

Gianluigi Simonetti

Caccia allo Strega

Anatomia di un premio letterario

nottetempo

Indice

I. Cosa c'è dietro un premio letterario

1. Questo libro	13
2. Testi e contesto	19
3. Riconfigurazione del sistema dei generi	26
4. Democrazia e desacralizzazione	30
5. L'era della frustrazione	33
6. Quale Strega	37

II. Sei romanzi esemplari

1. Domenico Starnone, <i>Via Gemito</i> (2000)	49
2. Margaret Mazzantini, <i>Non ti muovere</i> (2002)	62
3. Paolo Giordano, <i>La solitudine dei numeri primi</i> (2008)	72
4. Walter Siti, <i>Resistere non serve a niente</i> (2013)	85
5. Antonio Scurati, <i>M. Il figlio del secolo</i> (2018)	99
6. Un salto al Campiello. Rosella Postorino, <i>Le assaggiatrici</i> (2018)	111

III. Sei anni di Strega

1. Libri ancipiti	123
2. I conti con i padri (2017)	140

3. Poetica del neo-impegno (2018)	144
4. La narrativa come bene-rifugio (2019)	149
5. Racconti d'evasione (2020)	153
6. Autobiologie (2021)	162
7. In cerca di altrove (2022)	169
Un'ipotesi, per finire	179
<i>Nota e ringraziamenti</i>	183

*A Nina,
la mia strega*

Gli ultimi saranno i primi e i primi gli ultimi. I medi restano medi.

Fausto Melotti

I. Cosa c'è dietro un premio letterario

1. *Questo libro*

Fin dalla sua fondazione, nel 1947, e poi in modo sempre più deciso, lo Strega ha coltivato l'ambizione di collocarsi nella scena letteraria italiana come il più prestigioso, conosciuto e influente dei premi dedicati alla narrativa. Le polemiche e le tensioni sulle scelte dei giurati non sono mai mancate, ma possono essere considerate a loro volta un segno dell'importanza che il mondo editoriale e gli scrittori stessi hanno progressivamente attribuito a un'istituzione capace nel corso del tempo di elaborare una sua identità stilistica definita.

“Qualcosa di vitale, di coerente e di coesivo. Uno strumento robusto adatto a far conoscere la narrativa italiana”¹: così Maria Bellonci a proposito del Premio che ha fondato e animato per ben quarant'anni. La formula è benevola, ma resta vero che, se osservato con sguardo panoramico e alla giusta distanza, l'albo d'oro dei finalisti dello Strega può esprimere per larghi tratti una coerenza di fondo, capace di dire qualcosa – per il tramite dei seicentosessanta attuali “Amici della domenica” che assegnano il Premio² – sui gusti

¹ Maria Bellonci in Sandra Patignani, *Le signore della scrittura* (1984), La nave di Teseo, Milano 2022, p. 31.

² Gli “Amici della domenica”, chiamati così dal giorno della settimana deputato alle riunioni delle prime edizioni del Premio, sono

e sulla cultura di un ideale “ceto medio” di lettori italiani contemporanei.

Da un lato il progetto di “valorizzare scrittori in pieno della loro fase creativa piuttosto che celebrare carriere già prestigiose”³; sforzo che in passato non ha certo impedito allo Strega di assegnare riconoscimenti tardivi a scrittori che probabilmente avevano già dato il meglio di sé, indulgendo a celebrazioni autoreferenziali (e in qualche caso a “premi alla

come è noto i giurati che scelgono i cinque libri finalisti e successivamente il vincitore dello Strega: “un gruppo folto e appassionato composto da persone di cultura dalle tendenze diverse e dai caratteri diversissimi”, secondo la definizione che ne dava Bellonci (*ibid.*). Se in origine gli “Amici” costituivano un numero relativamente esiguo di centosettanta-duecento giurati, tra cui una maggioranza di letterati prevalentemente “puri” (poeti, narratori e critici, più artisti e studiosi di varia estrazione), nel corso del tempo il numero dei giurati si è moltiplicato, aprendo il nucleo dei letterati professionisti a personalità della cultura, della società, della scuola, degli istituti di cultura e dei gruppi di lettura, nel tentativo di avvicinare ulteriormente il Premio alla sensibilità di un pubblico colto ma generalista. Più incline allo specialismo resta invece la composizione del Comitato direttivo – perlopiù scrittori, critici, professori di materie umanistiche, selezionati all’interno di una ristrettissima società letteraria – incaricato di scegliere i dodici romanzi sottoposti ogni anno al voto preliminare degli Amici della domenica. La presenza di un doppio filtro – prima prevalentemente endogeno e specialistico, poi prevalentemente non specialistico e centrifugo – fa delle scelte culturali dello Strega (e per altri versi del Premio Campiello) un banco di prova sociologico relativamente attendibile di un gusto plasmato da una élite di letterati e sottoposto al collaudo di lettori colti.

