





FINZIONE CRONACA REALTÀ

SCAMBI, INTRECCI E PROSPETTIVE
NELLA NARRATIVA ITALIANA CONTEMPORANEA

A cura di Hanna Serkowska

TRANSEUROPA

PRONTO INTERVENTO

*Collana diretta da Pierpaolo Antonello, Mario Barenghi,
Alberto Casadei, Monica Jansen, Piero Pieri.*

Nella stessa collana:

1. Piero Pieri, *Michelstaedter nel '900*
2. Richard Millet, *Il disincanto della letteratura*
3. Luigi Weber, *Romanzi del Movimento, romanzi in movimento*
4. Stefania Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction*

Il volume è frutto delle giornate di studio svoltesi a Varsavia nei giorni 9 e 10 novembre 2009, intitolate *Fiction, Faction, Reality... incontri, scambi, intrecci nella letteratura italiana dal 1990 ggi.*

Membri del comitato scientifico: Silvia Contarini, Monica Jansen, Claudio Milanese, Stefania Ricciardi, Flaviano Pisanelli, Fulvio Senardi, Hanna Serkowska.



Questo volume è stato realizzato con il contributo dell'Istituto Italiano di Cultura di Varsavia, della Fundacja Uniwersytetu Warszawskiego e del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Varsavia.

© 2011 PIER VITTORIO E ASSOCIATI, TRANSEUROPA, MASSA
WWW.TRANSEUROPAEDIZIONI.IT
ISBN 9788875801465

COPERTINA: IDEA, PROGETTO GRAFICO E LETTERING DI FLORIANE POUILLOT

... che ritrovi la luce...



INDICE

INTRODUZIONE <i>Scambi e intrecci tra fiction e reale</i> di Hanna Serkowska	ix
<i>Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea</i> di Alberto Casadei	3
<i>Angosce di derealizzazione. Fiction e non-fiction nella narrativa italiana di oggi</i> di Raffaele Donnarumma	23
<i>Reazioni allergiche al concetto di realtà. Il dibattito intorno al numero 57 di «Allegoria»</i> di Margherita Ganeri	51
<i>Enrico Deaglio, Bella ciao, Besame mucho, Patria: dalle storie minime alla storia per frammenti</i> di Claudio Milanesi	69
<i>Il caso di un montaggio di cronache, ricordi, documenti e interpretazioni della realtà che sembrano costruire un romanzo italiano: Patria di Enrico Deaglio</i> di Remo Ceserani	81
<i>Nuove scritture dal mondo del lavoro: figure di lavoratori, blogger e scrittori a confronto</i> di Claudio Panella	95
<i>Fra narrativa e saggismo: un patto tra le generazioni</i> di Emanuele Zinato	109
<i>Il “magma lucido” di Petrolio di Pier Paolo Pasolini: romanzo, narrazione, realtà</i> di Flaviano Pisanelli	121
<i>Sandro Veronesi e il non-fiction novel di scuola italiana</i> di Stefania Ricciardi	135
<i>Pantografare l'esperienza, ovvero il romanzo come smascheramento dell'“autenticità”</i> di Davide Luglio	149
<i>Veridicità e effetto di vero: l'universalismo della prosa in Walter Siti</i> di Carlo Tirinanzi de Medici	163
<i>“Disintossicarmi dall'indifferenza”: Siti e la rappresentazione della realtà nel reportage Il canto del diavolo</i> di Alessandra Grandelis	175
<i>Berlin di Eraldo Affinati: un felice riemergere dalle ceneri del secolo breve</i> di Giorgio Kurschinski	191
<i>“L'eco di un grido in cortile”. Realtà, rappresentazione, tradizione: note sulla Berlino di Eraldo Affinati</i> di Carlo Tenuta	205

<i>Da Luther Blissett a Wu Ming: la poetica della letteratura rivoluzionata</i> di Izabela Napiórkowska	217
<i>La transmedialità nella narrativa italiana contemporanea: gli effetti non laterali del Nie. Wu Ming, evangelisti e il cross-over</i> di Inge Lanslots	233
<i>Il new italian epic e la costante tematica della morte del vecchio</i> di Marco Amici	245
<i>Grandezza e limiti del poliziesco di denuncia</i> di Alessandro Perissinotto	255
<i>Perdas de fogu. Il mediterraneo di Carlotto si tinge di nero</i> di Marialaura Chiacchiararelli	269
<i>Dalla fiction alla non-fiction in Mi fido di te</i> di Francesco Abate e Massimo Carlotto di Giuliana Pias	283
<i>Il racconto-saggio lucarelliano</i> Navi a perdere: <i>un esempio di faction lucarelliana</i> di Yasmina Khamal	295
<i>A più voci. testimonianze e narrazione nell'opera</i> di Alessandro Portelli e dei Wu Ming di Emanuela Piga	305
<i>La vita postuma delle parole. note su un uso narrativo dell'archivio in</i> <i>Asce di guerra di Wu Ming</i> di Dimitri Chimenti	321
<i>La lingua moderna dei romanzi storici</i> di Mirko Tavosanis	335
<i>Il corpo e il male</i> di Demetrio Paolin	347
<i>Il primato della tragedia: Io sono loro</i> di Giuseppe Genna <i>ovvero le falle della critica contemporanea</i> di Stefania Lucamante	357
<i>Letteratura migrante femminile, dalla scrittura di sé alla riscrittura del mondo</i> di Silvia Contarini	369
<i>Lugemalé di Mario Domenichelli: disincantata rievocazione dell'Italia post-coloniale tra la fine del socialismo reale e il trionfo dell'esportazione della democrazia</i> di Franco Manai	381
<i>Il sopravvissuto di Antonio Scurati, ovvero "ogni memoria è falsa"</i> di Gabriella De Angelis	393
<i>La duplice verità di una gioventù "spavalda" e "fragile": Mia sorella è una foca monaca</i> di Christian Frascella di Monica Jansen	407
<i>"Rosa Moccia". Il romanzo neo-sentimentale, tra convenzionalità di genere e restaurazione ideologica</i> di Fulvio Senardi	419

BIBLIOGRAFIA GENERALE	439
INDICE DEI NOMI	459

INTRODUZIONE

Scambi e intrecci tra fiction e reale

... manca un'inchiesta, manca un racconto di una tragedia, manca una mappatura di possibili felicità, manca chi dà eco alle urla, manca chi riscrive storie, chi trova colpevoli, chi fa cronaca, chi fa bibliografie di testimonianze, questi vuoti, colmati dal teatro, dalla letteratura, rimandano a tutta l'estensione del vuoto colmato.

Verità è ciò che più mi ossessiona. [...] trovare gli strumenti per metterla a fuoco, trovare il punto di vista che non renda semplice ciò che è complesso, ma che lo renda visibile e leggibile.

ROBERTO SAVIANO, *La bellezza e l'inferno*

Contrariamente a quanto afferma Saviano in esergo, non mancano più, oggi, inchieste capillari sulla realtà, e questo volume ne contiene diverse prove; non scarseggiano storie che danno ascolto alla tragedia, presente o passata, assumendo quel senso epico di cui parlano i Wu Ming,¹ o quello etico che traspare da *La bellezza e l'inferno*, "ossessionata" dal bisogno di verità.² Nei saggi contenuti nel presente volume è stata utilizzata come data limite di riferimento l'anno 1993 (niente a che vedere con la fine della Prima Repubblica, «non più amata», come sostiene Deaglio).³ Rispetto a questa data, gli stessi Wu Ming si collocano al di qua, ritenendo possibile il «liberarsi di energie» soltanto a partire dal momento in cui «il postmodernismo si riduceva a maniera e si avviava all'implosione». Le opere che hanno «preannunciato, anti-

1. Per loro «... le narrazioni *epiche* [lo sono] perché grandi, ambiziose [dal momento che] sono *epiche* le dimensioni dei problemi da risolvere per scrivere questi libri [...] e ancor più quando l'opera è destinata a trascendere misura e confini della forma-romanzo». Wu Ming, *New Italian Epic, Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. 15.

