

DALLA GENERAZIONE LETTERARIA ALLA NARRATIVA GENERAZIONALE

La svolta materiale nella letteratura greca degli anni '80¹

FRANCESCA ZACCONE
SAPIENZA – UNIVERSITÀ DI ROMA

Abstract – Critique recognized in the poetic generation of the 1980s a refusal of the collective myth, an introverted and egocentric spirit and a private indoors setting. With regards to the prose fiction of the same period, critics tend to deny the existence of an actual literary generation; however, they point out in young writers of this period a series of features they seem to share with the poets: a lack of collective goals, common visions and interest in the public sphere and in the community. This understanding forces upon the prose fiction a model created on the basis of poetry, that it's not confirmed by the texts themselves: on the contrary, the debut novels of six of the authors that are usually included among the most representative of this trend (G.I. Bambasakes, A. Damianide, V. Raptopoulos, E. Sotiropoulos, P. Tatsopoulos, C. Vakalopoulos) reveal a perspective that is anything but individualist or narcissistic. Furthermore, they share common features that prove they belong to a specific transnational literary genre born in the 18th Century and called by Italian critics "narrativa generazionale" (generational prose fiction). The Greek generational fiction of the 1980s features the following specificities: 1) It's a juvenile writing 2) which interest revolves around the identity of the protagonist and not around facts/stories. 3) Utterance-time and story-time overlap or are extremely close and 4) the protagonist is a group of youth 5) that self-identifies as the representative and bard of their generation. 6) At least one member of the group is an autobiographical character. 7) The protagonist is in conflict with society and refuses maturity, preferring to adopt an alternative lifestyle; 8) their experiences take place in an eternal, post-historical present, 9) their friendship is transitional and 10) their bond revolves around an object. In these literary texts, the object as a cohesive force replaces the social aggregative power previously exerted by mass historical events. Furthermore, the authors display awareness of the publishing market and its dynamics and they envision their texts as books-products instead of pieces of literature; these two features indicate a "material turn" in this Greek prose fiction of the 1980s, a turn that is linked to the expansion of consumerism in Greece during Metapolitefsi. Far from passively assimilate consumerist culture, however, these young writers seem to negotiate its values and principles; individualism and narcissism are refused and a collective class-cutting bond is maintained, based on autonomy, economic collectivism and gender equality.

Keywords: Greek Prose fiction of the 1980s; literary neo-tribes; Maffesoli; Greek consumerism; Greek generational novel; Greek generational prose fiction; Raptopoulos; Sotiropoulos; Tsatsopoulos; Vakalopoulos; Damianide; Bambasakes.

*A Manuela Giordano, Maria Agostinelli, Sarah Radi
e a Casa San Remo dal 2019 al 2023*

¹ Questo articolo costituisce il frutto della rielaborazione e dell'approfondimento di un tema che ho trattato durante il 9° Convegno della Società Europea di Letterature Comparete (Roma, 5-9 settembre 2022) in una presentazione dal titolo *The Herd and The Rest: Youth Culture in Greek 1980s Literature*. A causa della natura più culturale che prettamente comparatistica di quest'analisi, non ho ritenuto opportuno pubblicarla tra gli atti del convegno stesso.

1. Introduzione

La decade degli anni '80 rappresenta un momento cruciale per quasi tutti i paesi europei, e un periodo al quale risalire per individuare l'origine sociale, politica, economica e culturale di moltissimi dei fenomeni contemporanei. Questo è vero in particolare per la Grecia, che durante gli anni '80 visse il primo momento di benessere economico e di stabilità democratica dopo che, nel 1974, era finita la dittatura settennale della cosiddetta Giunta dei colonnelli, che a sua volta era stata preceduta da decenni di conflitti, dittature e grave depressione economica.

Negli anni '80 il Paese è coinvolto in un turbinio di cambiamenti che si imprimeranno indelebilmente sul volto della società: la democratizzazione, la generale modernizzazione dei costumi, la rinascita del femminismo, l'antiamericanismo e l'avvicinamento all'Europa, con l'ingresso nel 1981 nell'Unione Europea, il cambiamento del diritto di famiglia e il parallelo sviluppo della stessa in senso sempre meno patriarcale, il cambiamento dello stile di vita con l'aumento del tempo libero e l'espansione del consumismo, la diffusione della televisione, e molti altri.

In questo panorama di generale modernizzazione, anche la scena letteraria comincia a trasformarsi. Da un lato, gli autori già affermati continuano negli anni '80 la propria carriera, in cui inevitabilmente riportano le eco degli eventi storici vissuti nei decenni precedenti, nonché degli stili e delle forme del passato; dall'altro, in questi anni esordiscono nuovi, giovani autori, per i quali temi e tendenze dei momenti più "caldi" della Grecia appartengono a epoche ormai trascorse. La critica è unanime nell'osservare nella maggior parte dei narratori che muove i primi passi nella decade degli anni '80 una caratteristica che li differenzia sostanzialmente dalle generazioni precedenti, ovvero l'allontanamento dalla storia e dalle ideologie politiche (Indicativamente Chatzivassiliu 2018, pp. 175 e ss., Kotzià 2020, pp. 112-117, 123-124 e passim; Kùrtovik 2020, pp. 105-119;) e la tendenza a rivolgersi verso una sfera più privata. Agli occhi della critica i narratori sembrano dunque non distanziarsi troppo dai giovani poeti coevi, che il poeta, narratore e saggista Ilias Kefalas denominò "La generazione della visione privata" (Kefalas 1987) dando vita a una vivace diatriba che si consumò negli anni successivi (Kùngulu 2007). Nei giovani poeti viene riconosciuta quasi all'unanimità una negazione del mito collettivo, un carattere introverso ed egocentrico e un'ambientazione privata e interna, rispecchiati nei narratori coetanei da un'analoga assenza di obiettivi collettivi, visioni comuni e interesse nei confronti dello spazio pubblico e della comunità.

Sulla base di questo presunto individualismo, la maggior parte della critica nega la presenza di una generazione letteraria tra i narratori degli anni '80. Nel 2002 il critico Alexis Ziras afferma che «diversi tra i più giovani [...] non sentivano di appartenere a nient'altro che a loro stessi»,² mentre nel suo ultimo testo dedicato all'argomento e pubblicato nel dicembre del 2021, la critica Elisavet Kotzià conferma che «i narratori che comparvero nel decennio degli anni '80 [non] costituirono una generazione», e aggiunge:

L'opera dei più giovani non trasuda quell'enorme ansia dei più anziani di risvegliare ideologicamente e guidare eticamente i loro lettori verso un mondo migliore, più giusto. Nella narrativa più recente non si distingue né l'angoscia dei loro autori né un senso di missione, ma, al contrario, una tendenza a gestire la realtà mantenendo un distacco – quasi neutralità. [...] Senza gli obiettivi collettivi e le visioni di gruppo del passato, la preoccupazione dei narratori

² «αρκετοί από τις νεαρότερες ηλικίες [...] δεν αισθάνονταν ότι ανήκουν πουθενά αλλού παρά στον εαυτό τους», (Ziras 2002, p. 175).

per lo spazio pubblico e la comunità si contrae, e al contempo si osserva uno spostamento dell'interesse verso l'individuale e il privato.³

Molta critica sostiene dunque non soltanto che i narratori degli anni '80 non si siano «organizzati» a formare una generazione, ma anche che la presa di distanza dalle ideologie che avevano percorso e animato tanta letteratura del passato, ovvero lo spirito non militante delle loro opere, li conduca a occuparsi di interessi individuali e privati tralasciando qualsiasi approccio didascalico e civile.

Tuttavia, le opere di narrativa pubblicate durante la decade degli anni '80 da almeno sei tra gli autori spesso indicati tra i più rappresentativi di questa tendenza (Petros Tatsòpulos [1959], Vanghelis Raptòpulos [1959], Christos Vakalòpulos [1956-1993], Anna Damianidi [1953], e in minor misura, Ersi Sotiropulu [1953] e Ghiorgos-Ikaros Bambasakis [1960]) rivelano elementi che, se non contraddicono, declinano almeno in modo sostanzialmente diverso il presunto individualismo della prosa di questo periodo, pur confermando la distanza da posizioni ideologiche comparabili a quelle dei decenni precedenti; mi sembra dunque verosimile che in questo caso si sia applicato ai prosatori un modello originariamente creato su misura dei poeti, nonostante esso non trovasse un vero e proprio riscontro nei testi. D'altra parte, la grande adesione all'idea dell'assenza di una generazione letteraria non ha impedito al termine "generazione degli anni '80" di diffondersi per indicare anche i narratori, e di essere usato senza estese giustificazioni teoriche da critici e studiosi come per esempio Dimosthenis Kùrtovik⁴, Charinela Turnà (2018), Ghiorgos Perandonakis (2013), e altri.

2. Il soggetto collettivo: una generazione

A ben vedere, un senso di comunità non è assente nei romanzi e nei racconti in oggetto⁵ ma anzi ne costituisce il perno centrale; si tratta tuttavia di un senso di comunità che non abbraccia l'intera società ma solo una generazione, incarnata nei testi da un gruppo di giovani coetanei che condividono determinati punti di riferimento culturali e codici di comportamento e che ripudiano scientemente le generazioni che li hanno preceduti, la loro cultura e i loro valori. I testi d'esordio di questi sei autori non ruotano attorno a eventi

³ «οι πεζογράφοι που εμφανίστηκαν στη δεκαετία του '80 [δεν] συγκρότησαν γενιά [...]. Το έργο των νεότερων δεν αποπνέει το τεράστιο άγχος των παλαιότερων να αφυπνίσουν ιδεολογικά και να καθοδηγήσουν ηθικά τους αναγνώστες τους προς έναν καλύτερο, δικαιότερο κόσμο. Στα νεότερα μυθοπλαστικά έργα δεν διακρίνεται ούτε αγωνία των δημιουργών ούτε αίσθημα αποστολής, αλλά, αντίθετα, μια διάθεση να χειριστούν την πραγματικότητα τηρώντας αποστάσεις – σχεδόν ουδετερότητα. [...] Χωρίς τους συλλογικούς στόχους και τα ομαδικά οράματα του παρελθόντος, η έγνοια των πεζογράφων για τον δημόσιο χώρο και την κοινότητα συρρικνώθηκε, ενώ παρατηρείται ταυτόχρονη μετατόπιση του ενδιαφέροντος προς το ατομικό και το ιδιωτικό.» (Kotzià 2021, p. 34).