³ Stefano Petrocchi, *La polveriera*, Mondadori, Milano 2014, p. 41.

carriera”)⁴. Dall’altro lato la propensione – soprattutto negli ultimi vent’anni – a investire su personalità attuali e in forma, capaci di tenere il campo (e il mercato), investendole di una doppia consacrazione: autoriale e commerciale. Anzi, molti dei libri recentemente premiati con lo Strega si direbbero attratti dal salto verso il grande pubblico molto più che dalla consacrazione nel parterre ristretto degli addetti ai lavori (e degli stessi produttori). Da qui, per il Premio, lo sforzo di individuare e mettere in risalto opere non troppo ardue e selettive: testi dalla solida e piana tenuta narrativa – leggibili e amichevoli verso il lettore medio in cerca di un passatempo *smart* o di un bagno veloce nei valori culturali – ma eventualmente capaci di interessare anche il cosiddetto non-lettore, ossia il consumatore occasionale, che legge un libro all’anno o nessuno. Al tempo stesso, però, testi artisticamente ambiziosi e, a qualche titolo, “di qualità” (dove la qualità letteraria non è una sostanza oggettivamente misurabile: più che altro un polline comunicativo, una vernice di aspirazione, insomma un abito su misura che un

⁴ Qualche esempio: Tommaso Landolfi con *A caso*, nel ’75; Primo Levi con *La chiave a stella*, nel ’79; Mario Pomilio con *Il Natale del 1833* nell’83. Soprattutto alla fine del Novecento, “la pressione per completare una collezione con qualche pezzo di prestigio rimasto sino a quel momento escluso riguarda tutte le giurie (nessuna esclusa), ma nella storia dello Strega ha forse pesato più che altrove, portando gli Amici della domenica a premiare con troppa indulgenza libri minori, o addirittura mediocri, di grandi scrittori affermati. [...] Dopo il lungo Sessantotto della contestazione ai premi, negli anni Ottanta e Novanta incontriamo la massima concentrazione di vincitori scelti con lo sguardo rivolto all’indietro”: Gabriele Pedullà, “Perdenti di successo: Calvino, Gadda, Pasolini e gli altri”, in AA.VV., *Strega. Un premio che nessuno ha ancora immaginato*, a cura di S. Petrocchi, Rizzoli, Milano 2017, pp. 44-45.

marketing attento può far indossare a qualsiasi oggetto artistico, indipendentemente dal fatto che sia più o meno riuscito). A scapito di racconti brevi e prose d'arte, dalle cinque finaliste emerge negli ultimi decenni il profilo di un romanzo borghese, provvisto di “ganci” narrativi di vario tipo, attento ai valori della tradizione, di solito prudente sul piano politico. Un romanzo lontano, per questo, da tentazioni sperimentali, da fascinazioni vernacolari, da esperimenti sovversivi con la lingua (aperto semmai, specie negli ultimi tempi, al confronto con scritture ibride, tra *autofiction*, giornalismo, divulgazione storica e saggismo personale)⁵. Un romanzo “serio”, incline al *novel* molto più che al *romance*, all'impianto realistico più che al fantastico, al registro tragico molto più che al comico⁶. Un romanzo in nessun caso disposto a rinunciare, per esigenze di stile, a leggibilità agevole e chiarezza espressiva – ma al tempo stesso alieno da

⁵ “Ciò che è assente nell'albo dei vincitori è il tratto sperimentale”: Raffaele Manica, “La storia (letteraria) la scrivono i vincitori”, in AA.VV., *Strega*, cit., p. 26. Romanzo e *non-fiction novel*, con tutte le loro ibridazioni possibili (autobiografia, *autofiction*, *biofiction*, reportage, memoir, *lyric* o *personal essay*), sono attualmente i generi trainanti del mercato di narrativa. Secondo i dati divulgati dall'Associazione Italiana Editori, nel 2018 e nel 2019 la *non-fiction*, tanto specialistica che generale, aumenta commercialmente e produttivamente con lo stesso indice di crescita della narrativa finzionale. Negli ultimi dieci anni ben tre edizioni dello Strega sono state vinte da *non-fiction novels* (*Il desiderio di essere come tutti* di Francesco Piccolo, *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati e *Due vite* di Emanuele Trevi), ma se allarghiamo il discorso alle scritture cosiddette ibride i premiati sono molti di più: un dato che avremo modo di approfondire più avanti (§ III, 1).

