, 1992. *La via per Berlino e La guerra degli Antò*, sono stati pubblicati insieme come *Il disastro degli Antò* Baldini & Castoldi, Milano, 1997.
- 2- Rossana Campo, *In principio erano le mutande*, Feltrinelli, Milano, 1992; *Il pieno di super*, Feltrinelli, Milano, 1993.
- 3- Rossana Campo, *Mai sentita così bene*, Feltrinelli, Milano, 1995; *L'attore americano*, Feltrinelli, Milano, 1997.
- 4- Isabella Santacroce, *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, Castelvecchi, Roma, 1995; *Destroy*, Feltrinelli, Milano, 1996; *Luminal*, Feltrinelli, Milano, 1998.
- 5- Enrico Brizzi, *Jack fruscante è uscito dal gruppo*, Transeuropa, Ancona, 1994.
- 6- Silvia Ballestra, *Lagiovinezza della signorina N.N. Una storia d'amore* Baldini & Castoldi, Milano, 1998; *Nina*, Rizzoli, Milano, 2001; *Il compagno di mezzanotte*, Rizzoli, Milano, 2002; *Tutto su mia nonna*, Einaudi, Torino, 2005; *La seconda Dora*, Rizzoli, Milano, 2006.
- 7- Rossana Campo, *Il matrimonio di Maria*, Feltrinelli, Milano, 1998; trasmesso per la prima volta su Radio Tre nel gennaio 1997.
- 8- Isabella Santacroce, *Lovers*, Mondadori, Milano, 2001; *Revolver*, Mondadori, Milano, 2004; *Zoo*, Fazi, Roma, 2006.
- 9- Vedi Anna Comodi, *Tratti lessicali e morfosintattici del parlar giovane in Jack Fruscante è uscito dal gruppo di Enrico Brizzi*, Guerra, Perugia 1998; *Maria Teresa Frattegiani Tinca, Silvia Ballestra e il neo-italiano*, *Annali dell'Università di Perugia*, vol. 6, n. 25 (1998), 87-93; Marco

Berisso, Livelli linguistici e soluzioni stilistiche. Sondaggi sulla nuova narrativa italiana: 1991-1998, *Lingua e stile*, vol. 35, no. 3 (2000), 471-504.

10- Lino Pertile, *Il romanzo italiano oggi*, politica, lingua, letteratura, in Lino Pertile e Zygmunt Barański (a cura di), *The New Italian Novel*, Edinburgh University Press, 1993), pp 1-19 (pp 13 -15).

11- Idem, p 14.

12- Lino Pertile, *Il romanzo italiano oggi*, p 15. Tra gli altri autori la cui lingua non è conforme allo standard letterario italiano che descrive, Pertile include le opere di Gesualdo Bufalino, Vincenzo Consolo, Aldo Busi e Sebastiano Vassalli tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80.

13- Idem, p 16.

14- Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano, 1980; Pao Pao, *Feltrinelli*, Milano, 1982.

15- Pier Vittorio Tondelli, *Sulle strade dei propri miti* in *Un weekend postmoderno*, Bompiani, Milano, 1990, pp 461-3 (p 461).

16- Fulvio Panzeri, *Il paesaggio come tentazione*, in Picone, Panzeri, Raffaeli e Ferracuti (a cura di) *Paesaggi italiani*, Transeuropa, Ancona, 1994, pp 67-102 (pagina 86).

17- Generoso Picone, *Ipotesi critiche per la lettura di un'onda*, in Picone (a cura di), *Paesaggi italiani*, pp 33-36.

18- Nello spazio utopico che il Nord rappresenta nella narrativa di Tondelli, vedi Aldo Tagliaferri, *Sole motore tirato al massimo*, "Panta, 9" (1992), 12-17 (p14); Elena Buia, *Verso casa,viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Fernandel Editore, Ravenna, 1999,pp 77-78; Enrico Minardi, *Pier Vittorio Tondelli*, Cadmo, Fiesole,2003, p 42.

19- Pier Vittorio Tondelli, *Viaggio in Altri libertini*, op cit. p 70.

20- Roberto Carnero, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Interlinea, Novara,1998, p22.

21- Fulvio Panzeri, *Il paesaggio come tentazione*, op cit. pp 67-102, (p 86).

22- Vedi, in particolare, le sezioni *Viaggi e Geografia letteraria*, in Tondelli, *Un weekend postmoderno*, pp 372-457 e 459-593 rispettivamente.

23- Enrico Minardi, *Pier Vittorio Tondelli*, op cit., p 42.

24- Giuseppe Caliceti, *Postoristoro 2002*, in Suini,Marsilio, Venezia,2003, pp 93-100; Tondelli, *Postoristoro*, in *Altri libertini*, pp 9-34.

25- Giuseppe Caliceti, *Postoristoro2002*, in Suini, op cit. p 97.

26- Idem, p 98.

27- Enrico Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Transeuropa, Ancona,1994; Giuseppe Caliceti, *Fonderia Italghisa*,Venezia, Marsilio, 1996, *Battito animale Venezia*, Marsilio, 2001, Suini,Venezia, Marsilio, 2003; Giuseppe Culicchia, *Bla bla bla*, Garzanti, Milano, 1997; Aldo Nove, *Mercato di Puerto Plata*, Einaudi, Torino, 1997.

28- Rossana Campo, *Sono pazza di te*, Feltrinelli, Milano, 2001, p 21.

29- Giuseppe Culicchia, *Bla bla bla*, Garzanti, Italia, 2000, p 23.