2. Per Saviano, che si richiama ad Albert Camus, è importante rendere conto della bellezza e dell'inferno, perché entrambi esistono; occorre rimanere fedeli a entrambi. «Lo scrittore [...] ha un'immensa responsabilità: la responsabilità di far sentire quel che racconta, le storie che sceglie di raccontare, non come storie distanti, lontane.» Roberto Saviano, *La bellezza e l'inferno*, Milano, Mondadori, 2009, p. 195.

3. Enrico Deaglio, *Patria 1978-2008*. Milano, Il Saggiatore, 2009, p. 399.

cipato e delineato il New Italian Epic sono posteriori al 1993». ⁴ All'anno 1993 è legato anche un movimento incisivo seppur di breve durata, il Gruppo 93, unito da una poetica o una moda, quella postmoderna, il quale precisamente in quell'anno decise di cessare di esistere. Fissare il traguardo è un gesto d'avanguardia, ma fissare la propria fine in origine, in partenza, è un gesto postumo, decadente, postmoderno. Allo stesso tempo già all'interno di quella formazione sorgevano voci che cercavano di rilanciare e ripristinare la comunicazione invece di interromperla; basti ricordare il titolo, pregnante per le nostre riflessioni, della poesia di uno dei poeti del Gruppo, Lello Voce: *Il poeta chiede che anche la realtà faccia il proprio dovere.* ⁵

Tornando invece alla preistoria dei fenomeni che ci interessano, il particolare clima storico e politico del biennio 1968-69 fece volgere alla fine la poetica della Neoavanguardia italiana, l'arte sperimentale fondata sull'evasione, antistorica, del Gruppo 63, che Italo Calvino salutò come il naufragio inevitabile di un fragile battello. Parafrasando quella diagnosi, potremmo dire che la crisi della poetica postmoderna (quella che i membri del Gruppo Baldus volevano difendere – «giù le mani dal postmoderno!» – ma che non sono riusciti a tenere in vita; la loro rivista ha smesso di uscire nel 1996) nei primi anni '90 (inevitabile come prima quella del Gruppo 63) non era una crisi dei suoi membri, bensì del suo pubblico, colto da una politicizzazione (o storicizzazione) divorante. Alcuni scrittori avrebbero continuato volentieri a scrivere in quella maniera, aridamente ironica, con la «*playfulness* obbligatoria», una «strizzata d'occhio compulsiva», la «rivendicazione del “non prendersi sul serio” come unica linea di condotta» (Wu Ming, *NIE*, p. 23). La letteratura postmoderna in Italia – quella

4. Wu Ming, *op. cit.*, p. 19.

5. Mentre il Gruppo 63 è stato fondato nel '63, il Gruppo 93 (o Gruppo Baldus) è stato fondato nel 1989, una data estremamente significativa in Europa: dopo il crollo del muro di Berlino, in una situazione di vuoto, crisi, e smarrimento, occorreva ricostruire, ma non si sapeva cosa e come; in tale contesto nacque un gruppo che non aveva nessun boom economico, nessuna mutazione antropologica con cui confrontarsi, che non viveva più in un mondo bi-polare, bensì globale. Non si poteva presentare come una neo-neo-avanguardia, perché un movimento di avanguardia avrebbe richiesto le condizioni storiche in cui vivere e realizzarsi (diceva Sanguineti che loro, nel '63, avevano un orizzonte comune). Ne è cifra il nome stesso del gruppo che, mentre nasce, fissa già la data limite della propria esistenza. Nasce per così dire già morituro, nasce nel 1989 sapendosi morto nel giro di pochissimo tempo.

letteratura che compiva un gesto estetico senza quello etico, decostruiva il significato, sostituiva l'ironia all'impegno sul reale, avvezza a citazionismo, riscrittura, giochi intertestuali – aveva dunque stancato, più che gli scrittori, i lettori, richiamati al reale da eventi come l'11 settembre (come vuole Slavoj Žižek).⁶ Molti degli scrittori di cui trattano i saggi che seguono hanno ritrovato quella capacità, inaridita col tempo, atrofizzata in epoca postmoderna, di stabilire legami col lettore e hanno recuperato la capacità di farsi prendere sul serio. In alcuni, per converso dimostratisi dei postmodernisti nostalgici o latitanti, si osserva la persistenza o la sopravvivenza dei fenomeni associati alla postmodernità, e la resistenza, voluta o inconscia, alla auspicata crisi (ne parla Donnarumma). Altri ancora, così come prima hanno ostentato la finzionalità, l'artificiosità dei propri testi, ora enfatizzano e pubblicizzano lo statuto realistico delle proprie opere. Ma si può davvero sostenere la tesi di una rottura netta? O forse è meglio parlare di una complessa continuità/rottura nei confronti della postmodernità, se si considerano per esempio i protagonisti di numerose tra le opere più recenti (citiamo solo quelle più note: *Come Dio comanda* di Niccolò Ammaniti, *Kamikaze d'Occidente* di Tiziano Scarpa, o *Mi chiamo Roberta* di Aldo Nove), che sono degli emarginati, “drop out”, esclusi, precari, immigrati, disoccupati, senzadimora, schiavi che lavorano in nero ecc., baumaniane “vite di scarto”, o agambeniani *homines sacri*. Eppure gli emarginati li abbiamo già visti in molti libri nati all'insegna del postmoderno, a partire da *Il nome della rosa*, nei quali il tema delle minoranze e degli oppressi era molto diffuso. D'altra parte, allo sguardo indifferente o ironico tipico del postmodernismo, ora si sostituiscono frasi brevi e incisive di denuncia e di polemica, che ci fanno pensare al clima, altrove più accentuato, di una svolta etica: «Storie. / Urgenti. / Sono dappertutto. // Vanno raccolte. / Dobbiamo dircele.»⁷ Un altro esempio di rapporto irrisolto, continuità e rottura al contempo, giunge dalla moda oggi diffusa di ricorrere a varie etichette autoriali collettive (come nel caso di Wu Ming, che significa addirittura “senza nome”, Babette Factory, Mama Sabot, Agente Italiano, ecc.) mediante le quali si rifiuta la figura dell'autore, nella convinzione che

6. S. Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*. Roma, Meltemi, 2002, p. 51.

7. A. Nove, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, Torino, Einaudi, 2006, p. 168.

nessuna opera appartenga a un unico artefice e che le storie come le idee non siano e non debbano essere proprietà di qualcuno in particolare. Anche questa scelta riflette uno dei principali assunti della postmodernità: la morte dell'autore. Chi invece si erge a paladino del ritorno al reale, libero da un ostentato citazionismo e dall'arida ironia postmoderna, come tra gli altri il gruppo Wu Ming, è tuttora impegnato a prendersela con la generazione precedente, criticando i vari Brizzi e Santacroce, con i loro raccontini basati su un'idea, minimalisti, intimisti, generazionali, oppure autobiografici, ma scritti da gente che passa la vita negli ipermercati.