⁶ “L'altro elemento mancante del catalogo dei vincenti è il comico”: Raffaele Manica, “La storia (letteraria) la scrivono i vincitori”, cit., p. 27.

concessioni troppo generose a compilazioni corrive o dichiaratamente di genere.

Questa coerenza di fondo, sommariamente descritta, insieme all'ascesa complessiva del romanzo nei consumi editoriali, al crescente successo di visibilità e ai riscontri commerciali che hanno segnato le edizioni più recenti, rende lo Strega uno spazio molto attraente per la ricerca letteraria sulla sociologia delle opere; sempre più interessante, direi, man mano che la fine del Novecento consuma la centralità dell'umanesimo nella sfera della cultura e mescola quella letteraria ad altre e più spettacolari narrative. Non è una questione di canone, che appartiene alla storia letteraria; semmai di tendenze, che pertengono alla storia del gusto. Un po' laboratorio, un po' pista di collaudo, lo Strega è finito col diventare in Italia un territorio strategico dove s'incontrano fermenti artistici più o meno genuini e schietti interessi commerciali; e che testimonia del peso crescente del mercato nel sistema delle arti, anzi nel modo stesso in cui lavora oggi la creatività.

L'interesse che intendo prevalentemente accordare allo stile delle opere – cioè all'insieme dei tratti formali che caratterizzano il modo di scrivere di un autore⁷ – e l'arco cronologico limitato alla stretta contemporaneità impediscono a questo saggio di percorrere la strada di una “storia dello Strega” attendibile e completa. Se sociologia letteraria deve essere, sarà una sociologia dedotta dalle forme delle opere, e dalla storia (contemporanea) che vi è sedimentata – non dai movimenti dei ceti intellettuali o dalle trasformazioni delle istituzioni culturali. Il che però non ci impedirà di riflettere, sia pure a partire da casi concreti manifestatisi in un ristretto lasso di anni, sulla funzione

⁷ Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, p. 387.

e la presenza attuale dei premi nel nostro attuale campo letterario; né di interrogare più complessivamente alcune dinamiche odierne dell'industria culturale, in una fase in cui il ruolo dei mass media integra (e sempre più spesso surroga) quello della cooptazione tra pari e del riconoscimento della critica. Ovvero quelle forme di approvazione che erano cruciali nel cuore del Novecento, all'atto di nascita del Premio.

Gli effetti di questo cambiamento sono significativi non solo sul piano del riscontro commerciale, ma anche su quello della consacrazione artistica degli scrittori emergenti. L'evoluzione democratica della cultura e, più specificamente, l'estetica social stanno fondando una dimensione in cui autorevolezza e prestigio si ottengono anche e forse soprattutto col consenso vago ma diffuso, col numero di *followers*, con la promozione virale. In questo quadro, in cui il bello si decide a maggioranza, vincere un premio importante come lo Strega significa molte cose diverse. Assicura, come sempre, un'investitura corporativa e benefici economici immediati, ma fornisce anche e soprattutto un bottino di capitale sociale da investire in attività simbolicamente e materialmente altrettanto o più redditizie. Celebrità dentro e fuori la "bolla", reputazione nel proprio giro o gruppo letterario di riferimento, cooptazione nel sistema dei media, sviluppo dell'indotto transmediale: non solo, tradizionalmente, le traduzioni, le riedizioni, le collaborazioni giornalistiche, gli interventi nelle scuole di scrittura, ma sempre più spesso le riduzioni televisive e cinematografiche, la rimediazione su piccolo e grande schermo, gli adattamenti teatrali, le appendici narrative podcast e *fan fictions*. Senza dimenticare che la vittoria di un libro di successo, con la prescrittività che determina in termini di consiglio di lettura per un pubblico di massa, e con le conseguenze mediatiche ed economiche che ne derivano, risulta ancora più remunerativa di un tempo per gli editori e per

la grande distribuzione, così come per l'organizzazione stessa del Premio, sempre più tesa al consolidamento del marchio. Un discorso che del resto non vale solo per lo Strega, né solo per l'Italia: i premi letterari internazionali più famosi – dal Goncourt al Booker Prize, dal Pulitzer al National Book Award – sviluppano oggi dinamiche che coinvolgono *tutti* gli attori del campo letterario, mentre affermano una indubbia capacità di strutturare (e deformare) il campo stesso.