30- R.Campo, *In principio erano le mutande*, op cit. p 91.

31- R.Campo, *Sono pazza di te*, op cit, p 172.

32- R.Campo, *Il matrimonio di Maria*,op cit.p 90.

33- I.Santacroce, *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, Castelvechi, Roma, 1995, p 82.

34- Rosi Braidotti, *Soggetti nomadi incarnazione e differenza sessuale nella teoria femminista contemporanea*, Columbia University Press, New York, 2011,p 10.

35- R. Campo, *Sono pazza di te*, p 84.

36- Idem,p 85.

37- S. Ballestra, *Il disastro degli Antò*, opcit, pp 100-01.

38- Idem,p21.

39- Stefania Lucamante, *Consumismo quotidiano e pornografia sopra la linea di pulpin*.S.Lucamante(a cura di)*Pulp Fiction Italiano: La nuova narrativa dei Giovani Scrittori Cannibali* University Press, Madison, Teaneck, 2001, pp 98-134 (pagina104).

40- Tiziano Scarpa, *Occhi sulla graticola: breve saggio sulla penultima storia d'amore vissuta dalla donna alla quale unirmi in duraturo vincolo affettivo*, Einaudi, Torino, 1996.

41- Marino Sinibaldi, *Pulp La letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli, Roma, 1997, p 81.

Bibliografia:

1- Silvia Ballestra, 1997, *Il disastro degli Antò*, Baldini & Castoldi, Milano.

2- Silvia Ballestra,1998,*Lagiovinezza della signorina N.N. Una storia d'amore* Baldini & Castoldi, Milano.

- 3- Marco Berisso, 2000, Livelli linguistici e soluzioni stilistiche. Sondaggi sulla nuova narrativa italiana: 1991-1998, *Lingua e stile*, vol. 35, no. 3.
- 4- Rosi Braidotti, 2011, *Soggetti nomadi incarnazione e differenza sessuale nella teoria femminista contemporanea*, Columbia University Press, New York.
- 5- Enrico Brizzi, 1994, *Jack fruscante è uscito dal gruppo*, Transeuropa, Ancona.
- 6- Elena Buia, 1999, *Verso casa, viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Fernandel Editore, Ravenna.
- 7- Giuseppe Caliceti, 1996, *Fonderia Italghisa*, Venezia, Marsilio.
- 8- Giuseppe Caliceti, 2001, *Battito animale* Venezia, Marsilio.
- 9- Giuseppe Caliceti, 2003, *Postoristoro 2002*, in Suini, Marsilio, Venezia.
- 10- Roberto Carnero, 1998, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Interlinea, Novara.
- 11- Rossana Campo, 1992, *In principio erano le mutande*, Feltrinelli, Milano.
- 12- Rossana Campo, 1993, *Il pieno di super*, Feltrinelli, Milano.
- 13- Rossana Campo, 1995, *Mai sentita così bene*, Feltrinelli, Milano.
- 14- Rossana Campo, 1997, *L'attore americano*, Feltrinelli, Milano.
- 15- Rossana Campo, 1998, *Il matrimonio di Maria*, Feltrinelli, Milano.
- 16- Anna Comodi, 1998, *Tratti lessicali e morfosintattici del parlar giovane in Jack Fruscante è uscito dal gruppo di Enrico Brizzi*, Guerra, Perugia.
- 17- Giuseppe Culicchia, 2000, *Bla bla bla*, Garzanti, Italia.
- 18- S. Lucamante (a cura di), 2001, *Pulp Fiction Italiano: La nuova narrativa dei Giovani Scrittori Cannibali* University Press, Madison, Teaneck.
- 19- Enrico Minardi, 2003, *Pier Vittorio Tondelli*, Cadmo, Fiesole.
- 20- Aldo Nove, 1997, *Mercato di Puerto Plata*, Einaudi, Torino.
- 21- Fulvio Panzeri, 1994, *Il paesaggio come tentazione*, in Picone, Panzeri, Raffaelli e Ferracuti (a cura di) *Paesaggi italiani*, Transeuropa, Ancona.
- 22- Lino Pertile, 1993, *Il romanzo italiano oggi, politica, lingua, letteratura*, in Lino Pertile e Zygmunt Barański (a cura di), *The New Italian Novel*, Edinburgh University Press.
- 23- Isabella Santacroce, 1995, *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, Castelvecchi, Roma.
- 24- Isabella Santacroce, 1996, *Destroy*, Feltrinelli, Milano.
- 25- Isabella Santacroce, 1998, *Luminal*, Feltrinelli, Milano.
- 26- Tiziano Scarpa, 1996, *Occhi sulla graticola: breve saggio sulla penultima storia d'amore vissuta dalla donna alla quale unirmi in duraturo vincolo affettivo*, Einaudi, Torino.
- 27- Marino Sinibaldi, 1997, *Pulp La letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli, Roma.
- 28- Aldo Tagliaferri, (1992), *Sole motore tirato al massimo*, "Panta, 9".
- 29- Maria Teresa Frattegiani Tinca, (1998), *Silvia Ballestra e il neo-italiano*, *Annali dell' Università di Perugia*, vol. 6, n. 25.
- 30- Pier Vittorio Tondelli, 1980, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano.
- 31- Pier Vittorio Tondelli, 1982, *Pao Pao*, Feltrinelli, Milano.
- 32- Pier Vittorio Tondelli, 1989, *Camere separate*, Bompiani, Milano.
- 33- Pier Vittorio Tondelli, 1990, *Un weekend postmoderno*, Bompiani, Milano.