I testi (o meglio, le opere) resi oggetto di disamina nel presente volume, sono nati tutti dopo che è stato pienamente acquisito l'avvento della cultura di intrattenimento attraverso la neotelevisione denunciata da Aldo Nove in *Woobinda* (1996), ma che svolge tuttora un ruolo egemone nell'Italia di oggi, al punto di essere diventata spunto di indignata/dolente riflessione di scrittori e intellettuali (Siti, Covacich, La Porta).⁸

Oggi ci si domanda se il ritorno al reale sia capace di superare tale *double bind* e andare oltre il circolo vizioso delle nostalgie della postmodernità con la sua ottica di autoreferenzialità e riscrittura e i giochi di rimando tra infiniti specchi testuali. Quel ritorno si compie per strade diverse ma incrociate; occorre parlare dell'esperienza, del reale che la precede e si pone come requisito indispensabile di essa. Il reale ci interessa in quanto oggetto della nostra esperienza, ancor prima che oggetto della rappresentazione. L'esperienza, demonizzata da alcuni, è (una specie) a rischio di estinzione o in via di trasformazione? Sembra intanto che si debba preferire oggi l'approccio nichilista del modernismo, di cui siamo tuttora eredi (l'esperienza, anche se c'è, non aiuta molto a vivere), al tipico postmoderno concetto di post-esperienza (mancanza di esperienza diretta) in un mondo post-

8. Si veda, tra i molti studi sull'argomento, la concisa analisi di Giuseppe Antonelli, *Comunicare per intrattenere* in Idem, *L'italiano nella società della comunicazione*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 113-120. Antonelli individua innanzi tutto i fenomeni legati all'avvento della cultura di *infotainment*, quali: l'animazione linguistica (toni superlativi, enfasi oggettivale, il patetico, il colloquiale, neologismi, modismi, ammiccamenti ai linguaggi settoriali); l'enfasi sulla riconoscibilità (si offre una "novità" facendo però ritrovare il già noto); l'effetto di rispecchiamento (la televisione parla come me, e io sono come lei; così si cerca e trova la complicità e si gratifica il narcisismo dei telespettatori).

reale, di perdita totale, volontaria o meno, dell'esperienza. La perdita volontaria dell'esperienza si avrebbe, secondo alcuni, poiché questa spaventa e induce a cercare e a moltiplicare schermi simbolici dietro cui rifugiarsi. Filippo La Porta definisce la tendenza a fare di tutto per «immunizzare l'esistenza contro la sventura, il caso, la depressione, il dolore fisico, la morte» – in breve contro l'esperienza stessa – con l'espressione «scomparsa delle rughe». Tra i motivi di tale processo adduce «il bisogno di illimitata autoassicurazione, la coazione a rimuovere la morte e il negativo, il terrore del vuoto».⁹ Alla perdita volontaria dell'esperienza, in un certo senso familiare da tempo (l'uomo, secondo Borges, preferirebbe per sua natura storie immaginarie alle vere), si aggiunge la perdita involontaria che si ha quando aumentano i saperi e le conoscenze mediate, le informazioni acquisite per vie indirette e di conseguenza l'esperienza nel mondo diventa immateriale, virtuale, mediatizzata. Tale ipotesi è sostenuta, di volta in volta, da Slavoj Žižek, Filippo La Porta, Antonio Scurati, mentre Alberto Casadei ne prende le distanze, arguendo che il concetto di perdita dell'esperienza rischia di essere un altro mito postmoderno. Secondo Casadei ad alcune vecchie forme di esperienza diretta, se ne sono semplicemente sostituite altre, di esperienza indiretta (le community virtuali, la blogosfera ecc.).¹⁰

Vengono discusse inoltre le modalità di rappresentazione della realtà dato che la letteratura richiederebbe l'*epoché* del mondo, sostituendo a esso una sua immagine. Cioè, rappresentandolo. Si può par-

9. F. La Porta, *L'autoreverse dell'esperienza. Euforia e abbagli della vita flessibile*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, pp. 10 e 14. Alessandro Perissinotto, nella valenza opposta – cioè nella capacità di rappresentare la morte –, ravvisa la funzionalità del *noir* per l'indagine e denuncia odierne. V. soprattutto il suo recente (2008) *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*.

10. Nelle parole di Casadei «l'idea della perdita di esperienza è forse essa stessa un mito (post)moderno: sono state perdute, certo, alcune specie di esperienza diretta, e se ne sono introdotte molte di conoscenza indiretta [...]», Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 26. Antonio Scurati, al contrario di Casadei, lamenta l'odierna letteratura dell'inesperienza, rimpiangendo le narrazioni che avevano la buona fortuna (sic!) di nascere da qualche esperienza di guerra (come se l'unica esperienza rappresentabile fosse quella bellica): si veda *La letteratura dell'inesperienza*, Milano, Bompiani, 2006, p. 27. Rimane implicita la discussione ispirata a Lacan sulla nostra incapacità di “toccare” il mondo reale e sull'inconoscibilità dello stesso, alla base delle critiche sulla ripresa del concetto di reale e realtà nel dibattito in oggetto.

lare oggi di aderenza tra immagine e mondo da essa rappresentato? Se nella postmodernità la partita si giocava tra la posizione apofatica (scetticismo di fronte alla capacità del segno di rappresentare le cose), per cui tanto valeva riempire lo spazio di simulacri, testi, immagini che non rimandavano a nulla oltre sé stessi e la posizione estetica (la rappresentazione si sostituiva al reale, cancellandolo e annullando), oggi, scrivendo, si ritornerebbe alle vecchie posizioni epistemologiche oppure ontologiche. Si ricercerebbe dunque un contatto immediato col reale perché il reale deve essere rappresentato dal testo (posizione epistemologica) oppure deve auto-rappresentarsi nel segno (posizione ontologica). Al tempo del «ritorno al reale», sebbene paia auspicabile che prevalgano le ultime due modalità di rappresentazione (rendere presente la cosa in sé e per sé, oppure provare a chiamare in vita il mondo dei fenomeni attraverso l'atto della rappresentazione), non si escludono ipotesi né posizioni estetizzanti (si veda il caso di *Gomorra* come esempio eclatante di estetizzazione, o narrativizzazione/belletrizzazione della cronaca, e di ambizione di far parlare le cose da sole, raccontare pasolinianamente e «con la sola lama della scrittura», salvare la capacità della parola di «inseguire come porci da tartufo le dinamiche del reale»), né testimonianze narrative di una riflessione apofatica (nei romanzi di Siti e Covacich).

Per Saviano l'aderenza ai dati del reale si ottiene quando l'autore stesso si cala nella realtà esplorata, «dando visione ai dati e raccogliendo le testimonianze ma frullandole nella [sua] voce». Come lo storico che era stato mercenario (Senofonte), Saviano sostiene che si può raccontare solo ciò di cui si conosce tutto (*La bellezza e l'inferno*, p. 166). Egli «assottiglia i confini tra realtà e immaginazione, verità e falso, che nel nostro tempo non possono più essere valutati secondo i canoni di invenzione e dato, verificabilità e finzione. E quindi il lettore capirà che ciò che sta leggendo è una verità trasformata in visione (ivi, 166)». «La scrittura deve essere reale ma non realistica, capace di dare senso e giustizia a una realtà confusa e ingiusta, ma che non riuscirà mai a sostituirsi alla vita.» (222)