Esplorare le logiche delle istituzioni letterarie attraverso l'analisi delle opere che valorizzano potrà servire a comprendere, oltre alle credenze diffuse e ideologie manifeste, che peso attribuiamo alla reputazione di un libro o di un autore; che posto assegniamo e che identità conferiamo al valore artistico, in che connessione ci sentiamo coi romanzi che si scrivono e comunicano oggi. È quindi con una vera e propria *economia del prestigio*⁸ che dovremo fare i conti in questo saggio: dove l'accento andrà non meno sulla portata attuale del concetto di prestigio che sulle molteplici sfumature, materiali e immateriali, della sua dimensione economica.

2. *Testi e contesto*

Il periodo su cui vorrei soffermarmi è breve e recente (e più avanti la scelta del taglio cronologico dovrà essere spiegata e giustificata in dettaglio); ma la cornice in cui questo tempo breve andrà idealmente inserito è quello lungo, più che secolare, in cui si svolge quel processo di democratizzazione della cultura

⁸ James English, *The Economy of Prestige: Prizes, Awards and the Circulation of Culture Value*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2005.

e dell'arte di cui oggi sperimentiamo le conseguenze estreme. Un processo che affonda le sue radici nello sviluppo economico e nella conseguente crescita della popolazione scolarizzata; nella lotta all'analfabetismo e nell'introduzione dell'istruzione obbligatoria; nell'espansione del mercato dei beni culturali (dall'Ottocento in avanti) e nella sua apertura alle classi medie e popolari, che accrescono tanto il numero dei letterati in grado di vivere con i lavori offerti dall'industria culturale, quanto e soprattutto il numero dei lettori potenziali, sempre più eterogenei e più curiosi. Un processo che a partire dal secondo Novecento, e in seguito all'ascesa della comunicazione di massa, si alimenta di un ulteriore e vertiginoso incremento del pubblico della letteratura, attraverso la politica delle grandi tirature e il successo delle edizioni economiche e tascabili; e che dagli anni Ottanta del Novecento vede aumentare la presenza della pubblicità e del marketing culturale. Il quale a sua volta si sviluppa, alla svolta del secolo, attraverso la proliferazione delle fiere, dei saloni, degli happening, dei festival del libro⁹, delle scuole di scrittura. Fino alla stagione attuale, segnata dall'avvento della rete, dall'utopia di una democrazia diretta che coinvolga anche le pratiche culturali. Mentre il commercio digitale disintermedia l'accesso al libro, rendendo le scelte dei lettori più solitarie e insieme più globali (a vantaggio soprattutto della diffusione di best seller internazionali), il web permette e anzi sollecita – prima coi blog, poi con i social network – la partecipazione del lettore non specialistico al dibattito artistico, nelle forme più anarchiche e disordinate.

⁹ Nel mondo francofono si parla di “*tournant festivalier*” e di “*festivalisation de la littérature*” per la nostra attuale stagione culturale: cfr. Jérôme Meizoz, *Faire l'auteur en régime néo-libéral. Rudiments de marketing littéraire*, Slatkine, Genève 2020, pp. 18 e 39.

All'interno di questo habitat comunicativo, sempre più importante diventa la *contiguità*, l'interazione a tutti i livelli tra lettore e libro, e tra libro e persona fisica dell'autore. Contiguità virtuale, naturalmente, ma anche fisica: da una parte il successo delle scuole di scrittura, dei circoli di lettura e del *booktubing*, dall'altra l'affermarsi di "prestazioni in pubblico" (e in diretta) come incontri, interviste, *slam poetry*, firmacopie. Sono questi alcuni degli effetti di prossimità che aiutano i romanzi e la "varia", in particolare, a circolare viralmente, e, grazie a diverse forme di passaparola, a sciogliersi nella vita pubblica, provocando dibattito, commento, chiacchiera, attività sociale¹⁰. Ma, simmetricamente, pesa di più anche il *contesto*: la capacità che ha un'opera o un autore di integrare e integrarsi agli ambienti che li circondano, di entrare in relazione significativa con ciò che è esterno al campo letterario; di farsi "sistema passante"¹¹.