⁴ «La generazione degli anni '80 (il termine letterario generazione, in altri contesti fraintendibile e ingannevole, qui è giustificato) rappresenta un momento importante nello sviluppo della narrativa neogreca. Gli scrittori la cui fisionomia letteraria si formò negli anni '70 assomigliano di più a quelli degli anni '60 o '50 che a quelli che esordirono intorno al 1980» (Η γενιά του '80 [Ο κατά τα άλλα παρεξηγήσιμος και παραπλανητικός στη λογοτεχνία όρος «γενιά» δικαιολογείται εδώ] αντιπροσωπεύει μια σημαντική τομή στην εξέλιξη της νεοελληνικής πεζογραφίας. Οι συγγραφείς που διαμόρφωσαν τη λογοτεχνική φυσιογνωμία τους στη δεκαετία του '70 μοιάζουν περισσότερο με εκείνους του '60 ή του '50 παρά με εκείνους που άρχισαν να εμφανίζονται στα γράμματα γύρω στο 1980) (Kùrtovik 1991, p. 251).

⁵ Bambasakis 1985; Damianidi 1981; Raptòpulos 1979; Raptòpulos 1982; Raptòpulos 1985; Sotiropulu 1982; Tatsòpulos, 1980; Tatsòpulos 1982; Vakalòpulos 1980.

storici o a personaggi di grande risonanza, bensì descrivono le piccole avventure quotidiane dei loro protagonisti, adolescenti e giovani studenti universitari qualsiasi alle prese con le preoccupazioni della loro età: gli esami di ingresso all'università, i primi amori, il sesso, le amicizie, le imprese comuni. A svolgere il ruolo da protagonista non è un individuo ma appunto un vero e proprio soggetto collettivo,⁶ la comitiva di amici all'interno della quale si svolge la quasi totalità delle interazioni sociali. Se è pur vero che la narrazione è perlopiù condotta in prima persona o con una focalizzazione interna, è tuttavia necessario sottolineare che a prendere la parola in quasi tutti i casi non sia sempre lo stesso personaggio, ma che la vita del gruppo venga raccontata alternativamente dal punto di vista di ciascuno dei suoi componenti, oppure di almeno due di essi; in altre parole la focalizzazione è multipla, elemento che ad alcuni critici è sembrato disarmonico rispetto alla trama,⁷ ma a me sembra una tecnica narrativa coerente con la corallità delle opere e con la molteplicità che caratterizza i soggetti collettivi celebrati da questi romanzi.

La comitiva in cui sono spesso organizzati i protagonisti di queste opere non è un fenomeno sociale nato negli anni '80, e tuttavia proprio in questo periodo vive una fioritura dovuta ad alcuni dei cambiamenti ai quali la Grecia va incontro in questi anni. Grazie alla democratizzazione e alla stabilità politica del paese, per la prima volta dalla costituzione dello Stato gli adolescenti e i giovani non sono costretti a combattere per una o un'altra fazione e, con la diffusione del benessere economico e della scolarizzazione, godono per la prima volta di tempo libero e hanno maggiori possibilità di dedicarsi agli studi; inoltre la regressione della famiglia patriarcale, con il ridimensionamento della responsabilità e della facoltà punitiva del padre, produce, tra gli altri effetti, anche quello di una inedita autonomia dei giovani, in particolare delle donne. Ma gli anni '80 sono anche quelli in cui si diffonde e si consolida in Grecia la società dei consumi, e di conseguenza le tecniche di vendita di massa; tra esse ha una particolare importanza la segmentazione del mercato, ovvero la sua suddivisione in individualità sulla base di variabili – geografiche, socio-demografiche, psicografiche o comportamentali – condivise. L'uso del termine "gioventù" e dei suoi sinonimi per individuare un gruppo sociale distinto, già diffuso dai media nei decenni precedenti, non soltanto catalizza il discorso pubblico impaziente di rivolgere lo sguardo al futuro del paese con ottimismo, ma conosce una nuova enfasi anche grazie al nuovo sistema categoriale che lo associa a un segmento di mercato.

Non sorprende troppo, dunque, il fatto che nei testi di questi giovani autori, caratterizzati da una sincronicità tra tempo dell'enunciazione e tempo della storia, nonché da una vicinanza anagrafica e biografica tra autori e personaggi, trovi spazio una riflessione sul proprio ruolo e sulla propria identità *generazionale*, al punto da indurre il critico Spiros Tsakniàs a parlare di «ritratto di gruppo con una generazione»⁸.

In *Il calmante* di Petros Tatsòpulos si ritrova forse la presentazione più puntuale delle caratteristiche di questa generazione:

⁶ A questo proposito si vedano anche le osservazioni di Lizy Tsirimoku (2021, pp. 48-49) e Anghèla Kastrinaki (2021, p. 105).

⁷ Si veda in particolare l'opinione di Dimitris Tziovas (2002², p. 56 nota 53), che individuando nella focalizzazione multipla di opere come *Le cicale* di Vangelis Raptòpulos un modello straniero, osserva: «Tuttavia quest'uso [della focalizzazione multipla] non sembra connesso e inserito in modo organico nella trama, bensì straniero ed estraneo» (Αυτή όμως η χρήση [της πολλαπλής εστίασης] δεν φαίνεται πάντα οργανικά δεμένη και χωνεμένη στην πλοκή αλλά επείσακτη και αναφομοίωτη).

⁸ «ομαδικό πορτέτο με μια γενιά» (Tsakniàs 1983, p. 137).

E continuasti dicendo che nemmeno io ti capivo, io che ti ho *sempre* capita. E che avrei dovuto. Perché se non altro appartenevamo alla stessa generazione. Alla *famosa* prima generazione dopo la dittatura. Avevamo esperienze di vita comuni. Non siamo stati benedetti dalla fortuna, noi. Non abbiamo vissuto il Politecnico. Abbiamo perso il treno, anche se eravamo già dentro la stazione e avevamo comprato il biglietto. Il mito, la tragedia greca antica dello zio Markos, esisteva già; noi ci siamo accollati il compito, il *dovere*, di non lasciarlo morire, di prolungarlo. Ed eravamo così impegnati a continuare a scuoterlo perché non gli si ghiacciasse il sangue e non gli venisse quella sonnolenza che precede la morte per assideramento, che non ci accorgemmo dei suoi ultimi spasmi. [...] E ora *senza mito cosa ne sarà di noi?* Non era una soluzione, poeta, era tutte le soluzioni insieme, la soluzione a tutto [...]. Abbiamo agito per il futuro e ora è il presente a rifarsi su di noi.⁹

Le descrizioni della generazione letteraria degli anni '80 prodotte dalla critica greca riecheggiano quasi parola per parola il ritratto della generazione demografica di cui fanno parte narratore e narrataria di questo brano: si parla infatti di una gioventù senza miti politici in nome dei quali combattere, che rifiuta l'ideologia e si ancora al presente, che non fa alcun riferimento alla storia passata del paese. In quanto definita in base alla fine di un'epoca, mi sembra che questa generazione possa essere descritta non soltanto come «post-ideologica» (Turnà 2018) ma in un certo senso anche come post-storica, catapultata al margine o al di fuori della storia e dei suoi grandi eventi e in quanto tale ferma in un eterno presente che, privo di fatti, ruota piuttosto attorno all'essere, ovvero alla questione identitaria.¹⁰

In altre opere, il riferimento alla generazione di appartenenza ha luogo all'interno di interstizi meta-letterari in cui demografia e letteratura si sovrappongono, e i narratori manifestano la necessità che la loro generazione venga cantata. L'ultimo capitolo della novella femminista *Le scalze* di Anna Damianidi, per esempio, gira attorno alla morte di Stratis Tsirkas (1980); l'evento suscita nella protagonista Eva, che si diletta nella scrittura ed è appena venuta a conoscenza della scomparsa del grande scrittore, un turbine di riflessioni vagamente influenzate dal pensiero psicoanalitico, in cui Tsirkas ricopre il ruolo di padre letterario e al contempo di potenziale compagno erotico; il breve flusso di coscienza tocca anche l'argomento delle donne che avevano amato Tsirkas e che ne erano diventate le muse:

Mi ricordai delle donne, i suoi amori, saranno invecchiate ora. Sono queste le donne che nella prossima generazione parleranno da sole, avevo scritto allora nella dedica. Che cosa speravo e che cosa mi aspettavo? Quali hanno parlato e chi le ha ascoltate? Ancora disegni su un vetro appannato, girovagano per Kolonaki in comitive scelte. E se hai già parlato, se hai già scritto, non importa. Torna di nuovo da noi e noi ce ne dimenticheremo. Basta che porti a compimento la tua opera.

⁹ «Και προχώρησες πως ούτε εγώ σε καταλαβαίνω, εγώ που πάντα σε καταλάβαινα. Κι ενώ θα' πρεπε. Γιατί αν μη τι άλλο ανήκουμε στην ίδια γενιά. Στην *περίφημη* πρώτη γενιά μετά τη δικτατορία. Ήσαν κοινά τα βιώματα. Δεν ευνοηθήκαμε απ' την τύχη εμείς. Δεν προλάβσαμε το Πολυτεχνείο. Χάσαμε το τρένο, ενώ είχαμε ήδη μπει στο σταθμό κι είχαμε ήδη κόψει το εισιτήριο. Ο μύθος, η αρχαιοελληνική τραγωδία του θείου Μάρκου, προϋπήρχε: εμείς φορτωθήκαμε το καθήκον, το *χρέος*, να μην τον αφήσουμε να πεθάνει, να τον προεκτείνουμε. Στη φούρια μας να τον ταρακουνάμε αδιάκοπα, μην και παγώσει το αίμα του και τον αρπάξει η υπνηλία που προηγείται του θανάτου από χαμηλή θερμοκρασία, δεν προσέξαμε τους τελευταίους του σπασμούς. [...] Και τώρα τι θα *γένουμε χωρίς τον μύθο?* Δεν ήταν μια κάποια λύση, ποιητή, ήταν όλες οι λύσεις μαζί, η λύση σε όλα. [...] Δράσαμε για το μέλλον και τώρα είναι το παρόν που μας εκδικείται», (Tatsòpulos 2017, pp. 48-49).

¹⁰ Il mito della post-storicità, come molti altri aspetti che accomunano le opere qui trattate (la tendenza al gioco metatestuale, la frammentazione del soggetto, e altri), è una delle caratteristiche tipiche della letteratura (neogreca ma non solo) postmoderna; rimando al già citato saggio di Charinela Turnà (2018) per l'approfondimento degli elementi postmoderni nella letteratura neogreca di questi anni.

Ma Tsirkas è morto. E nemmeno più muse, di noi, della nostra generazione, chi lo è diventata? Noi, chi ci canterà? Chi si innamorerà di noi?¹¹

In queste frasi, che costituiscono anche la chiusura del libro, femminismo e letteratura procedono intrecciati per culminare in un interrogativo che riguarda l'identità e il ruolo della nuova generazione di donne di cui le protagoniste fanno parte. La risposta è implicita nel romanzo stesso: saranno le nuove giovani a cantare la propria generazione, a essere muse e amori più o meno platonici l'una dell'altra.