Infine, conviene soffermarsi sul realismo e le sue attuali connotazioni: realismo ibrido, allegorico, ristretto, allargato, ecc. Tradizionalmente il realismo è definito come modo di plasmare il materiale di un'opera conformemente alla maniera in cui viene intesa e definita la

verità sul reale in una determinata epoca. E come viene dunque intesa oggi in letteratura la verità sul reale, rispetto alla concezione ottocentesca di tensione mimetica, di imitazione, di rispecchiamento, di (vero)simiglianza al mondo extraestetico? Passando in rassegna le risposte degli scrittori che hanno partecipato alla sua inchiesta pubblicata sul n. 57 di «Allegoria», per i quali «Realistico [...] è quasi un titolo d'infamia», Raffaele Donnarumma conclude che il realismo, più che scetticismo, suscita forse in questi autori¹¹ un complesso di impotenza, data la marginalità politica e sociale della letteratura. Se così è, conclude Donnarumma, solo diventando realisti si avrà la possibilità di uscire dall'angolo in cui siamo stati costretti dal mercato della comunicazione di massa, da un intrattenimento innocuo e conservatore, dall'hobby da élite. Ai narratori realisti italiani manca il coraggio; questi limitano lo sguardo a un mondo esiguo, si aggrappano a una soggettività debole. E non si può tracciare un grande affresco realistico dell'Occidente senza gli occhi bene aperti sulla miseria in cui ci troviamo. La scrittura deve interrogare il reale senza stancarsi, sapendo di non poter mai esaurirlo.¹² Secondo Donnarumma il ritorno al reale si compie per due vie: come recupero dei modi storici del realismo e come partecipazione civile degli intellettuali. Nel già citato *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Alberto Casadei sostiene che è importante per l'autentico realismo odierno «che la narrazione possa costituire un equivalente dell'*Erlebnis*, della vita rivissuta dal singolo» che si ottiene non in virtù di un'esperienza effettivamente vissuta, ma attraverso un'elaborazione formale (p. 26), che permette il riconoscimento e l'aumento della conoscenza. È reale, secondo lo studioso, l'esperienza rivissuta, e la materia della letteratura è un ripensamento e una rivisitazione. Un lamento per la morte. La narrazione si avvale quindi dell'esperienza precedente, rivissuta nell'atto del racconto. Nel contributo che apre il presente volume Casadei introduce invece la nozione di realismo allegorico: il realismo grazie all'incontro con l'allegoria ne viene potenziato.

Nel gennaio del 2010 esce «Tirature '10» con il sottotitolo *Il New*

11. Mauro Covacich, Marcello Fois, Giuseppe Genna, Nicola Lagioia, Aldo Nove, Antonio Pascale, Laura Pugno, Vitaliano Trevisan.

12. R. Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi* in: «Allegoria» n. 57 (gennaio/giugno 2008), pp. 53-4.

Italian Realism. In esso, nel saggio introduttivo intitolato *La riscoperta dell'Italia*, Vittorio Spinazzola risponde, eludendole al contempo, alle obiezioni sollevate da Donnarumma nel citato volume di «Allegoria». Spinazzola vede le ragioni dell'avversione degli autori all'idea stessa del ritorno al reale e del realismo, non tanto in un depotenziamento del ruolo dello scrittore e in un'emarginazione dei prodotti letterari di valore, bensì nell'indesiderato ricollegarsi del realismo odierno alle modalità storiche del realismo. Conclude Spinazzola che «... di un ritorno al realismo non si parla, non si deve parlare» (p. 10) in quanto le modalità del realismo, inteso come contiguo al realismo socialista di staliniana memoria, sono state demonizzate nel Novecento. La questione era posta diversamente da Carlo Levi che usava dividere gli scrittori in allergici (coloro che prendono le distanze dal mondo) e diabetici (che accettano, metabolizzano, inglobano il mondo). Aggiornando la terminologia medica della classificazione leviana, potremmo individuare scrittori anoressici – che ammettono solo un filo di reale, elaborandolo nei dettagli, trasformandolo, anche allegoricamente – e bulimici, Rushdie italiani come Roberto Saviano, Edoardo Albinati, Antonio Franchini o Sandro Veronesi, che attingono a piene mani dal reale, ma che poi (im)pongono a esso una forma artistico-estetica. Alessandro Perissinotto sostiene che gli autori che si propongono di offrire testi di denuncia dovrebbero modellare la propria opera sulle testimonianze dirette, alla maniera di Primo Levi. Di fronte a questa tesi vorrei fare due considerazioni: la prima riguarda il patto referenziale di testi come *Se questo è un uomo* o *La tregua*, il quale è del tutto singolare, essendo il lettore vincolato, quasi ostaggio della sorte atroce del personaggio, spesso vissuta in prima persona dall'autore o dai suoi avi. In quest'ottica è arduo discutere il valore puramente letterario dell'opera e del resto non si può, pena l'accusa di negazionismo, porre in dubbio la veridicità del racconto. Sembra che l'unica lettura possibile sia quella etica e/o empatica. La seconda considerazione che mi preme fare è che, a eccezione della Shoah (e più di recente, in misura minore, dei racconti di soggetto post-coloniale), questa legge di attendibilità incondizionata, coatta, non esiste,¹³ e che per tutte le altre

13. Non esiste più neanche nei confronti della Shoah stessa; con l'irrompere della cultura di massa anche nel territorio della Shoah, l'imperativo di approccio etico-empatico come il solo da adottare è venuto meno; ma diversi scrittori e studiosi hanno dimostrato che altre rappresentazioni della Shoah, per nulla martirologiche possono essere altrettanto o più effi-

tipologie di racconti tornano a vigere le leggi eternamente vincolanti nel mondo della letteratura, eloquentemente illustrate da Nabokov il quale intende la letteratura come menzogna.¹⁴ Pur concordando con la tesi che la letteratura è dominio di immaginazione, di fantasia, di invenzione, anche quando essa cerca di darsi quale espressione della vita, o vita stessa *tout court*, occorre constatare che è più interessante per uno studioso di letteratura focalizzare l'attenzione sulle forme che permettono di dare voce e corpo al reale, secondo l'intenzione dello scrittore.

Il ritorno al reale inoltre – inteso da Donnarumma come manifestazione della partecipazione civile degli autori (non impegno, ma partecipazione) e sovente supportato, come afferma Casadei, dall'allegorismo verso cui gli scrittori sono spinti «dalla consapevolezza del vuoto del Reale che minaccia la realtà» – non sarebbe stato possibile senza la svolta etica che ha messo al centro dell'attenzione, in modi non più ironici, la lotta contro l'intolleranza e la discriminazione, evidenziando i problemi delle minoranze in lotta per la giustizia e la dignità. E c'è di più. Oltre alla svolta etica, prendiamo in considerazione l'ultima delle svolte che stiamo vivendo, a mio avviso pertinente per discutere dei testi appartenenti alla categoria della nuova *non-fiction* italiana:

caci; mi riferisco in particolare al saggio di Terrence Des Pres, *Holocaust Laughter?*, in Berel Lang (a c. di), *Writing and the Holocaust*, New York-London, Holmes and Meier, 1988.

14. Sulla verità in letteratura si è pronunciato più volte Umberto Eco, di recente in *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002 (p. 10-11) in cui sostiene che non si può negare che Cappuccetto Rosso sia stato mangiato dal lupo, che Anna Karenina si sia suicidata, o che Sherlock Holmes fosse uno scapolo, mentre nessuno viceversa può sostenere che Amleto abbia sposato Ofelia. La letteratura ha una sua verità. I testi letterari, in tale prospettiva, sono privilegiati rispetto al mondo reale: comunicano certezze e, con una regale sovranità, dicono cose che non potremo mai confutare, indicando cosa è utile e cosa invece non è possibile adottare come punto di partenza delle nostre interpretazioni. Vladimir Nabokov (*Lezioni di letteratura*, Milano, Garzanti, 1982) sostiene che la letteratura non nacque quando un ragazzo si immaginò che ci fosse un lupo a minacciarlo e si mise a gridare «Al lupo, al lupo!», e il lupo arrivò davvero, ma quando non arrivò affatto. Se fosse solo una bella favola, una menzogna (così la definiva Oscar Wilde e in Italia Giorgio Manganelli), la letteratura si sarebbe esaurita nel giro di poco tempo. Andando oltre la tesi di Nabokov possiamo dunque affermare che la letteratura nasce quando uno scrittore – senza fare riferimento alla verità – ha intenzione di raccontare. I libri di Nabokov stesso sono altra cosa rispetto alle sue affermazioni teoriche sulla letteratura. Chi legge *Lolita*, si rende conto che il romanzo contiene verità solidissime e comprende quanto l'autore si augurasse che le conoscessimo. Quanto sostiene Nabokov nelle sue lezioni sulla letteratura significa in definitiva: non credete agli scrittori soprattutto se dicono di mentire.

quella performativa, che soddisfa il bisogno di conciliare in modi inediti la forma all'idea, fornisce una lingua in cui discorrere delle cose apparentemente banali e inattuali come l'importanza sociale dell'arte e il ruolo etico-politico della letteratura. Si vuole credere, come una volta, che la letteratura possa anche «fare» qualcosa.¹⁵ Ed è già molto.