Da questo circuito orizzontale di *contiguità* e *contestualità* viene sostanzialmente esclusa la critica letteraria tradizionalmente intesa; quella critica letteraria da sempre fondata metodologicamente sulla tenuta e la coerenza del *testo*, e, culturalmente, sul valore della *distanza* dello sguardo critico, sulla *verticalità* del

¹⁰ Jérôme Meizoz, "Littérature et art contemporain: la dimension d'activité". Notes programmatiques", in *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 5/2018, p. 2.

¹¹ "Da trent'anni a questa parte la qualità di un libro – o, meglio, la sua capacità di imporsi nel campo letterario – dipende non tanto dal suo spessore, quanto dall'energia che è in grado di ricevere da altre narrazioni, e poi di riversare in altre narrazioni; insomma dalla sua capacità di farsi 'sistema passante' di informazioni, entrando in sequenza con altri messaggi": Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino 2018, pp. 50-51. Per il concetto di "sistema passante" cfr. Alessandro Baricco, *I barbari*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2006, pp. 96 e 121.

sondaggio. I meccanismi consueti di smistamento, selezione e promozione dell'opera perdono significato quanto più acquista importanza l'attenzione a ciò che potremmo definire il contesto, l'epitesto e il paratesto.

Si disarticola, di conseguenza, quel luogo canonico di mediazione e integrazione che è il salotto letterario; epicentro della Repubblica delle Lettere, sorgente di tanti premi della modernità otto-novecentesca (oltre che dello Strega stesso)¹²; non è il caso di rimpiangerlo, semmai di chiedersi cosa ha preso o sta prendendo il suo posto. A lungo il salotto ha costituito uno spazio privilegiato d'incontro e influenza tra scrittori e società: il territorio in cui il potere prova a imporre la propria visione agli artisti (mentre assorbe l'energia di consacrazione e legittimazione che essi detengono); ma anche lo spazio dove gli artisti cercano di controllare le diverse gratificazioni materiali e simboliche che i poteri possono offrire loro¹³. Il salotto letterario moderno, tra Otto e Novecento, prevede appunto il sostegno e la sponda dei grandi giornali, e della critica specializzata, nel dirigere il traffico degli scrittori e degli intellettuali consolidati o nuovi entranti nel campo letterario. Nel nuovo regime "consentimentale" e "contestuale"¹⁴, invece, i dati delle classifiche

¹² Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* [*Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992], trad. it. di A. Boschetti ed E. Bottaro, il Saggiatore, Milano 1998, pp. 106 e 109. "Sottilmente gerarchici", i salotti strutturano il campo attorno a grandi opposizioni fondamentali: i salotti di corte e i salotti elitari (cene Magny, riunioni Goncourt: ambienti dove è affermata la separazione tra arte e morale).

¹³ Ivi, cit., p. 107.

¹⁴ Sull'identità del regime "consentimentale" cfr. Mark Fisher, *Realismo capitalista* [*Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books, Winchester, UK 2009], trad. it. di V. Mattioli, NERO, Roma

di vendita e le opinioni del lettore comune – sia nella versione “anonimo cittadino”, sia nella versione “vip non specialista” – possono apparire più affidabili e partecipabili, dunque più efficaci comunicativamente e convincenti di quelle di un critico letterario competente e provvisto di una formazione umanistica. Lo spazio stesso dei social può sembrare più garantito e accessibile di quello di un giornale, di un supplemento culturale o di una rivista specializzata. Quando è decisiva la possibilità di condividere le esperienze e slittare dal testo al contesto, gli spazi chiusi e selettivi e i parametri riconducibili agli specialisti sembreranno facilmente elitari e muti – troppo tecnici, gerarchizzanti e intrasmissibili, troppo interni alle reti e agli interessi ristretti del campo, sostanzialmente incompatibili con un regime di partecipazione.