Questo riferimento del romanzo a sé stesso è ancora più esplicito altrove, come nella *Questione best-seller* di Christos Vokalopoulos, dove – anche in questo caso tra le pagine di chiusura – un intervistatore immaginario dice al protagonista, riferendosi al libro attorno al quale ruota tutta la storia: «Hanno scritto che questo libro è stato il primo a rappresentare la generazione degli anni '80»¹², oppure come *Notti rosse* di Ghiorgos-Ìkaros Bambasakis, in cui a uno degli scrittori esordienti protagonisti dei racconti un giornalista chiede di parlare «della vostra generazione e del neo-popolare e del rifiuto e delle questioni esistenziali».¹³

Ciò che mi interessa in questa sede non è dirimere il dibattito relativo all'esistenza o meno di una generazione letteraria degli anni '80 inclusiva della narrativa, ma osservare che gli autori di cui mi occupo manifestano la coscienza di appartenere a una generazione di cui si propongono come cantori, e che tentano esplicitamente di stimolarne il riconoscimento da parte dei loro lettori facendo appello alle loro competenze filologiche – relative all'esistenza delle generazioni letterarie – o alle eco mediatiche da loro interiorizzate – relative alla gioventù coeva.

L'elemento meta-testuale – anche se forse, in questo caso, si potrebbe parlare di meta-editoria – emerge però in maniera ancora più evidente nel paratesto della *Mia generazione* (Raptopoulos 2003), il volume dal titolo significativo in cui Vangelis Raptopoulos ha riunito, nel 2003, i tre romanzi *Pezzettini*, *Pedaggio* e *Le cicale*, originariamente pubblicati negli anni '80 e in seguito ritirati dal commercio a causa di una disputa giuridica. Nell'introduzione, composta a circa un ventennio di distanza dalla prima pubblicazione delle opere, Raptopoulos non sviluppa un discorso propriamente letterario, bensì inserisce i tre romanzi all'interno di una costellazione di informazioni paratestuali in grado di stimolare la curiosità e il gradimento del lettore: comincia dalla battaglia legale che ha causato il ritiro dal mercato delle tre opere per diversi anni, nominando gli intellettuali che lo hanno appoggiato e colui che lo ha osteggiato; parla delle opere audiovisive tratte dai suoi libri; svela retroscena autobiografici o pseudo-tali (i libri sarebbero idealmente ambientati nel quartiere Peristeri di Atene, dove lui è cresciuto); addirittura elabora possibili titoli alternativi, come *Δυτικές συνοικίες* [Quartieri ovest] o *Η τριλογία της εφηβίας* [La trilogia dell'adolescenza]. Mano a mano che l'introduzione procede, diventa manifesto che l'autore mira a motivare il nuovo titolo e la nuova struttura

¹¹ «Θυμήθηκα τις γυναίκες, τους έρωτές του, γερασμένες θα' ναι τώρα. Είναι αυτές οι γυναίκες που στην επόμενη γενιά θα μιλήσουν μόνες τους, είχα γράψει στην αφέρωση τότε. Τι έλπιζα και τι περίμενα; Ποιος μιλάνε και ποιος τις ακούει; Το ίδιο ζωγραφίες σε θαμπό τζάμι, τριγυρνούν σε προσεχτικές παρές στα Κολωνάκια. Κι αν μίλησες, κι αν έγραψες, δεν πειράζει. Γύρισε πάλι κοντά μας κι εμείς θα το ξεχάσουμε. Φτάνει να επιτελέσεις το έργο σου.

Όμως ο Τσίρκας πέθανε. Και ούτε μούσες πιά, εμείς, η γενιά μας, ποια πρόλαβε να γίνει; Ποιος θα μας τραγουδήσει εμάς; Ποιος θα μας ερωτευτεί;» (Damianidi 1981, p. 68).

¹² «Γράφτηκε ότι αυτό το βιβλίο ήταν το πρώτο που εκπροσωπούσε τη γενιά του '80» (Vokalopoulos 2013, p. 190).

¹³ «για τη γενιά σας και τα νεολαϊστικά και την αμφισβήτηση και τα υπαρξιακά» (Bambasakis 1985, p. 24).

delle opere sottolineandone la capacità di *rappresentare* la sua generazione. Ricorda che Tsakniàs e altri hanno definito uno dei romanzi “il ritratto di una generazione” e hanno dichiarato che esprime alla perfezione la sua generazione e la sua epoca, e conferma:

Come diceva anche un amico – che ha la cattiva abitudine di affrontare la letteratura come un campo di ricerca sociologica – colui che in futuro si domandi come si innamorassero, parlassero, si divertissero e si comportassero gli adolescenti, se non in tutta la Grecia, almeno nell’Atene del penultimo decennio del XX secolo, non dovrà che consultare questi libri.¹⁴

Ho fatto riferimento a un caso di meta-editoria perché quest’introduzione compie quella che oggi si potrebbe definire un’operazione di *content marketing* editoriale, ovvero sviluppa una narrazione invitante a partire da una serie di informazioni collaterali tipicamente usate in ambito distributivo e commerciale per la promozione del prodotto-libro. La trasposizione cinematografica delle opere, i dettagli autobiografici, le indiscrezioni relative al ruolo che noti intellettuali hanno avuto nel successo o nell’insuccesso di mercato dei libri sono elementi che favoriscono l’interesse del lettore; ma ancora più di tutto questo, con buona pace di Raptòpulos e della sua dichiarata disapprovazione per la lettura sociologica della letteratura, è l’idea che l’autore sia il portavoce di una generazione a costituire un indiscutibile richiamo commerciale, come chiunque può verificare entrando in una libreria e leggendo le fascette e gli strilli che accompagnano molte opere prime (come è quella di Raptòpulos).

Se la qualità autopromozionale delle intenzioni di Raptòpulos sembra piuttosto evidente,¹⁵ non è altrettanto semplice stabilire per ciascuno degli altri autori di cui mi occupo qui con quale grado di consapevolezza maneggiasse, vent’anni prima, scelte compositive potenzialmente in grado di aumentare le vendite delle proprie opere; per esempio fino a che punto la nascita della categoria di “fascia giovanile” come nicchia di mercato, ovvero come gruppo target di alcune pubblicazioni, abbia influenzato la scelta di questi autori di eleggersi a portavoce della loro generazione facilitando quindi l’identificazione tra un determinato gruppo di lettori e i protagonisti delle loro vicende. La critica greca ha riconosciuto in alcuni di questi narratori una generale tensione verso il best-seller e la coscienza della “morte della letteratura”¹⁶ ma ha mancato, per quanto mi è

¹⁴ «Ὅπως ἔλεγε καὶ κάποιος φίλος – που ἔχει τὴν κακὴ συνήθεια νὰ ἀντιμετωπίζει τὴν λογοτεχνία ὡς πεδίο κοινωνιολογικῆς ἔρευνας – ὅποιος στο μέλλον ἀναρωτηθεῖ πῶς ἐρωτεύονταν, μιλούσαν, διασκεδάζαν καὶ συμπεριφέρονταν οἱ ἐφηβοί, εἴν ὄχι σε ὅλη τὴν Ελλάδα, τουλάχιστον στὴν Αθήνα τῆς προτελευταίας δεκαετίας τοῦ 20οῦ αἰῶνα, δὲν ἔχει παρά νὰ καταφύγει στα ἐν λόγω βιβλία» (Raptòpulos 2003, p.10).

¹⁵ A Raptòpulos va riconosciuta molto più che un’intenzione autopromozionale, ma quasi un *self-branding*, costruito attraverso il suo omonimo sito personale, <https://vangelisraptopoulos.wordpress.com> (1.12.2022) in cui fornisce un vero e proprio dossier di materiali informativi e promozionali su di sé in quanto autore e sulla sua opera.

¹⁶ Lizy Tsirimòku dichiara, per esempio, che «Non è casuale il titolo *Questione best-seller* scelto da Vakalòpulos per rappresentare la lenta morte della letteratura per come la percepivano i suoi giovani colleghi; d’altra parte, il “best-seller” (e non l’“*efpolitos*”, in greco, come fu proposto) come termine di valutazione critica e risonanza commerciale verrà consolidato proprio da questa generazione e si diffonderà proprio a partire dagli anni '80 – coprendo peraltro ormai diversi tra i “giovani” scrittori della prima Metapolítefsi» (Δεν εἶναι τυχαῖος ὁ τίτλος *Υπόθεση μπεστ-σέλλερ* που ἐπιλέγει ὁ Βακαλόπουλος γιὰ νὰ ἀποδώσει τὸν ἀργὸ θάνατο τῆς λογοτεχνίας, ὅπως τὴν εἰσέπρατταν οἱ νεανίες ὁμότεχνοί του· ἄλλωστε ὁ “μπεστσελλερίστας” [καὶ ὄχι ὁ “εὐπώλητος”, ὅπως προτάθηκε], ὡς ὅρος κριτικῆς ἀποτίμησης καὶ ἐμπορικῆς ἀπήχησης, θα καθιερωθεῖ ἀκριβῶς ἀπὸ αὐτὴ τὴ γενιά καὶ θα εὐδοκιμήσει ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ '80 κι ἐφεξῆς – καλύπτοντας μάλιστα πλεόν ἀρκετοῦς ἀπὸ τοὺς «νεοσοῦς» συγγραφεῖς τῆς ἀμέσως μεταπολιτευτικῆς φάσης»). (Tsirimòku 2021, p. 58 nota 22).

dato conoscere, di prendere in considerazione l'esplicita, consapevole e programmatica volontà di ritrarre una generazione, e le sue ricadute.

Uno degli svariati motivi per i quali le scritture che rappresentano una generazione vengono attribuite a una categoria commerciale specifica è che esse possono essere ricondotte a un vero e proprio genere letterario a sé stante, quello della cosiddetta narrativa generazionale, di diffusione internazionale e di nascita moderna (XVIII secolo). Il panorama critico-letterario greco non presenta, per quanto mi è dato sapere, tentativi sistematici di definizione di questo genere, ma in quello italiano spicca l'impresa ermeneutica di Nicola Ciampitti, *Il romanzo generazionale*, che nelle pagine introduttive lo definisce così:

Intendiamo per *romanzo generazionale* quel romanzo in cui l'io (non i fatti) rappresenta, in certo qual modo trasfigurato, l'autore in quanto espressione di una intera generazione in conflitto con la società, con cui rifiuta (o crede – in età contemporanea – di rifiutare) ogni compromesso o mediazione (la maturità), fino, se è necessario, come primo, o ultimo se si vuole, estremo, alla morte (*Werther* e *Ortis*) nelle società meno complesse, o all'altro estremo proponendosi come “bohémien” (*Hemingway*, *Fitzgerald*, *Tondelli*). Ad ogni modo il romanzo *generazionale* tende – proprio perché figlio della giovinezza – ad esasperare ogni termine o situazione. Esso *non* è quindi romanzo *sulla* generazione, ma *della* generazione, come specificazione piuttosto soggettiva che oggettiva. Da un punto di vista psicanalitico, infine, il romanzo generazionale risponde al *principio del piacere*, che diremmo di tipo estetico, il romanzo di formazione al *principio di realtà* (Ciampitti 2012, p. 12).