La presentazione del dibattito in corso e le sue articolazioni

I saggi di questo volume costituiscono una sorta di osservatorio che permette di esaminare i fenomeni nati all'insegna del «ritorno al reale» nella letteratura degli anni '90 e degli anni zero. *Gomorra* di Roberto Saviano costituisce necessariamente un punto di riferimento, ma svolge quel ruolo che l'autore stesso definisce di guardiano del faro «intento a garantire l'illuminazione affinché si possa entrare serenamente in porto, piuttosto che guidare le navi, piuttosto che indicargli le rotte, ne illumin[a] il punto d'arrivo» (*La bellezza e l'inferno*, p. 112). Il monito del guardiano del faro annovera tra i suoi comandamenti la necessaria consapevolezza della forza della parola letteraria, del suo potere, determinati in primo luogo dal fatto che la parola non deve appartenere a qualcuno in particolare, ma deve circolare, diffondersi, rimanere di dominio pubblico, anche perché, diversamente da un certo giornalismo che limita le sue funzioni all'informazione (che è poi la non informazione: si riportano fatti, eventi, date, numeri, nomi di persone e luoghi, ma non si spiega il meccanismo, non si fa capire ai lettori il senso di tutto quello che accade), la letteratura cerca di rendere immediati e attuali i problemi di cui parla. Si tratta quindi di fare affidamento sui lettori: «Questo libro va ai miei lettori»; «... senza i miei lettori non avrei mai trovato lo spazio che ho avuto, le prime pagine dei giornali, le telecamere in prima serata. Se non avessi tanti lettori [...] nulla di tutto questo mi sarebbe mai stato concesso» (ivi, p. 14). Si fa qui riferimento all'idea (pasoliniana) – caratterizzante la letteratura negli anni '90 sin dall'inizio del declino delle mode postmoderne – dell'insufficienza atroce e scandalosa della letteratura, del suo depotenziamento di

15. Se il realismo non è meramente riproduzione speculare dell'esistente, ma invece genera il reale, influenzandone il corso (come si pensa dopo la svolta performativa), paradossalmente si ritornerebbe in qualche misura alla categoria storica (lukacsiana, marxista) di sintesi e di mediazione del reale, oltre al mero rispecchiamento.

fronte a un reale forte, imprendibile, minaccioso. È necessario dunque oltrepassare il ruolo di scrittore e diventare testimone, icona vivente. Saviano ha conquistato una *presenza* e ha conferito un *peso* alle sue parole, ma secondo Walter Siti è riuscito anche, grazie alle sue doti di *storyteller*, a captare l'attenzione e l'interesse per storie lontane come se queste riguardassero da vicino chi le ascolta: «Il meraviglioso degli antichi cantari si congiunge all'urgenza dell'attualità politica: la qualità letteraria di Saviano si misura sulla capacità di tenere aperta la meraviglia squadernando la cronaca [...]» (VII). E ancora Siti su Saviano: «... lo credo perfettamente consapevole del fatto che la letteratura è finzione, e che la tecnica di rendere indistinguibile il vero dal fittizio è omologa a quel filone del potere mediatico teso a convincerci che il finto abbia più appeal del vero» (IX).¹⁶

Italo Calvino definiva le narrazioni realistiche in base all'intenzione dell'autore, e non a un insieme di espedienti miranti all'effetto realistico. Nei suoi racconti, per esempio, anche quelli che noi chiameremmo fantastici o fiabeschi, lo scrittore non perdeva mai di vista quello che è reale e/o falso. Elsa Morante, a sua volta, parlando del realismo nella letteratura, spiegava che anche se si scrive sulle guerre di Algeria o su Pia dei Tolomei, il romanzo è sempre moderno e impegnato, perché l'evento raccontato è solo un pretesto narrativo e l'importante è rendere perennemente riconoscibile la verità sovrastorica nella rappresentazione di un evento effimero riguardante un individuo. Siamo ormai vicini alla nozione di realismo allegorico di cui tratta nel saggio di apertura del volume Alberto Casadei: constatati gli «sviluppi della narrativa italiana recente in senso più o meno apertamente allegorico», lo studioso propone, dichiarandone subito una necessità di revisione, il sintagma di «realismo allegorico». In letteratura, la definizione di realismo in quanto categoria richiede un confronto sia con le forme della tradizione, sia con i paradigmi filosofici e scientifici condivisi di volta in volta in ogni epoca. Casadei propone almeno due tipologie di realismo letterario: «una *ristretta* (lo scrittore si vuole avvicinare il più possibile a una realtà storicamente definita e priva di elementi inverosimili o fantastici; per esempio in Boccaccio) e una *allargata* (l'opera rappresenta una realtà confrontabile con quella percepita

16. Walter Siti, *Saviano e il potere della parola*, in: Roberto Saviano, *La parola contro la camorra*. Torino, Einaudi, 2010).

come normale, ma introduce elementi incongrui, anche inverosimili o fantastici, per costringere il lettore a un'interpretazione; per esempio in Dante)». Casadei distingue l'allegoria dal simbolo: il simbolo si fonda su un frammento di realtà caricato di un senso inconsueto e non circoscrivibile, che può poi diventare consueto e banalizzato, il senso è non evidente e non necessario; l'allegoria invece parte da un frammento di realtà caricato di un senso inconsueto ma circoscrivibile, con un'interpretazione plausibile e con un certo grado di evidenza e necessità. In seguito, esaminando alcuni procedimenti allegorici storicamente realizzati, Casadei distingue quattro processi fondamentali. 1. il significato letterale rimanda a un senso ulteriore, più o meno facilmente decodificabile, che in genere relativizza il valore semantico di primo grado, le allegorie "a chiave" che troviamo nei testi della NIE; 2. il significato letterale rimanda a più sensi ulteriori, non tutti immediatamente decodificabili, tuttavia non indefiniti; 3. il significato letterale risulta insoddisfacente e si deve postulare un senso ulteriore, ma non è chiaro quale esso sia: è lecito e anzi necessario avanzare ipotesi di senso, che però non possono essere definite in modo ultimativo; 4. negli scrittori postmoderni il significato letterale risulta insoddisfacente e il lettore viene spinto a cercare un senso: ma spesso, a distanza di qualche pagina, quel senso viene sconfessato da affermazioni in contraddizione con le precedenti, tanto da rendere indecidibile in senso logico la semantica testuale nel suo insieme.

Il procedimento allegorico di solito non mira a una scarnificazione, bensì a un potenziamento del livello descrittivo che prevale su quello narrativo; l'intreccio si riduce a una cornice e non produce senso, mentre salgono di grado le descrizioni dei personaggi, ecc. Solo a una lettura di secondo grado, allegorica, il testo acquista un senso compiuto: la componente allegorica risulta indispensabile per evocarlo.