A dispetto della sua genesi ottocentesca, legata a un circuito ristretto e a un’idea selettiva di gloria artistica, per sopravvivere e prosperare come istituzione, un premio influente deve confrontarsi con questo regime e funzionare come una sorta di “acceleratore di particelle” (e come gli acceleratori veri, funzionare soprattutto per scopi industriali)¹⁵. Deve far collidere opere e autori; deve produrre inclusione, non esclusività; deve disseminare, non concentrare. Immesse nel sistema dei mass media e delle reti sociali, le indicazioni che vengono dai premi letterari importanti funzionano perché più sintetiche, essenziali, spettacolari, spendibili, efficaci e autorevoli – e meglio comunicabili – di quelle provenienti da

2018, p. 140; sul “contestuale” cfr. Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, Paris 2004.

¹⁵ Tanguy Viel, *Tanguy Viel parle des Éditions de Minuit*, Presses Universitaires de Paris-Ouest, Paris 2002, p. 20.

agenzie culturali altrettanto o più antiche (e invecchiate certamente peggio, perché rallentate da troppe mediazioni): come la scuola, l'università, le librerie e appunto la critica. La quale a sua volta si trasforma e trasforma i suoi spazi: sulla stampa cartacea si riduce la foliazione assegnata alla letteratura (mentre aumenta quella riservata ad altri e più eccitanti linguaggi artistici); le recensioni vere e proprie si diradano, o si riducono a mere segnalazioni, o collassano in valutazioni secche, con tanto di stelline e voti. Lo spazio riservato al dibattito letterario si contrae, si spettacolarizza, si fa più esteriore, soprattutto si *infantilizza* (alcune delle stelline di cui sopra sono assegnate alle *copertine* dei libri di cui ci si occupa). Sempre più spesso, del resto, il dibattito in questione è sottratto ai critici di professione e a intellettuali esigenti per essere appaltato a giornalisti di costume, a tuttologi, o, meglio ancora, ad *altri scrittori*, di solito poco disposti tanto all'analisi stilistica e formale quanto alla polemica diretta verso i membri della loro stessa corporazione. La regola non scritta è che cane non morde cane: il giudizio benevolo e l'elogio sperticato prevalgono inevitabilmente sul confronto critico, che esporrebbe a rendiconti più prudenti e ragionati, a registri meno iperbolici, o a contrasti. Anche in quest'ambito e anche per loro la parola d'ordine è includere – e, non meno importante, includersi: ragionare e comprendere diventa secondario, molto più importante è riconoscersi nella categoria, in qualche caso militare, ma soprattutto appartenere a un cetto. A prendere il posto della riflessione saggistica e della recensione vecchio stile è quindi l'“esperienza di lettura”, idiosincratica per definizione, in cui predomina (e del resto è esibito) il filtro soggettivo: il riassunto della trama – che è neutro, facile e appagante, purché rigorosamente senza spoiler (nell'accettazione piena della logica del lancio promozionale e del teaser) – rimpiazza

il ragionamento sulle scelte formali e linguistiche, che richiede conoscenze tecniche, costa più fatica e può esporre a inimicizie. I bilanci emotivi, le valutazioni sentimentali e morali, il racconto del racconto sostituiscono i collaudi veri; il testo letterario è inteso come episodio scritto all'interno del libero gioco dell'intrattenimento universale più che come strumento di conoscenza insostituibile e meccanismo ideologico da smascherare. Un lettore egocentrico, viscerale e fortemente esposto sostituisce progressivamente un punto di vista analitico, impersonale e rigoroso. Con la scusa di non annoiarsi (e non annoiare), l'esperienza esistenziale e la capacità di emozionarsi suppliscono insomma alla competenza letteraria e, più semplicemente, alla voglia di capire. Ironicamente, l'effetto di sincerità legato a un discorso eccitato e soggettivo, non falsificabile, appare all'odierno lettore interconnesso più affidabile di una disamina critica disciplinata e approfondita, che si offre al confronto, alla contestazione, alla confutazione.