Per quanto la definizione proposta da Ciampitti non sia priva di alcune debolezze,¹⁷ credo che vi si possano riconoscere, già a quest'altezza, alcune delle caratteristiche testuali ed extratestuali che accomunano le opere di cui mi sto occupando: 1) L'interesse attorno al soggetto più che alle vicende (salvo che nel caso delle *Cicale* di Vanghelis Raptòpulos, in cui si configura una vera e propria storia, in tutti gli altri casi la trama sembra piuttosto orientata a presentare il modo di vita dei personaggi); 2) L'esemplarità idealtipica del soggetto protagonista, nei nostri casi esplicitamente dichiarata dai protagonisti stessi, e confermata dal successo riscosso in ambito critico dalla fisionomia generazionale presentata a livello metatestuale (La critica cioè riconosce nei personaggi valori, comportamenti e idioletto tipici dei giovani dell'epoca, e ne descrive lo *Zeitgeist* di appartenenza in toni non dissimili da quelli usati dagli eroi stessi¹⁸); 3) La prossimità di soggetto protagonista e autore: non soltanto tutti gli autori hanno, nel momento della scrittura e della pubblicazione delle opere, un'età anagrafica coincidente o molto simile a quella dei loro protagonisti, ma in alcuni casi uno dei personaggi presenta caratteristiche apparentemente autobiografiche. In *I minorenni* di Petros Tatsòpulos il primo narratore si chiama Petros ed è un affabulatore, mentre nel suo *Il calmante* il narratore condivide con l'autore una storia familiare simile; in *Le Scalze* di Anna Damianidi si aggiunge alla comitiva una certa Anna, che come l'autrice è giornalista; in *La questione best-seller* il libro attorno al quale ruota la storia è stato commissionato al protagonista da un'amica editrice, proprio come nella vicenda editoriale del romanzo stesso, che fu richiesto a Vakalòpulos dalla direttrice della casa editrice Ypò Skepsin; etc. 4) Il conflitto – reale o

¹⁷ Si veda a questo proposito la brillante tesi dottorale di Filippo Gobbo (2020, pp. 53 e ss), alla quale rimando anche per una sintesi generale dell'argomento.

¹⁸ Tsakniàs, per esempio, arriva a dire che nel caso di *Pedaggio* di Raptòpulos si può parlare di personaggi solo collocando il termine tra virgolette, giacché è evidente tra le intenzioni dell'autore quella di non attribuire un carattere individuale ai suoi eroi e di renderli invece quanto più possibile ordinari (Cfr. Tsakniàs 1983, p. 137).

percepito – con la società e l'estremo rifiuto della maturità attraverso l'adozione di uno stile di vita alternativo: ciò che la critica ha unanimemente rilevato in questi testi è l'assoluto rifiuto del mondo degli adulti, della cultura genitoriale e delle grandi ideologie del passato, ovvero dello stile di vita delle generazioni che li hanno preceduti, fino all'adozione di un modo di vivere completamente diverso, che in alcuni casi comprende la convivenza con coinquilini e una sorta di bohème. Questa forma di rifiuto del mondo "adulto" è anche ciò che principalmente distingue la narrativa generazionale dal Bildungsroman, con cui pure è imparentata. 5) La natura di scrittura giovanile: tutti gli autori sono sulla ventina.

Alla luce di questa prima ricognizione, mi sembra di poter cominciare a parlare di narrativa generazionale greca degli anni '80, nel senso di un genere letterario che vive un momento di particolare diffusione in questo periodo. Gli elementi che contraddistinguono la narrativa generazionale greca degli anni '80, tuttavia, non sono soltanto quelli indicati da Ciampitti. Oltre ad essi vi riscontriamo due caratteristiche comuni già anticipate: la vicinanza o coincidenza di tempo dell'enunciazione e tempo della storia – fatta eccezione per *Lo scherzo telefonico* di Ersi Sotiropulu, tutti i testi sono sia scritti sia ambientati tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80 (6) e un protagonista costituito da un soggetto collettivo (7). All'aspetto corale del romanzo generazionale ha rivolto la propria attenzione Beatrice Manetti nella sua analisi della letteratura italiana che, più o meno nello stesso periodo, ritrae i movimenti studenteschi, operaisti e femministi:

A tutela delle fragilità individuali, il gruppo ha la funzione di garantire la varietà e la molteplicità delle esperienze e al tempo stesso di circoscriverne il raggio d'azione a un ambito protetto, sostituendo al mondo degli altri – gli adulti – la comunità dei simili – i coetanei. Una volta cancellato l'universo della socialità adulta, polo dialettico e traguardo di ogni formazione, anche l'esperienza cambia valore e funzione: da occasione di rinnovamento profondo e durevole si fa trauma isolato, felicità istantanea, *sketch* esistenziale, episodio transitorio e quindi replicabile, come transitori e replicabili risultano gli amori, le esperienze sessuali, i rapporti di amicizia dei protagonisti (Manetti 2007, p. 263).¹⁹

L'osservazione di Manetti sembra inquadrare alla perfezione due aspetti fondamentali che possono essere ritrovati anche nei romanzi greci: il primo è l'eterno presente in cui sono incorniciate le esperienze descritte in questi romanzi, la già accennata dimensione sospesa definibile post-storica o al di fuori della storia (8). Dalla totale assenza nella narrazione di grandi eventi politici, sociali o di altro tipo attorno ai quali si possa successivamente agglomerare la memoria storica di una generazione, consegue l'annullamento degli effetti che gli eventi storici avrebbero sulla vita degli individui, e la lontananza temporale della Storia, che sembra essersi conclusa con la caduta del regime dittatoriale. Lo stesso elemento è riconosciuto come tipico di questo genere letterario anche dal critico Raffaele Donnarumma, secondo il quale nel romanzo generazionale «le *fétichisme des grands accidents et des grands personnages historiques a presque complètement disparu*» (Donnarumma 2017, p. 93. Si veda anche Donnarumma 2019).

¹⁹ A differenza di Ciampitti, Manetti vede il romanzo generazionale come una tipologia di romanzo di formazione, e infatti prosegue dicendo: «Questo non significa che il romanzo generazionale rifiuti la *Bildung*, semmai sostituisce alla linearità della formazione tradizionale, scandita da tappe precise, con un fine e una fine chiaramente identificabili, una sorta di educazione provvisoria e permanente, un percorso frammentato, zigzagante, senza approdi visibili». Nelle opere di cui mi sto occupando in questa sede non mi sembra che si possa individuare una *Bildung* e credo dunque che il romanzo generazionale greco degli anni '80 non debba essere considerato un romanzo di formazione.

Il secondo elemento ricavabile dalla riflessione di Manetti che accomuna anche i testi greci è la transitorietà delle esperienze e dei rapporti, in particolare di quelli di amicizia (9). Fatta eccezione per il romanzo *I minorenni* di Pètros Tatsòpulos, in cui più che una comitiva appare una catena di coetanei i cui rapporti sono troppo laschi per essere considerati amicali, la maggioranza di questi romanzi narra gli anni di vita condivisi da una comitiva di amici che finisce poi per sciogliersi.

E infine, l'ultimo ma particolarmente rilevante aspetto che caratterizza la narrativa generazionale greca degli anni '80 è la coesione del gruppo di amici attorno a un *oggetto*, in senso lato, che ne catalizza l'interesse (10). Questi oggetti sono, per motivi diversi in ciascun caso, veri e propri simboli della gioventù greca del decennio in cui i testi sono scritti e ambientati; e tuttavia il ruolo che svolgono all'interno delle opere non è quello di meri segni passivi in grado di convogliare determinati significati, di connotare una determinata appartenenza, per esempio di classe o di status. Essi costituiscono il principale motivo di aggregazione della comitiva e concentrano in sé valori tanto etici quanto estetici in cui i giovani si identificano, sono attivamente partecipi nella formazione di una specifica atmosfera e suscitano nei protagonisti emozioni che essi condividono e vivono solidalmente. Si tratta dell'appartamento condiviso, della radio, del cinema, della motocicletta e del bar. Nelle pagine che seguono cercherò di spiegare maggiormente nel dettaglio il ruolo svolto da questi oggetti nelle singole opere e come contribuiscano all'intrecciarsi di relazioni sociali e al consolidarsi di un soggetto collettivo, chiarendo ulteriormente anche gli altri punti individuati come caratterizzanti del genere.

3. La svolta materiale: gli oggetti

3.1. *Risignificare la casa: l'appartamento in condivisione (Vakalòpulos, Damianidi, Sotiropulu)*

Alcuni dei romanzi di questo periodo condividono con la generazione poetica degli anni '80 quella che è stata individuata come una delle caratteristiche che maggiormente li contraddistinguono, ovvero l'ambientazione in buona parte privata e domestica. Ma se è vero che la casa come contesto abitativo svolge un ruolo chiave nei romanzi di Christos Vakalòpulos, Anna Damianidi ed Ersi Sotiropulu, è necessario sottolineare che si tratta di un ambiente di segno radicalmente diverso rispetto a quello che per anni era stato il simbolo della famiglia patriarcale.