Casadei constata in seguito che esiste una nebulosa letteraria italiana che, a partire dalla metà degli anni Novanta, ha generato opere contraddistinte dal rifiuto del paradigma ironico-citatorio postmodernista e orientate a catturare aspetti della condizione socio-politica attuale, valutata collettivamente, dal forte impatto comunicativo.

La possibilità di lettura della storia resta ancorata, in *Manituana*, al paradigma della scoperta del Potere occulto come causa delle storture storiche, che ha conosciuto numerosissime declinazioni a partire dal

secondo dopoguerra. Wu Ming, rispetto a Luther Blisset, ha abbandonato l'utopia dell'analisi sociopolitica all'insegna di una generica fiducia nel potere demistificante delle contro-narrazioni. Un secondo esempio adottato da Casadei sono i testi di Genna (*Dies irae* e *Hitler*), il cui punto di partenza è una composizione allegorica indecidibile e quello di arrivo un'eseplificazione di traumi storici implicitamente riferiti al Male nato in terra. Anche in questo caso l'allegoria, da politonale, diventa monotonale. In Vasta (*Il Tempo materiale*) vige il rifiuto della facile allegoria e l'ironia riguardante il dramma raccontato costringe a considerare quanto «la possibile confusione tra bene e male ha inciso nell'esistenza e nella sensibilità etica delle ultime generazioni». Allegoria indecidibile dunque? Un caso di uso complesso dell'allegoria è *Troppi paradisi* la cui forza sta nell'aver introiettato nel personaggio-*everyman* consapevolezze scisse dall'azione concreta, riservate al dominio dell'elaborazione concettuale: il procedimento allegorico di Siti è del tipo 2, più complesso, ma non indecidibile. *Gomorra*, infine, in cui l'io «autenticante» – che si assume la responsabilità di essere veridico – ha la dimensione profetica pasoliniana, comporta l'allegorico quando tende a interpretare come parte di un sistema i frammenti di senso insiti in fatti e gesti, altrimenti unicamente simbolici. Tuttavia non è detto che il senso allegorico sia completo e la forza di *Gomorra* sta nell'aver messo in luce non la certezza del Male, ma la precarietà di senso del Male che non sembra più legato al singolo *boss*, ma diventa quasi la risultante casuale di una coazione a ripetere. La chiave di lettura di *Gomorra* dovrebbe essere quella di un “realismo allargato”, mentre si tende a inchiodare quest'opera a un “realismo ristretto”.

In sintesi, secondo Casadei la propensione allegorica dei testi esaminati, lungi dal condurre alla «derealizzazione», dovrebbe potenziare la richiesta di senso, ma ciò non si realizza soprattutto se i pregiudizi del nostro conoscere non sono effettivamente posti in discussione. Non può essere l'ossessione del Potere-Padre a determinare il senso allegorico della *quête*, bensì la consapevolezza del vuoto del Reale che minaccia continuamente la realtà.

Raffaele Donnarumma, promotore del dibattito attorno alle questioni qui presentate, dopo aver discusso a lungo e in dettaglio le questioni tassonomiche di *fiction* e *non-fiction*, l'inopportunità di

distinguerli e la presenza di situazioni e stadi intermedi in cui i due si mescolano, dichiara insoddisfacenti le proposte di definizione accessibili, trova che l'una sia garanzia dell'altra e infine attribuisce la *fiction* (o meglio, la sua indefinibilità) al postmoderno e la *non-fiction* all'anti-postmoderno. Tipica delle pratiche anti-postmoderne è l'angoscia di derealizzazione: uno speciale *pathos* della realtà che è molto di più rispetto a un semplice stimolo all'attenzione e che implica invece un atteggiamento sostanzialmente diverso nel lettore, di tipo ricettivo. Il nostro bisogno di verità si rivolge al racconto (di tipo *non-fiction*?) proprio perché nella sua commistione di verità e finzione, questo meglio esprime la contraddittorietà della nostra condizione. Un ruolo importante nell'insieme hanno giocato anche il *reality show* televisivo e i media in genere. Scrive infatti Donnarumma: «Le forme di realismo che si sono affermate in Italia dagli anni Novanta sono, in misura variabile, post-letterarie, poiché si misurano con la commistione di *fiction* e *non-fiction* che i media producono quotidianamente». La retorica della storia "vera" in letteratura è pertanto un prodotto di importazione che conserva la sua radice televisiva.

In seguito Donnarumma si occupa dei libri che reagiscono a quell'angoscia di derealizzazione che i programmi televisivi ignorano, poiché in essi la confusione tra *fiction* e *non-fiction* è statutaria, fondamentale, normalizzata o è occasione ludica di intrattenimento. Tali testi insisteranno dunque sulla confusione tra *fiction* e *non-fiction*, «promuovendola a vertigine ermeneutica e ambiguità conoscitiva» oppure cercheranno di scalzare tale confusione «per conquistare credibilità al discorso».

Nella prima categoria rientrano i romanzi improntati alla *autofiction* di Walter Siti, che inserisce in uno schema romanzesco materiali reali. Siti rimane un simulatore, perché è "troppo scrittore", troppo legato alla letteratura per non sapere che ogni scrittura è comunque artificio. La seconda categoria è invece sovra-rappresentata, con numerosi esempi di testi che si sforzano di conquistare credibilità e in cui domina il *pathos* della verità. *Cibo* di Helena Janeczek non si lascia leggere come un romanzo ed entra nel campo della *non-fiction*. La narrazione consiste di pezzi di vita legati a un tema: in essa gli artifici di credibilità sono l'insufficienza del racconto, la parzialità della narratrice, l'imperfezione della memoria e il fatto di instaurare un rap-

porto emotivo con persone reali (la «fatica a scrivere» fa da modello alla pena nel leggere che è richiesta e auspicata). Si prova e si produce dolore: sono gli stessi artifici di alcune forme di giornalismo televisivo, e talvolta di quello scritto. Janeczek fa sue quelle forme non in modo citazionistico, ma perché le ritiene adeguate alla propria materia. Bisogna anche tener presente che, date l'assoluta assenza di dichiarazioni di sincerità e completezza e la certezza che non possiamo avere accesso all'interiorità dell'altro, la fedeltà alle fonti e la verificabilità del referto (la storia si basa su di un caso autentico di malattia di Creutzfeldt-Jakob) non bastano a rendere credibile il racconto. Occorre la mediazione di uno sguardo soggettivo. Altro esempio interessante è *L'abusivo* di Antonio Franchini, dedicato non a un fatto privato come la malattia, ma all'omicidio di un giornalista. Ne *L'abusivo* prevale la narrazione documentaria: compaiono citazioni dagli articoli di Giancarlo Siani, trascrizioni di interrogatori e atti giudiziari e, soprattutto, numerose testimonianze di amici, colleghi e conoscenti del giornalista assassinato dalla camorra. Inoltre, al fine di incardinare la vicenda e garantire la veridicità del racconto, il narratore esibisce il sé, ricorrendo a vicende autobiografiche. Infine i due elementi si incontrano nella misura in cui l'io narrante si impegna in una «personale ricerca di verità» e definisce «il proprio destino in relazione al destino di Siani». Non sono i fatti nudi a raccontare, bensì «il progressivo riappropriarsi di quella vicenda, del suo senso e del destino di Siani da parte del narratore». Qui il filtro soggettivo è dunque avvertito come necessario nella ricostruzione di un fatto pubblico, civile.