La crisi della vecchia critica protagonista dei meccanismi di filtraggio dei premi letterari novecenteschi comincia quindi dal ricambio stesso del suo personale, dallo statuto e dall'approccio dei critici-non-critici nuovi entranti, dai loro inediti mansionari di "buttadentro della cultura" – e non soltanto dalle trasformazioni culturali del suo pubblico. Non riguarda solo la credibilità, la vivacità e l'autorevolezza della critica tradizionale, ma anche i suoi ferri del mestiere, i suoi generi, le sue abitudini di lettura – sempre più accerchiati dall'indifferenza generale, costantemente minacciati dalla distrazione. Comunque sia, e al netto di eccezioni esotiche, il destino di un libro appena uscito non dipende più dall'adesione della critica meticolosa e autorevole, ma semplicemente dalla possibilità che "se ne parli", anche male, il più possibile – e preferibilmente *fuori* dai luoghi deputati alla critica letteraria. Tutto concorre alla diffusione di

fenomeni di allodoxia culturale¹⁶: che è la tendenza molto democratica a vedere in forme di arte banale e superflua altrettanti capolavori insuperabili, inauditi e – come davvero troppo spesso si dice – “necessari”.

3. *Riconfigurazione del sistema dei generi*

Dal processo che abbiamo delineato consegue innanzitutto una drastica trasformazione del sistema dei generi ereditato dalla rivoluzione romantica e trasmesso al Novecento. Al centro del consumo e del dibattito resta la prosa narrativa, e più specificamente il romanzo: macrogenere principe dell'età moderna, forma simbolica della totalità borghese, ma anche struttura impura, antiaccademica, bastarda (plebea, diceva Baudelaire), e a lungo priva di blasone. Il rispetto culturale che il romanzo ha acquisito nel tempo deve molto proprio al contributo dei premi letterari, che tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento hanno gratificato quella prosa narrativa che le Accademie tradizionali tendevano a snobbare. La novità degli ultimi decenni consiste da un lato nella quasi totale espulsione del racconto breve dalla ribalta culturale, dall'altro nella trasformazione del romanzo in “macchina da racconto”, e da intrattenimento, inserita in un più generale clima di narrativizzazione universale, se non proprio

¹⁶ “L'allodoxia, eterodossia vissuta nell'illusione dell'ortodossia [...], porta a scambiare l'operetta per la ‘grande musica’, la divulgazione per la scienza, la finta pelle per quella autentica, e a trovare in questa falsa identificazione, al tempo stesso inquieta e troppo sicura, il principio di una soddisfazione che in qualche misura dipende ancora dal senso della distinzione”: Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* [*La distinction*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979], trad. it. di G. Viale, il Mulino, Bologna 1983, pp. 331-332.

di romanizzazione dell'esistenza. La storia letteraria si scioglie così nel calderone generale, consumistico e antigerarchico di tutte le altre "storie" (quelle dell'informazione, del cinema, della televisione, ma anche quelle della politica, della pubblicità e della rete). Il romanzo a cui siamo oggi abituati si attiene a un registro realistico piatto, a bassa temperatura formale¹⁷; se si mescola volentieri a prose ad alto tasso di referenzialità, come il giornalismo e il memoir, rimane però quasi sempre a distanza dalla sperimentazione dichiarata e dalle tecniche dell'avanguardia storica e critica. Benvenuta è da un lato l'adesione a scritture stilisticamente sobrie, "bianche" in senso barthesiano¹⁸; dall'altro la miscela ben temperata con i cosiddetti (in Francia) "mauvais genres" – giallo, thriller, fantascienza e fantasy, rosa. O anche, su un altro piano, benvenuto è il confronto con linguaggi artistici concorrenti e di massa, come fumetti, cinema, serialità "intelligente", teatro, canzone pop, mondo videoludico.

Sottoposto a questa pressione esterna, l'ambito tradizionale del letterario si amplia, abbracciando generi di consumo e linguaggi diversi: i modelli degli scrittori non sono più soltanto altri scrittori,

¹⁷ Della "deflazione stilistica" che caratterizzerebbe la maniera naturalista contemporanea parla Alexandre Gefen, *L'idée de littérature: de l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, José Corti, Paris 2021, p. 169.