I protagonisti della *Questione best-seller* di Christos Vakalòpulos sono un gruppo di amici che abitano insieme da cinque anni, Sila, Iàssonas, Nikos e Alkis. A narrare in prima persona è soprattutto Iassonas, ma i suoi capitoli sono alternati a capitoli a focalizzazione esterna, in cui al lettore vengono presentate solamente le battute di un dialogo che di volta in volta coinvolge Alkis e Rila, un'amica che lavora in una casa editrice, oppure Nikos e Sila. I quattro coinquilini conducono ognuno la propria vita e si incontrano raramente, a orari imprevedibili; comunicano tramite bigliettini di carta e scritte su una lavagna. E tuttavia quando si incontrano trascorrono momenti intensi e la casa come luogo di convivenza ha un'importanza capitale per ciascuno di loro, e specialmente per il protagonista Iàssonas. La vicenda ruota attorno al suo tentativo di scrivere un romanzo d'esordio che l'amica Rila gli ha già proposto di pubblicare con la casa editrice Frassi, per cui lavora; e tuttavia l'intera impresa di scrivere un romanzo non è che un tentativo di evitare la dissoluzione della convivenza in quell'appartamento:

Abitavo in una casa con alcuni amici e tutto iniziò a cadere a pezzi, le amicizie, la convivenza. Ci finirono anche i soldi. Capii che la convivenza sarebbe andata a quel paese e cominciai a scrivere di una situazione analoga che si svolgeva in una scuola. [...] Feci, come potete vedere, un disperato tentativo di tenerci insieme. Credevo che se avessi scritto, tutto sarebbe cambiato tra noi.²⁰

La convivenza tra i quattro lascia fuori tutto ciò che non riguarda la loro vita presente. Le famiglie di provenienza, il passato, tutto ciò che non riguardi la loro vita insieme è come inesistente, e persino le vere e proprie attività al di fuori dell'appartamento sono ben ridotte, dato che nessuno di loro sembra lavorare se non saltuariamente. Sembrano condividere tutto, dalle finanze alle compagne ai beni personali come i dischi o addirittura l'accappatoio (di Alkis), ma chi maggiormente contribuisce a salvare la convivenza, tanto economicamente quanto fattivamente, è certamente Sila; per questo motivo quando la giovane si allontana temporaneamente per un lavoretto estivo, l'abbandono della casa e lo scioglimento della comitiva cominciano a incombere come una minaccia da cui salvarsi. Convivenza e amicizia sono a tal punto intrecciate da essere interdipendenti, come dimostra la dichiarazione finale di Iàssonas: «Non so cosa sia successo, perché appena venne pubblicato il libro tutti siano scomparsi. Ora vivo da solo».²¹

Anche nella novella di Anna Damianidi *Le scalze* la fine dei rapporti tra le protagoniste è direttamente collegata all'abbandono della casa condivisa. L'opera narra il biennio di convivenza di quattro giovani ateniesi di varie età tra la fine dell'adolescenza e la fine della ventina, Eva, Kliò, Ismini e Riniò, in una casa in affitto al centro di Atene, sul monte Licabetto. La narrazione, condotta in prima persona e a capitoli alterni da Eva e Kliò, comincia dopo qualche anno dalla dissoluzione della comitiva, quando le ragazze non sono più in contatto le une con le altre; Eva, studentessa di giurisprudenza, è emigrata all'estero, mentre Kliò, ex dattilografa, ha completamente cambiato vita e ha creato il suo nucleo familiare nei sobborghi di Atene; entrambe ricordano con nostalgia gli anni trascorsi insieme, tra il '75 e il '77. La trama dell'opera non segue una vera e propria storia se non quella dell'emancipazione e dell'amicizia delle quattro giovani, in cui la casa sul Licabetto svolge un ruolo centrale. È Kliò a trasferirsi per prima, in un momento di cambiamento e sperimentazione sessuale dopo la rottura di un fidanzamento di sette anni, e ad aprire l'appartamento ad amici, amanti e visitatori; è così che presto si riunisce la piccola comitiva, la quale non ha una struttura gerarchica: le quattro amiche si supportano a vicenda e si prendono cura l'una dell'altra condividendo esperienze di vita che consolidano i vincoli di solidarietà e amicizia che le uniscono; i rapporti tra loro scorrono liberamente lungo quello che, parafrasando Adrienne Rich, potrebbe essere definito un continuum femminile che va dall'amicizia, alla sorellanza, al desiderio omoerotico. Sebbene le quattro appartengano a classi sociali molto diverse, dall'alta borghesia di Ismini al proletariato di Kliò e Riniò, convivono secondo una modalità collettivistica, condividendo averi e introiti economici. I pochi contatti che le più abbienti tra loro mantengono con la famiglia d'origine servono esclusivamente a riversare nuove entrate nella cassa comune. La militanza politica esiste, ed è quella femminista di Evi; l'appartenenza a fazioni partitiche invece si rivela deludente ed escludente tanto quanto la

²⁰ «Ζούσα σ' ένα σπίτι με μερικούς φίλους και όλα άρχισαν να διαλύονται, οι φιλίες, η συγκατοίκηση. Μας τελείωσαν και τα λεφτά. Κατάλαβα ότι η συμβίωση θα πήγαινε φούντο κι άρχισα να γράφω για μια ανάλογη κατάσταση που συμβαίνει στο γυμνάσιο. [...] Έκανα, όπως βλέπετε, μια απελπισμένη προσπάθεια να μείνουμε μαζί. Πίστευα ότι αν έγραφα, όλα θα άλλαζαν στις σχέσεις μας.» (Vakalòpulos 2013, p. 189).

²¹ «Δε ξέρω τι έγινε, και μόλις εκδόθηκε το βιβλίο όλοι εξαφανίστηκαν. Τώρα ζω μόνος μου», *Ibid.*

cultura dei genitori e forse proprio perché appartiene ad essa, come dimostra il breve incontro di Kliò con il rappresentante di una non meglio specificata organizzazione operaia:

Un giorno nella piazza di Exarchia ce lo disse in confidenza un volenteroso riccioluto dell'organizzazione [...]. Che ridevano di noi e ci chiamavano quelle con gli stracci colorati, che dovevamo stare un po' più attente alla nostra vita personale, perché stavamo esponendo l'intero partito. Quando se ne andò mi sentivo molto ferita, Riniò accese una sigaretta e dichiarò che era stato come sentire suo padre.

Così mi vedeva la gente, dunque, quelli che io avevo scelto [...]²²

Lo stile di vita comune si rivela anche sotto forma di una scelta estetica in parte riecheggiata dal titolo del libro, *Scalze*, e dall'abbigliamento delle ragazze – gonne indiane lunghe, sandali alla turca, perline colorate – e ruota attorno alla casa sul Licabetto. Essa è il luogo di aggregazione della comitiva, è il posto in cui le giovani si sentono al sicuro grazie alla presenza delle altre, il luogo depositario della loro espressione individuale e grupale attraverso la scelta di mobili e decorazioni. La casa svolge un ruolo di tale importanza da spingere Kliò a concludere «Sembrava che fosse la casa a tenerci insieme»²³ dato che il momento in cui la casa diventa inabitabile a causa di un'inondazione è anche quello in cui la comitiva si scioglie:

La casa ormai era disabitata, cadeva l'intonaco, si raccoglieva lo sporco, il cane cagava ovunque. Ci avevano rubato la maggior parte delle cose, nessuna di noi ce la faceva a pulire e mettere in ordine. Con l'inondazione, i tappeti – e qualunque altra cosa toccasse terra – si bagnarono e marcirono. Era una vera catastrofe. Allora Eva andò dal fidanzato, Riniò da sua madre, Ismini la stessa cosa, e io da Miltos.²⁴

Tanto nel romanzo di Vakalòpulos quanto nella novella di Damianidi, la casa determina l'aggregazione della comitiva, ma sancisce anche un netto distacco dalla cultura genitoriale e, in generale, precedente. Essa non è più la dimora chiusa simbolo della famiglia patriarcale, baluardo della riproduzione di una classe sociale, in cui donne e giovani sono soggetti al potere del padre al riparo dagli occhi della società, ma diventa al contrario un luogo aperto, in cui sfera pubblica e sfera privata si fondono e si confondono grazie alle continue visite di ospiti, amici e amanti e alla convivenza elettiva di individui autonomi, e in cui le barriere tra classi sono superate in nome dell'amicizia. Alla gestione centralizzata delle finanze familiari, strumento fondamentale del potere patriarcale, si sostituisce negli appartamenti di Vakalòpulos e Damianidi il reciproco sostegno economico e la libera condivisione di beni e introiti; alla segregazione e alla sessualità controllata e riproduttiva si oppone la libera esplorazione dell'erotismo all'interno di rapporti più o meno effimeri, ma costruiti su basi egualitarie e su sentimenti come

²² «Μία μέρα στην πλατεία Εξαρχείων μας το' πε εμπιστευτικά ένας κατσαρομάλλης απ' τους εργατικούς της οργάνωσης [...]. Ότι γελάνε μαζί μας και μας λένε αυτές με τα χρωματιστά κουρέλια, και πως πρέπει να προσέξουμε λίγο την ιδιωτική μας ζωή, γιατί εκθέτουμε όλο το κόμμα. Όταν έφυγε καθόμουνα πολύ πληγωμένη, η Ρηνιώ άναψε τσιγάρο και δήλωσε πως ήτανε σα ν' άκουγε τον πατέρα της. Έτσι μ' έβλεπε ο κόσμος, λοιπόν, αυτοί που εγώ είχα διαλέξει» (Damianidi 1981, p. 15).

²³ *Ibid.*, p. 65

²⁴ «Το σπίτι είχε γίνει ακατοίκητο, πέφτανε οι σοβάδες, μαζεούταν η βρώμα, το σκυλί έχεζε παντού. Μας είχανε κλέψει τα περισσότερα πράγματα, καμιά μας δεν άντεχε να καθαρίσει και να συμμαζέψει. Με την πλημμύρα, τα χαλιά – και ό,τι άλλο ακούμπανε στο πάτωμα – μούσκεψαν και σάπισαν. Ήταν αληθινή καταστροφή. Τότε η Εύα πήγε στου γκόμενου, η Ρηνιώ στη μάνα της, η Ισμήνη το ίδιο, εγώ στου Μίλτο», *Ibid.*, p. 10.

l'amicizia (Vakalòpulos) o sul desiderio di conoscere, emanciparsi e godere di una nuova autonomia (Damianidi).

La riappropriazione femminista dello spazio domestico, già evidente in Damianidi, è ancora più manifesta nel romanzo d'esordio di Ersi Sotiropùlu *Η φάρσα* [Lo scherzo] in cui due amiche si rinchiudono in un appartamento e portano avanti una lunga serie di scherzi telefonici ai danni di concittadini uomini, usando i simboli, la lingua e i meccanismi della mascolinità coeva per ridicolizzarli e prendersi gioco di loro. Nel romanzo di Sotiropùlu l'aspetto gruppale, rievocato soltanto nei ricordi d'infanzia, si pone in secondo piano rispetto al rapporto tra le due protagoniste principali; inoltre, se i romanzi di Vakalòpulos e Damianidi, come gli altri testi di cui tratto in questo articolo, rivelano un intento celebrativo nei confronti del gruppo sociale che ritraggono, quello di Sotiropùlu è piuttosto animato da uno spirito critico nei confronti della cultura precedente e dell'impatto che essa ha avuto sulle protagoniste. L'aspetto politico e ideologico, per esempio, non è escluso dalla narrazione, bensì vi è integrato per poter essere apertamente ridicolizzato: è così che interpreto le ultime pagine del romanzo, in cui in una composizione di bovariana memoria si alternano brani della telefonata erotica tra la protagonista e uno degli uomini che aveva subito i suoi scherzi telefonici a frammenti di un'orazione nazionalistica emessi dai megafoni nella piazza sottostante. La gradazione ascendente di entrambi i discorsi fa corrispondere in ultimo all'apogeo del comizio il culmine del piacere dei personaggi, mentre nel corso della conversazione la prosaicità della telefonata esalta l'ampollosità e sottolinea le simbologie virili della retorica politica.