Come Franchini, anche Saviano mette in gioco sé stesso (si nomina e mette in scena il proprio rapporto con il mondo di cui racconta) e respinge le accuse di moralismo e di ideologizzazione. In *Gomorra*, Saviano, piuttosto che citare un articolo di giornale, lo riscrive, mescolando così cronaca e letteratura e mutando in racconto l'informazione e la testimonianza. Secondo Donnarumma il modello di *Gomorra* non è *A sangue freddo*, che presenta un grado di romanzizzazione molto più spinto delle altre narrazioni documentarie italiane, bensì *Dispac-ci*, il racconto di Michael Herr sull'esperienza del Vietnam. Le affinità sono molte: Roberto Saviano – piuttosto che protagonista, come Franchini e Janeczek – è un narratore testimone, una coscienza e un mediatore. Egli non ambisce a una ricostruzione precisa, giornalistica

o storica degli eventi: da un lato il suo punto di vista è turbato ed eticamente partecipe, dall'altro dichiara che a guidarlo è la necessità e l'urgenza di raccogliere e raccontare storie, l'obbligo nei confronti di una verità che è controinformazione, la rinuncia alla metafisica dell'oggettività tipica del giornalismo e la volontà di coinvolgere il lettore, anche mediante l'uso di un "tu" retorico, stipulando un patto di lettura basato sulla volontà di comprensione e intervento attraverso la propria partecipazione emotiva. A tal proposito Saviano cita Senofonte – per il quale lo sguardo di chi racconta è onesto se si dichiara parziale – scommettendo insomma sul potere della parola letteraria, ritenuta degna di fede. Janeczek, Franchini e Saviano voltano pagina rispetto all'*autofiction* e alla storiografia apocrifa postmoderna e si sottopongono a un giudizio di verità: le loro storie pretendono di essere prese per buone nonostante e al di là dei limiti propri della scrittura. Questi autori hanno fiducia nella letteratura e credono che il modo più adeguato per conoscere ed esprimere la realtà sia darle una forma narrativa.

Margherita Ganeri ricostruisce¹⁷ il dibattito nato attorno al numero 57 di «Allegoria» per analizzare le posizioni più detrattive come effetto di «pregiudiziali teoriche». L'analisi di ampio respiro proposta da Donnarumma su «Allegoria» riguardava un tema rivelatosi scottante, con risultati che mettevano in evidenza le voci di una polemica destinata a continuare, dimostrando, tra l'altro, il pluralismo della redazione di «Allegoria» che «lascia convivere al suo interno una serie di posizioni interlocutorie, talora anche in forte dissenso». Ganeri contrappone a tale analisi l'intervento su «Specchio+» firmato da Andrea Cortellessa, animatore delle reazioni all'inchiesta di Donnarumma: Cortellessa dubita si possa parlare di (ritorno al) reale dopo la nozione lacaniana di Reale e insiste sulla frattura tra esperienza e realtà, concludendo che la grande arte non è tale perché rimanda al mondo, ma perché ambisce sempre a trascendere il presente in favore dell'eternizzazione. La letteratura, condannata a non raggiungere il reale, può solo stare in suo luogo, cioè rappresentarlo, simboleggiarlo, allegorizzarlo, emblematicizzarlo. Cortellessa parte insomma da una pregiudiziale svalutazione del realismo, «effetto di una semplificazio-

17. Margherita Ganeri prende in esame tre articoli contenuti nello speciale di «Specchio+» di novembre 2008.

ne dovuta a un'allergia istintiva» e sostiene che il ritorno al realismo rimanderebbe a una strategia commerciale. Secondo Margherita Ganeri, Cortellessa «ha le sue idee sul reale, sulla letteratura e [soprattutto] sul mandato della critica». Oltre a Cortellessa, contro lo speciale di «Allegoria» si pronunciano Gabriele Pedullà, Tommaso Ottonieri e Daniele Giglioli: il primo ritiene che i libri oggetto di indagini siano privi di stile, in rottura con canoni e stilemi tradizionali e si dichiara ostile nei confronti di molti "realisti" contemporanei, mentre Ottonieri e Giglioli intervengono in modo meno polemico, constatando che «il rapporto tra gli scrittori e la realtà è segnato da un segno di impotenza, di impossibilità e di destituzione di ogni responsabilità».

In conclusione Ganeri incolpa i giovani critici, una generazione in crisi di identità, «incerta tra il rimpianto per una funzione egemonica perduta sia negli interstizi residui ancora aperti nell'università italiana, sia all'esterno, nel campo editoriale e mediatico (dove è innegabile che gli scrittori, e soprattutto quelli di successo, non abbiano più bisogno dei critici), e il narcisismo di chi da un canto vorrebbe ancora difendere una separatezza del letterario, e dall'altro, contraddittoriamente, desidererebbe che questa chiusa specificità parlasse alle masse, portasse affermazioni pubbliche». La reazione allergica alla nozione del reale e del realismo è spia della crisi di ruolo, dell'insignificanza del discorso critico al di fuori di circoli ristretti, dell'incapacità a reggere il peso della condizione poco allettante dell'essere critici oggi, soprattutto critici con ambizioni militanti, sistematicamente frustrate, «l'attaccamento dei critici a una stagione culturale che ha tentato di mascherare l'immiserimento del ruolo dei critici con ideologie compensatorie di tipo narcisistico». È questo reale, questa realtà a sembrare a Cortellessa di troppo (il titolo dell'intervento di Cortellessa recita *Reale, troppo reale*).

In un'intervista di Gilda Policastro a Romano Luperini, alla domanda «come si concilia il ritorno al reale con l'allegoria?», il critico risponde così (e la sua risposta valga da pregnante commento):

L'idea che l'allegorismo sia nemico del realismo è un'idea che sta alla base del libro di Croce sulla *Commedia* di Dante. Ma negli stessi anni Eliot sosteneva che la grandezza dell'allegorismo dantesco fosse dovuta agli elementi di realismo. Non c'è affatto opposizione o contrap-

posizione, tant'è vero che c'è chi ha parlato di «realismo allegorico». Sul piano teorico questo è perfettamente realizzato. Ma se si passa al piano della letteratura che viene praticata, non so quanto ci sia di intenzionalità allegorica nel «ritorno alla realtà» di oggi. Mi pare che ci sia in effetti una tendenza a riconfrontarsi con le contraddizioni materiali e questo lo giudico di per sé un fatto positivo: significa che uno dei pilastri culturali del postmodernismo, cioè l'idea dell'intertestualità assoluta e della metaletteratura, sia tramontata o comunque in crisi, e che stia nascendo una nuova generazione con il bisogno di riconfrontarsi con le contraddizioni materiali. Da qui, poi, a indicare in queste contraddizioni materiali un destino più generale e un significato più universale, ce ne corre: secondo me questo passo ulteriore non viene compiuto ancora. Però mi sembra interessante che ci siano queste tendenze. Beninteso, presentano anche dei pericoli: per esempio di ritornare a una realtà scontata, richiesta dall'editoria, dal mondo dell'industria culturale, che vuole delle storie semplici, dei fatti. È chiaro che questo rischio c'è, però, sul piano della storia della cultura del nostro paese, mi sembra importante che si sia segnata una cesura con le ideologie del postmoderno, e quindi che stia nascendo una generazione nuova, che tende a porsi problemi nuovi.¹⁸

Diari (e manuali) "in pubblico". On e/o offline

Scrivete [...] di quello che fate. Astenetevi dai giudizi sul mondo in generale [...]. Raccontate i vostri viaggi, le persone che avete incontrato all'estero, descrivete di chi vi siete innamorati [...]. Raccontate le vostre angosce senza reticenze piccolo borghesi, anzi «spandendo il sale sulla ferita». Dite quello che non va e quello che sognate [...]. Iniziate a fingere, a dire bugie, a creare sulla carta qualcosa che parta dal vostro mondo, ma che diventi poi il mondo di tutti, nel senso che tutti noi che leggiamo possiamo comprenderlo. [...] Raccontate di voi, dei vostri amici, delle vostre stanze, degli zaini, dell'università, delle aule scolastiche...