¹⁸ Scritture bianche perché "neutre", immacolate, libere da rapporti con il linguaggio letterario propriamente detto e, più in generale, con "l'opacità della forma"; segnate quasi, per Barthes, da un'assenza ideale dello stile che fa pensare a una "scrittura da giornalisti" (se il giornalismo non sviluppasse in generale forme ottative o imperative, "cioè patetiche"). Cfr. Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura; seguito da Nuovi saggi critici* [*Le degré zéro de l'écriture* (1952), in Id., *Œuvres complètes* (1942-1961), nouvelle édition revue, corrigée et présentée par É. Marty, Seuil, Paris 2002, tome I], trad. it. di G. Barolucci *et al.*, Einaudi, Torino 1982, pp. 55-57.

ma sempre più spesso registi, musicisti, *showrunners*, filosofi, guru e perfino terapeuti, in un rapporto dinamico e ormai esplicitamente performativo con la propria immagine e il proprio pubblico. La letteratura stessa, nel complesso, tende sempre più spesso alla performance: rilutta a conservarsi “solo scritta”¹⁹, oltrepassa i confini del libro; dopo secoli di estetiche autonome riscopre l’eteronomia; sollecita, per farsi più seducente, interazioni con le immagini e la musica, con interviste, documentari e *making of*, col corpo stesso dell’autore, sempre più invitato a non lasciare sola la sua opera: a leggerla in pubblico ad alta voce, esibirla in una installazione, commentarla, firmarla, insomma *accompagnarla*, in un’ossessione di presenza e incarnazione²⁰.

Lo scrittore è quindi indotto, per acquisire una posizione centrale nel campo letterario, a trasformarsi in performer, attivo su diversi fronti, abile su diversi tavoli, mediaticamente (e non solo) virtuoso²¹; oppure a specializzarsi come narratore, specialista di affabulazione nell’enfasi attuale per le “storie”. L’uno e l’altro rischieranno soprattutto di essere, in fin dei conti, brillanti storyteller, al confine tra letteratura e comunicazione (e sempre più spesso col giornalismo a fare da mediatore): la fiction narrativa essendosi costituita come genere privilegiato nella rappresentazione comune del letterario²². Mentre si

¹⁹ Walter Siti, *Contro l’impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Rizzoli, Milano 2021, p. 202.

²⁰ Jérôme Meizoz, *La littérature “en personne”. Scène médiatique et formes d’incarnation*, Slatkine, Genève 2016.

²¹ “Houellebecq s’est mué en poly-artiste multipliant les incursions dans le scénario, le film, la chanson, la poésie, la curation d’art contemporain, la photo, etc.”: Jérôme Meizoz, “Extensions du domaine de l’œuvre”, in *Interférence littéraire*, 5/2019, 23, p. 189.

²² Christelle Reggiani, “Tendances stylistiques de la prose littéraire contemporaine. Quelques hypothèses”, in *Poétique*, 2022/2, 192, p. 112.

consuma tutto intorno la consapevolezza che generi antichi e blasonati, come il dramma, il saggio classico e soprattutto la poesia – troppo densi, concentrati ed esigenti nei confronti dei nuovi lettori – non li sopportiamo e non li meritiamo più²³.

In questo quadro, al centro degli interessi della grande editoria di narrativa non può che esserci il vasto pubblico dei nuovi e spesso culturalmente deboli lettori di *narrative fiction*, sensibili alle seduzioni dell'intrattenimento e disposti a lasciarsi orientare dalla comunicazione di massa; quindi anche dai premi letterari, specialmente quelli capaci di “bucare” attraverso liturgie spettacolari la dimensione ristretta della società letteraria. E di fatto è soprattutto attraverso il filtro e il sostegno attivo dei premi che (salvo eccezioni) la narrativa pura arriva oggi ai primi piani delle classifiche di vendita, di solito appaltati alla “varia”, e a differenti, variopinti generi di “scritture di categoria”²⁴.

²³ Esemplare al riguardo la parabola di Franco Arminio, in pochi anni passato da poeta e prosatore di nicchia, a sfondo depressivo, vezzeggiato dalla critica più intransigente nei confronti del romanzo da classifica, a performer poetico, autore di una lirica di massa in versi e in prosa terapeutica e ottimista, spesso su commissione, forte della propria banalità, perfetta per giornali, televisione e social. Per diventare popolare la poesia deve semplificarsi, assottigliarsi e fare un bagno di fiducia; per essere visibile il poeta deve rinunciare alla concentrazione, alla durata e al silenzio, farsi guru o performer (“Ho lasciato il mio lavoro di maestro elementare e oggi grazie ai tanti incontri in giro per l'Italia ricevo compensi come fossi un attore”: così Arminio intervistato da Crocifisso Dentello in “Nuovi poeti assicuratori di versi. Chi sono, come se la cavano”, in *il Fatto Quotidiano*, 08/03/2023).

²⁴ Sulle scritture di categoria cfr. Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., pp. 323-358.