Anche la cultura genitoriale fa la sua comparsa nel romanzo per poter essere schernita e ripudiata. Una delle due protagoniste per esempio racconta di aver lasciato la città natale Patrasso perché ritenuta dalla famiglia responsabile della morte del padre, in quanto era fuggita in auto con il fidanzato il giorno in cui avrebbe dovuto accompagnare la sorella minore a sostenere l'esame di *panellinies*; il padre, persa la speranza di vedere almeno l'ultima dei tre figli entrare all'università, era dunque così morto a causa di un infarto descritto in una scena tragicomica all'inizio del romanzo.

Sebbene pubblicato nel 1982, il romanzo di Sotiropùlu sembra in un certo modo costituire un predecessore degli altri testi discussi in questa sede: ambientato durante gli ultimi anni della dittatura e non negli anni '80, esso vede al proprio centro un oggetto, quello della casa, che aggrega le protagoniste e le coinvolge in una rete emotiva e al contempo in un atto di riappropriazione di uno dei simboli della cultura genitoriale; mette al centro un rapporto d'amicizia tra giovani coetanee, ma in esso la comitiva resta sullo sfondo rispetto al rapporto duale; respinge la cultura delle generazioni precedenti ma non ignorandola, bensì mettendola in ridicolo, non solo dal punto di vista dell'ideologia politica ma anche di quello del sistema valoriale.

3.2. La radio amatoriale (Raptòpulos)

Nei primi due romanzi di Vangelis Raptòpulos, *Pezzetti* e *Pedaggio*, i protagonisti sono giovanissimi studenti di scuola superiore che si preparano a sostenere gli esami d'ingresso all'Università. È in particolare nel *Pedaggio* che la presenza delle Panellinies incombe sulle vite della comitiva dei giovani protagonisti, infestandone i pensieri, le conversazioni con i genitori e tra loro, il destino dei primi amori, le prospettive future. Solo Manolakis, il più piccolo, ha il lusso di concedersi anche altri interessi, e tra tutti sceglie la militanza nel partito comunista: gli amici non esitano a scoraggiarlo e deriderlo per la sua ambizione, ridicolizzandone l'ideologia politica. Gli unici momenti in cui i quattro protagonisti riescono a svagarsi sono quando si riuniscono alla radio amatoriale di uno di loro,

installata in una stanzetta nella soffitta di casa. Da lì i ragazzi comunicano con altri radioamatori e creano una vera e propria trasmissione radiofonica, mettono i dischi che amano e quelli richiesti dal pubblico, che li contatta telefonicamente. La radio amatoriale, fenomeno tipico dell'epoca, rappresenta il luogo dove i ragazzi condividono le loro passioni, e quello in cui trascorrono tempo insieme senza la presenza di adulti; lo spazio più autonomo al quale possono accedere.

Il critico Spiros Tsakniàs, attento lettore dell'intera trilogia, osserva che la distanza tra i protagonisti e il mondo dei genitori è trasmessa da una resa abbozzata del secondo, che lo riduce a uno stereotipo paragonabile a qualsiasi altra famiglia della piccola borghesia greca; le comunicazioni tra genitori e figli sono ridotte a lamentele e paghette da una parte, insofferenza e indifferenza dall'altra. Ma l'indifferenza non è riservata solo al rapporto con l'universo genitoriale, bensì è un più ampio segno che accomuna i protagonisti: i dialoghi sono rapidi scambi di battute concise, che non trasmettono alcun tipo di emotività, e i comportamenti dei protagonisti sono improntati a una misuratezza nell'espressione personale che sfiora l'impassibilità. Si tratta di un codice di comportamento in cui si possono riconoscere i modi della gioventù coeva, e che contribuisce a eliminare ogni traccia di individualità che li differenzi l'uno dall'altro.

3.3. *Piacere cinestetico e libertà: la motocicletta (Raptòpulos, Damianidi)*

Nel terzo romanzo della trilogia di Raptòpulos, *Le cicale*, s'incontra invece una comitiva di tutt'altro segno: l'opera ha come protagonisti una comitiva di giovani motociclisti più o meno disoccupati, che decide di dare una svolta alla propria vita facendo una rapina presso un ente pubblico. Per le scarse capacità organizzative e pratiche del gruppo, il colpo fallisce e i tre vengono in seguito catturati dalla polizia. Rispetto ai protagonisti di *Pedaggio*, le giovani *Cicale* presentano almeno una differenza fondamentale: non si tratta di persone ritratte durante un momento di passaggio cruciale come quello dalla scuola superiore all'università, in cui la comitiva che aveva rappresentato l'intero mondo di un gruppo si sfalda sotto la pressione di una forza dinamica, che riduce a individui quelli che fino ad allora erano stati i membri di una formazione compatta, e li spinge ognuno nella propria direzione di vita; si tratta invece di giovani che hanno già superato il momento di passaggio rappresentato dalla fine della scuola, probabilmente rinunciando a intraprendere un percorso universitario, e sono impaludati nella noia, nell'abulia, e nella passività da cui, come osserva Tsakniàs (1990, p. 157), solo la rapina sembra poter produrre un'emozione in grado di scuoterli. A differenza di quanto accade ai protagonisti degli altri romanzi, le loro vite non sono animate da alcuna passione, se non dal piacere della guida della moto, né progrediscono in alcuna direzione; ecco perché necessitano di uno scossone che faccia ripartire il loro destino. La rapina, con le (prevedibilmente) scarse possibilità di successo che il suo demiurgo Stamatis è in grado di garantirle, regala alla comitiva un sogno che per un breve periodo dà senso e direzione alle loro altrimenti vacue quotidianità. Non si tratta di un proponimento pragmatico dalla gittata limitata, ma di un vero e proprio sogno, una visione di futuro che assume un valore esistenziale, e in quanto tale non esaurisce la sua funzione dopo il fallimento del colpo ma mantiene anzi la capacità di riempire di senso e di speranza le vite dei protagonisti anche quando la sua realizzazione è ormai con ogni evidenza impossibile. I protagonisti di *Cicale* non accettano il percorso previsto per loro dalla società e diventano fautori del loro destino. «Poco ma buono, eh? Una vita di

miseria. Non ci sto»²⁵ dice Stamatis riguardo alla prospettiva di una vita di duro lavoro per mettere da parte pochi risparmi.

Questi giovani sono in sostanza dei ribelli senza causa, genericamente opposti al “sistema” e all’autorità parentale, ma privi di una vera e propria ideologia politica e partitica. Gli eroi di *Raptòpulos* corrispondono a un “tipo” sociale ben noto negli anni '80 perché ampiamente rappresentato dai media, quello dei motociclisti soprannominati “kamikaze”, dediti alla microcriminalità di basso livello (guida sfrenata, inquinamento acustico e piccoli furti). Questa minoranza aveva catalizzato l’attenzione dei media e l’ansia sociale (Zestanakis 2016), e nel romanzo le dinamiche relazionali al suo interno si differenziano ampiamente da quelle delle comitive che incontriamo negli altri testi: il gruppo è infatti organizzato secondo una struttura gerarchica molto precisa, che prevede un capo, Stamatis, colui che detta le regole e il da farsi e che concepisce la rapina; il suo aiutante e fedelissimo seguace Takulis; e l’amico Fotis, che segue per inerzia, ma nasconde, sotto l’apparenza dell’uomo misterioso e silenzioso, un’abulia e un’indifferenza che gli impediscono non soltanto di agire di propria iniziativa, ma anche semplicemente di immaginare di fare qualcosa che non rientri tra le azioni della sua routine quotidiana. Rispetto ai protagonisti di *Pedaggio*, dal carattere mite e uniti da una relazione paritaria, l’organizzazione sociale delle *Cicale* sembra costituire un passo indietro in una direzione più patriarcale, incompatibile con la modernità della comitiva. Lo dimostra anche la violenza di Stamatis nei confronti della sua fidanzata Eleni, che rivela un’interpretazione dei ruoli di genere strettamente legata al mantenimento di un determinato ordine sociale di stampo tradizionale. Sembra insomma che l’autore condanni implicitamente questa comitiva, un’impressione corroborata anche dalla falsità della coesione del gruppo: mentre la formazione compatta dei ragazzi di *Pedaggio* è autentica e sincera, e il suo sfaldamento rappresenta un momento di perdita nella vita dei ragazzi, la coesione del gruppo delle *Cicale* è inficiata dall’individualismo di fondo del suo capo, per il quale in fondo vige il principio “ognuno per sé”. Quella delle *Cicale* sembra in sostanza un’“anticomitiva”, che esalta per contrasto il valore positivo delle comitive rappresentate negli altri due romanzi della serie. Invece di offrire al lettore la rappresentazione di una generazione, il romanzo sembra proporgli il ritratto della sua versione “deviante”, quella che incarna ansie e paure sociali invece che ottimismo e speranza nel futuro.

Anche nel romanzo di Anna Damianidi *Le scalze* la motocicletta unisce le protagoniste. Fenomeno sociale, culturale e perfino politico, la diffusione della motocicletta in Grecia ebbe luogo soprattutto tra la fine degli anni '70 e i primi anni '90, e coinvolse perlopiù, anche se non esclusivamente, la fascia giovanile della popolazione. Ebbe, tra le altre conseguenze, anche un impatto sulla costruzione dei ruoli di genere: una certa immagine del motociclista come “ribelle senza causa”, veicolata dalla cultura cinematografica statunitense, rappresentò un ideale di mascolinità alternativa, inedita fino ad allora in Grecia; e poiché la cultura motociclistica era quasi prettamente maschile, salendo sulla sella in qualità di passeggera una donna incarnava un modello leggermente provocante ma compatibile con le norme e le gerarchie tradizionali di genere in Grecia in un periodo di generale liberalizzazione dei costumi; mentre invece le vere e proprie motocicliste identificavano un tipo di femminilità sovversivo, incompatibile con la tradizionale posizione della donna in Grecia (Zestanakis 2016).

Kliò e le altre sono consapevoli della trasgressività che emana dal mezzo di trasporto che hanno scelto, e le reazioni maschiliste alla loro circolazione non fanno che divertirle e confermare la loro emancipazione:

²⁵ «Λίγα και καλά, ε; Μια ζωή μιζέρια. Δεν γουστάρω» (Raptòpulos 2003, p. 418).

Facevamo un rumore indiatolato, sembravamo davvero una banda. Allora le donne sui motorini erano una rarità, direi che eravamo tra le prime. E quello che ci dicevano! — Strusciati per bene finché ti piace, bellezza!... E altre volgarità del genere. Riniò si curvava tutta sulla sella e urlava:
— Ehi tu, vai a farti una sega!
E quelli uscivano di testa. Era un casino.²⁶

Ma se la motocicletta è un simbolo di trasgressione rispetto ai ruoli di genere, è anche fonte di piacere per le emozioni e le sensazioni che trasmette. «Quando mi girava montavo in sella, mi lanciavo per le strade, mi si snebbiava la testa»²⁷, racconta Kliò. Durante i giri in motocicletta la sera le ragazze condividono emozioni e sensazioni, trascorrono tempo insieme, consolidano i loro legami di amicizia, e al tempo stesso si appropriano degli spazi urbani, che porteranno per sempre il segno del loro passaggio, almeno nella memoria delle giovani. È questo ciò che Eva esprime anni dopo, quando immaginando il futuro fantastica di una versione contemporanea delle statue equestri erette ai condottieri, raffigurante però un'eroica Kliò sul sellino della sua motocicletta.

3.4. *Il bar*

Perfino in un'opera come *Κόκκινες νύχτες* [Notti rosse] di Ghiorgos-Ikaros Bambasakis, in cui la maggior parte dei racconti ha un protagonista egocentrico e megalomane, nato dalla fusione di tre diversi stereotipi, quello del ribelle senza causa, quello del bohemien e quello del poeta maledetto, sullo sfondo si stagliano rapporti d'amicizia intensi all'interno di una comitiva di coetanei. A differenza delle compagnie di Raptòpulos però, qui non si tratta né di studenti alle soglie dell'università, né di giovani "kamikaze", bensì di nottambuli, che popolano i bar ateniesi tra alcol e fumo.

Il bar è il perpetuo punto di riferimento anche nel *Calmente* di Petros Tatsòpulos, dove costituisce al contempo il ritrovo della comitiva di amici e la dimostrazione di quanto la nuova generazione differisca da quella vecchia in quanto a posizioni ideologiche e combattività.

La comitiva di Eva e Kliò, come quelle degli altri romanzi generazionali degli anni '80 greci, è composta da giovani che si rifiutano di adottare i criteri aggregativi basati sulla classe e sull'ideologia, ma preferiscono riunirsi secondo modalità più trasversali e inclusive, ovvero si stringono attorno a determinati oggetti che li rispecchiano dal punto di vista etico ed estetico, ma che diventano anche ricettacoli e veicoli delle loro emozioni. Questo tipo di formazione sociale è tipico dell'epoca, ed è stato studiato dal sociologo francese Michel Maffesoli nel tentativo di superare il concetto di "sottocultura" e fornire delle risposte relative alla cultura giovanile successiva agli anni '70. Nel suo saggio *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società di massa*, Maffesoli (1988) sostiene appunto che le neo-tribù si associno non sulla base della classe o dell'ideologia, ma per condividere una cultura materiale affettiva. Si tratta certamente di un processo di

²⁶ «Κάναμε ένα θόρυβο διαβολουμένο, μοιάζαμε στ' αλήθεια με συμμορία. Τότε γυναίκες στα μηχανάκια ήτανε σπάνιο πράμα, θαρρώ ήμασταν από τις πρώτες. Το τι μας λέγανε! — Τρίψου πάνω να τη βρεις μάνε μου!... κι άλλες τέτοιες χοντράδες.

Η Ρηνιώ έγερνε ολόκληρη στη σέλα και ούρλιαζε:

— Πήγαινε να βαρέσεις μια μαλακία, ρε!

Οι τύποι γίνονταν έξαλλοι. Χαμός γινότανε» (Damianidi 1981, p. 47).

²⁷ «Όποτε μου την έδινε το καβάλαγα, όρμαγα στους δρόμους, το μυαλό μου λαμπικάριζε» *Ibid.*

individuazione, che è però da intendersi come una liberazione dalla struttura, una liberazione *verso* la collettività e non *da* essa, un costante tentativo di aumentare la permeabilità individuale e di entrare in contatto con altri corpi, di dissolvere le barriere dell'ego per mettere al primo posto la relazione con l'Altro. Questa solidarietà tribale non deriva tanto da una scelta volontaria quanto da una spontanea condivisione emotiva, una forza non razionale che riunisce le persone e ne inquadra le azioni e le esperienze individuali in una sorta di inconscio collettivo generato da emozioni ed esperienze condivise; è proprio a causa della sua intensità che essa è condannata a essere temporanea e transitoria (Maffesoli 1988; Schiermer et al. 2022).

In un'ottica "maffesoliana", ciò che i protagonisti di questi romanzi esperiscono dunque attraverso la condivisione di oggetti, emozioni e attività è la comunione, ovvero un istante di accesso a un sé collettivo, e di conseguenza all'identità individuale da esso prodotta.

4. Conclusioni

Il rinvenimento di opere che rientrano nel genere della narrativa generazionale durante il decennio degli anni '80 potrebbe essere utilmente approfondito tramite un'indagine relativa alla storia della presenza di questo genere all'interno del panorama letterario greco precedente e successivo, in grado di delinearne l'evoluzione diacronica; una tale indagine tuttavia eccede la portata di un saggio che ha fin troppo abusato dell'ospitalità offertagli da questa rivista. Vale tuttavia la pena notare che il genere ebbe un'importante fioritura nello stesso periodo anche in Italia, portando alla pubblicazione di opere come *Altri libertini* e *Pao Pao* di Vittorio Tondelli o *Seminario sulla gioventù* di Aldo Busi, e vide continuare la sua fortuna anche negli anni '90, con romanzi come *La guerra degli Antò* di Silvia Ballestra o *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Enrico Brizzi. In questo senso, l'inquadramento di genere proposto qui apre la porta anche a un'evoluzione comparatistica degli studi relativi (D'altra parte lo statunitense J.D. Salinger è spesso evocato dalla critica greca come il modello di questi romanzi, e proprio il suo *The catcher in the Rye* del 1951 è considerato uno dei più alti esempi di narrativa generazionale). In particolare, il parallelo sviluppo del genere anche in Italia, e forse in altri paesi, sembra indicare una sincronia nella diffusione di questo fenomeno letterario in Grecia e all'estero, dovuta forse anche a circostanze storiche simili: se la Grecia in quegli anni viveva l'affermarsi della società dei consumi, in Italia se ne vedeva la "seconda ondata", il consolidamento in seguito alla prima espansione degli anni '60.

Il fenomeno del consumismo sembra infatti intrecciato ad almeno due livelli con i testi presi in esame, ed è dunque in diversi sensi che mi sembra si possa parlare di una vera e propria "svolta materiale" nella letteratura di questo periodo. In primo luogo, come è stato rilevato dalla critica e accennato anche in questo articolo, questi autori dimostrano una consapevolezza di quello che potrebbe essere chiamato il passaggio dello scettro dalla letteratura all'industria editoriale, ovvero una coscienza della qualità di prodotto commerciale dell'oggetto libro e della sua valorizzazione in base al successo di mercato. E secondariamente, come abbiamo visto, gli oggetti svolgono un ruolo di rilievo primario all'interno della trama.

Risulta quasi inevitabile collegare la centralità dell'oggetto nelle vite dei protagonisti alla coeva espansione della cultura consumistica, in particolare in relazione alla sua tendenza a suscitare una domanda d'acquisto anche attraverso la stimolazione del nesso tra oggetto ed espressione dell'identità; è dunque necessaria a questo punto una

precisazione. Alla base del consumismo è appunto l'atto del consumare, ovvero di appropriarsi di un determinato oggetto e usufruirne fino a esaurirlo, per logorio, distruzione, rivendita o trasmissione. Qualsiasi sia il bisogno che un determinato bene promette di soddisfare, è solo acquisendone il possesso che il consumatore potrà ottenere di disporne in modo da soddisfare il bisogno stesso. Nei romanzi esaminati tuttavia, la relazione di possesso tra i protagonisti e gli oggetti è debole: il processo di acquisizione, laddove vi si fa cenno, non è enfatizzato, e l'oggetto non è un bene che viene passivamente adoperato dai protagonisti, bensì svolge, come abbiamo visto in precedenza, un importante ruolo attivo ed emotivo, quasi alla pari con i componenti umani della comitiva. Si tratta, per dirla con Bruno Latour (2022), di veri e propri attanti, corpi affettivi che, sebbene non umani, formano parte integrante di quell'intricata rete di interazioni che costituisce ogni fatto sociale. In molti dei romanzi esaminati, inoltre, la proprietà e l'uso dei beni disponibili sono condivisi, i loro confini indefiniti; nel caso delle *Scalze* di Anna Damianidi, per esempio, la casa può essere considerata la vera e propria responsabile della nascita della comitiva proprio a causa del fatto che il suo possesso da parte della protagonista Kliò è tanto fluido da potersi estendere con facilità alle ragazze che si autocandidano come nuove coinquiline.

Sulla base di tutto ciò, sembra dunque ragionevole ritenere che questi "ritratti di gruppo con una generazione" si pongano nei confronti del consumismo emergente in una sorta di atteggiamento trattativista, ovvero cerchino in qualche modo di negoziare la nuova tendenza culturale che avanza e pone l'oggetto al centro dell'interesse, senza assorbire acriticamente il suo sistema valoriale, ma al contrario appropriandosene per rielaborarlo. Se da un lato essi accettano di inquadrare in una nuova prospettiva la funzione della scrittura, adeguandosi, in diversi gradi, al sistema del "best-seller", dall'altro promuovono attraverso le loro opere una visione della materialità che non ha nulla di servile nei confronti dei dettami del sistema capitalistico. Posti al di fuori della storia stessa, e dunque estranei ai grandi avvenimenti di massa o al magnetismo di ideologie e guide politiche che avevano costituito un collante sociale in grado di garantire comuni esperienze di vita a intere generazioni del passato, essi attribuiscono invece questo ruolo identitario agli oggetti più significativi della loro epoca; lo fanno tuttavia senza cedere all'individualismo o al narcisismo ma al contrario mantenendo solido un legame collettivo dalle precise caratteristiche: non gerarchico, basato sull'eguaglianza, sulla trasversalità di classe, sul collettivismo economico e su un nuovo modo di intendere i rapporti tra i generi. Rispetto al passato però, esso non ha più l'ambizione di estendersi all'intera società, ma coinvolge solo la parte di essa che vede il mondo con occhi nuovi, quella disposta ad accettare il presente, quella a cui è affidato il futuro.²⁸

²⁸ Nel frattempo, come nota Kùrtovik (1991, pp. 44-45), gli autori di generazioni precedenti restano ancorati a un tempo ormai passato: «i narratori delle generazioni degli anni '60 e '70, che continuavano a dominare la scena letteraria, diedero la loro risposta alla provocazione della nuova generazione. E la risposta era: rifiutiamo il dialogo, il mondo in cui vivete e viviamo non ci interessa, per noi Grecia è la Grecia del partigiano con le cartucchiere, della madre a lutto, del gendarme brutale, del commerciante collaborazionista, del rivoluzionario comunista asceta, del villaggio coi vicoli infangati e del rione con i cortili e le acacie» (οι πεζογράφοι της γενιάς του '60 και του '70, που εξακολουθούν να κυριαρχούν στη λογοτεχνική σκηνή, έδωσαν την απάντησή τους (;) στην πρόσκληση της νέας γενιάς. Και η απάντηση ήταν: αρνούμαστε τον διάλογο, ο κόσμος όπου ζείτε και ζούμε δεν μας ενδιαφέρει, για μας Ελλάδα είναι η Ελλάδα του αντάρτη με τα φυσεκλίκια, της μαυροφορεμένης μάνας, του αγροίκου χωροφύλακα, του δοσίλογου λαδέμπορου, του ασκητικού κομμουνιστή επαναστάτη, του χωριού με τις λασπωμένες ρούγες και της συνοικίας με της αυλές και τις γαζίες).

Bionota: Francesca Zaccone si è addottorata presso Sapienza Università di Roma con una tesi sulle rappresentazioni della mascolinità nei manuali di letteratura contemporanea per le scuole superiori in Grecia. Dal 2020 è assegnista di ricerca di Lingua e letteratura neogreca presso lo stesso Ateneo, dove insegna Traduzione di letteratura greco-cipriota e Studi sulla mascolinità. È una traduttrice letteraria dal neogreco (Foskòlu, K. Iliopulu, Kalavrianòs, Papadimitrakòpulos, Tachtsis, Valtinòs, Vlavianòs) e da altre lingue.

Recapito autrice: francesca.zaccone@uniroma1.it

Riferimenti bibliografici

Fonti primarie

- Bambasakis G.-I. 1985, *Κόκκινες νύχτες* [Notti rosse], Eratò, Athina.
- Damianidi A. 1981, *Οι ξυπόλυτες* [Le scalze], Diogenis, Athina.
- Raptòpulos V. 2003, *Η γενιά μου. Κομματάκια / Διόδια / Τα τζιτζίκια* [La mia generazione. Pezzettini / Pedaggio / Le cicale], Kedros, Athina.
- Raptòpulos V. 1985, *Τα τζιτζίκια* [Le cicale], Bell – Logotechniki vivliothiki, Athina.
- Raptòpulos V. 1982, *Τα διόδια* [Il pedaggio], Kalvos, Athina.
- Raptòpulos V. 1979, *Κομματάκια* [Pezzetti], Kedros, Athina.
- Sotiropùlu E. 2010 [1982], *Η Φάρσα* [Lo scherzo], Ekdossis Pataki, Athina.
- Tatsòpulos P. 2017 [1982], *Το παυσίπονο* [Il calmante], Oxi [Brainfood Ekdotiki], Athina.
- Tatsòpulos P. 1989 [1980], *Οι ανήλικοι*, Vivliopolion tis Estias, Athina.
- Vakalòpulos C. 2013 [1980], *Υπόθεση μπεστ-σέλλερ* [La questione best-seller], Vivliopolion tis Estias, Athina.

Critica

- Chatzivassiliu V. 2018, *Η κίνηση του εκκρεμούς. Άτομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία: 1974-2017* [Il movimento del pendolo. Individuo e società nella narrativa greca contemporanea: 1974-2017], Polis, Athina.
- Ciampitti N. 2012, *Il romanzo generazionale*, Italic, Ancona.
- Dimitrakakis G. e Nàtsina A. (epim.), *Μεταπολίτευση 1974-1981. Λογοτεχνία και πολιτισμική ιστορία* [Metapolitefsi 1974-1981. Letteratura e storia culturale], Ekdossis tis Filosofikis Scholis Panepistimio Kritis, Rethimno.
- Donnarumma R. 2019, *Ripensandoci. Il Sessantotto nel romanzo italiano di oggi (Luperini, Pecoraro, Ferrante)*, in Waandenburg 2019, pp. 602-618.
- Donnarumma R. 2017, *Hors de la post-histoire. Du roman historique au roman générationnel*, in Ouellet et al. 2017, pp. 89-104.
- Gobbo F. 2020, *Il romanzo generazionale nella letteratura italiana contemporanea (2001-2020). Der historische und „generationelle“ Bildungsroman in der italienischen Gegenwartsliteratur (2001-2020)*, Tesi di Dottorato, Università di Pisa e Friedrich–Alexander–Universität Erlangen–Nürnberg, a.a. 2019/2020.
- Kastrinaki A. 2021, *Οι περιπέτειες της νεότητας στην πεζογραφία της Μεταπολίτευσης* [Le avventure della gioventù nella narrativa della Metapolitefsi], in Dimitrakakis e Nàtsina 2021, pp. 89-107.
- Kefalas I. 1987, *Η γενιά του ιδιωτικού οράματος (Νέες εμφανίσεις στην ποίηση)* [La generazione della visione privata (Nuove comparse in poesia)], Tefrippon, Athina.
- Kotzià E. 2021, *Σχεδιάγραμμα τάσεων και στάσεων στην πεζογραφία της πρώτης μεταπολιτευτικής δεκαετίας* [Mappa delle tendenze e delle tappe nella narrativa del primo decennio di Metapolitefsi], in Dimitrakakis e Nàtsina 2021, pp. 31-38.
- Kotzià E. 2020, *Ελληνική πεζογραφία 1974-2020. Το μέτρο και τα σταθμά* [Narrativa neogreca 1974-2020. La misura e le tappe], Polis, Athina.
- Küngulu Th.V. 2007, *Συνηγορία του “ιδιωτικού οράματος”. Ο Ηλίας Κεφάλας και η κριτική για την ποιητική γενιά του 1980* [Apologia della “visione privata”. Ilias Kefalas e la critica sulla generazione poetica del 1980], in “Μανδραγόρας. Τετραμηνιαίο Περιοδικό για την Τέχνη και τη Ζωή”, 36, pp. 101-104.
- Kürtovik D. 2020, *Η ελιά και η φλαμουριά. Ελλάδα και κόσμος, άτομο και ιστορία στην ελληνική πεζογραφία 1974-2020* [L’olivo e il tiglio. Grecia e mondo, individuo e storia nella narrativa greca 1974-2020], Pataki, Athina.
- Kürtovik D. 1991, *Ημεδαπή εξορία. Κείμενα για την ελληνική λογοτεχνία 1986-1991* [Esilio in patria. Testi sulla letteratura neogreca 1986-1991], Opera, Athina.
- Latour B. 2022 [2005], *Riassemblare il sociale. Actor-Network Theory*; trad. it. D. Caristina, Meltemi, Milano.
- Maffesoli M. 1988 [1988], *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società di massa*, trad. it. V. Grassi, Armando Editore, Roma.
- Manetti B. 2007, *Formazioni di gruppo: il Bildungsroman collettivo del movimento studentesco, operaio e femminista*, in Papini, Fioretti e Spignoli 2007, pp. 259-264.

- Ouellet P., Daros P., Prstojevic A., Pellini P. 2017, *L'acte littéraire à l'ère de la posthistoire*, Intercultures, Quebec.
- Papini M.C., Fioretti D. e Spignoli T. (a cura di) 2007, *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, ETS, Pisa 2007.
- Perandonakis G. 2013, *Η γενιά του '80 ως προάγγελος του σύγχρονου μπεστ-σέλερ* [La generazione degli anni '80 come preannunciatrice del best-seller contemporaneo], in "Bookpress", 6.IX.2013, disponibile online <https://bookpress.gr/stiles/eponimos/3716--80->, (23.11.2022).
- Schiermer B., Gook B. e Cuzzocrea V. (eds.) 2022, *Youth Collectivities. Cultures and Objects*, Routledge, London-New York.
- Spiropulu A. e Tsimbuki Th. (epim.) 2002, *Σύγχρονη ελληνική πεζογραφία: διεθνείς προσανατολισμοί και διασταυρώσεις* [Narrativa greca contemporanea: tendenze e incroci internazionali], Ekdosseis Alexandria, Athina.
- Tsakniàs S. 1990, *Επί τα ίχνη. Κριτικά κείμενα 1985-1988* [Sulle tracce. Testi critici 1985-1988], Sokoli, Athina.
- Tsakniàs S. 1983, *Δακτυλικά αποτυπώματα. Κριτικά κείμενα* [Impronte digitali. Testi critici], Ekdosseis Kastanioti, Athina.
- Tsirimoku L. 2021, *Οι τζιτζίκες και οι μέρμηκες της λογοτεχνικής μεταπολίτευσης. Ρήξεις και συνέχειες στις γενιές των πεζογράφων* [Le cicale e le formiche della Metapolitefsi letteraria. Interruzioni e continuità tra le generazioni di narratori] in Dimitrakakis e Natsina 2021, pp. 47-58.
- Turnà C. 2018, *Ο μεταμοντερνισμός και η γενιά του '80* [il postmoderno e la generazione degli anni '80], Koralli, Athina.
- Tziovas D. 2002², *Το παλίμνηστο της ελληνικής αφήγησης. Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα* [Il palinsesto della narrazione greca. Dalla narratologia alla dialogicità], Ekdosseis Odisseas, Athina.
- Waandenburg J. (a cura di) 2019, *Tutto ti serve di libro. Studi di letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, Argo, Lecce, Vol. II.
- Zestanakis P. 2016, *Motorcycling in 1980s Athens Popularization, Representational Politics, and Social Identities*, in "Transfers: Interdisciplinary Journal of Mobility Studies", 6 [3], <http://dx.doi.org/10.3167/TRANS.2016.060302> (1.7.2022).
- Ziras A. 2002, *Ειρωνεία, σάτιρα και παρωδία στους Έλληνες πεζογράφους μετά το 1975* [Ironia, satira e parodia nei narratori greci dopo il 1975], in Spiropulu A. e Tsimbuki Th. (epim.) 2002, pp. 174-187.