PIER VITTORIO TONDELLI, *Scarti alla riscossa*

Claudio Milanesi esamina quella parte della produzione di Enrico Deaglio in cui lo scrittore eccelle, che sarebbe limitativo definire

¹⁸. L'intervista è intitolata *L'allegoria di una generazione* ed è apparsa su «L'Indice» n.1/2009, p. 11.

giornalismo d'inchiesta e che invece si apparenta alla *non-fiction novel* anglosassone. «*Patria* è la storia degli ultimi trent'anni costruita attraverso il montaggio di sequenze narrative corrispondenti a eventi puntuali delle vicende italiane, giustapposte, senza collegamenti espliciti, col metodo della collazione di frammenti» nella quale spetta al lettore il compito «di stabilire i legami fra una sequenza e l'altra», di causa e effetto, cronologici, di analogia ecc. «La storia di Deaglio è una storia *événementielle* (storia di fatti) ma non una storia *traités et batailles* (una storia diplomatica o una storia dell'emergere delle strutture degli Stati nazione)» continua Milanese. Il libro di Deaglio è per lo studioso un'originale combinazione di paradigma storiografico di impianto microstorico ed estetica postmoderna: una storia costruita su spie, tracce, frammenti che non si combinano in un quadro coerente, perché una visione d'insieme e un'interpretazione globale sono considerate impossibili. Nell'operazione che compie Deaglio v'è anche un intento didattico: quello di denunciare, narrando, il divario fra il pubblico e la Storia, visto il fallimento della funzione civile della storiografia e dell'insegnamento della storia nella scuola italiana. Deaglio ha il merito di aver affrontato, in *Patria*, la storia degli ultimi trent'anni, procedendo per frammenti ed ellissi e traendo così le conseguenze più radicali dal metodo della microstoria. Tale metodo era già stato sperimentato dallo stesso Deaglio in *Besame mucho* e *Bella ciao*, in cui raccontava alcuni temi centrali dell'attualità politica, sociale e culturale per via indiretta o trasversale, concentrandosi quasi esclusivamente su eventi e personaggi apparentemente minori e marginali: fatti di cronaca, incontri casuali della vita di tutti i giorni, un medico, una donna delle pulizie, dei muratori. Apparentemente minori ma rivelatori dei mutamenti profondi dell'Italia della metà degli anni '90, quella in bilico fra Tangentopoli e Mani Pulite, fra la morte dell'ideologia comunista e l'arrivo al governo del postfascismo, fra Forza Italia e l'Ulivo. Il quadro geografico degli eventi riportati dai diari è l'intera penisola: l'apertura geografica mostra l'impossibilità di comprendere fenomeni come le malattie sociali, la corruzione, la criminalità organizzata, il clientelismo e la sfascio ambientale restando in ambito regionale o cittadino.

Deaglio trae ispirazione anche dal cinema americano di fine secolo alla Robert Altman (*The Player*, *Short cuts*) e dalla scrittura giornalisti-

ca, costretta quotidianamente a render conto dei fatti attraverso storie e vicende singolari (il fatto di cronaca). Il pericolo di tale scelta narrativa (non dimentichiamo che Donnarumma, in riferimento a Franchini e Saviano, parla di opportunità, non di pericolo) sta nel soggettivismo e nella manipolazione. La documentazione sarebbe l'antidoto al soggettivismo, e *Patria* è ricco di documenti. Così il testo, secondo Milanese, acquista la forza di garanzia scientifica di una monografia accademica poiché la storia non è ridotta a narrazione, ma è la narrazione a elevarsi al rango di conoscenza storica.

Remo Ceserani definisce *Patria 1978-2008* di Enrico Deaglio un tentativo di realizzare *the great Italian novel*, alla stregua del grande romanzo statunitense. Il libro è definito un montaggio di cronache, ricordi, documenti e interpretazioni della realtà alla maniera di *Jahrestage* di Uwe Johnson e presenta, nell'appendice curata dal principale collaboratore di Deaglio, Andrea Gentile, «l'elenco delle fonti usate, il confronto tra le fonti, ulteriori indicazioni bibliografiche». Aggiungo che *Patria*, oltre alla carica informativa utile contro chi "dimentica" o "riscrive" il passato, sembra avere quasi un'ambizione da almanacco, in quanto le informazioni, suddivise cronologicamente e ripartite per anno, sono di natura varia ed eclettica: si tratta di dati storici, politico-sociali, di costume, di cultura, di svago, biografici e statistici, ma anche consigli, osservazioni e ricordi personali dell'autore. *Patria* si distingue da quelle opere che tentano di rendere il contenuto accessibile a un lettore medio, a causa della struttura complessa e sofisticata e dei collegamenti trasversali. Secondo Ceserani l'opera di Deaglio vorrebbe essere un corrispettivo moderno delle epiche nazionali della tradizione che riassume in sé i tratti distintivi dell'identità nazionale, offre una rappresentazione della storia e della cultura e coglie lo *Zeitgeist*. Dato che mancano in Italia romanzi nazionali, essendo tutti regionali o addirittura locali, e quelli postmoderni da Eco a Wu Ming avendo ambizioni di tutt'altro genere, *Patria* ambirebbe a porsi come grande romanzo italiano dei nostri tempi, nonostante manchi un intreccio, sostituito dall'accostamento di frammenti scelti apparentemente a caso, ma che in realtà costruiscono una rete di rapporti orizzontali e verticali. Prevale in *Patria* il clima funebre: il tema della patria è legato a quello della morte che sembra diventare la cifra interpretativa del paese (la storia d'Italia è segnata dalla morte di molte

persone per gli scontri ideologici, le stragi, gli assassini, i sequestri, le catastrofi, la mafia – annota Ceserani). L'ossessione deagliana della morte ricorda, si noti, il clima del *Gattopardo*, il controverso romanzo lampedusiano che si apre con la scena della morte del soldato borbonico, e quella della preghiera («nunc et in hora mortis nostrae...») e all'insegna della morte si svolge e si conclude. «Quanto alla società civile, sembra per ora impreparata ad avere un ruolo da protagonista nel grande romanzo della patria italiana, in quanto l'Italia non ha una società civile» sentenza amaramente Ceserani.

Claudio Panella passa in rassegna fenomeni e casi recenti riguardanti le trasformazioni del mercato del lavoro,¹⁹ descritti in molti testi recenti sia online («diari in pubblico» per utilizzare un'espressione di Elio Vittorini, ripresa anche da Claudio Milanese) sia offline (dal blog si passa al reportage e al «manuale semiserio»). Secondo Panella, questi testi raccontano esperienze di lavoratori precari che si rivelano spesso più esibite che reali e si caratterizzano non tanto per le loro determinanti genologiche o stilistiche, ma piuttosto per il contesto in cui nascono, l'impatto che hanno sul lettore e il fatto che autori e lettori «fanno comunità» intorno a opere che, esibendo la loro matrice individuale-autobiografica o intimistica, si danno come scritture «dal basso». Il successo di questi scritti è in buona parte garantito dalle ripetute dichiarazioni di esperienza autentica: ciò che viene raccontato appare vero e autentico sulla base di un patto referenziale col lettore che spesso vive in prima persona gli stessi problemi, sentimenti, idee e vicissitudini raccontati. Infine alcuni scrittori, come Michela Murgia, sfruttano avvedutamente il registro di denuncia dei mali del mondo del lavoro per raccontare non pochi dettagli scandalosi e molti *scoop* del mondo di lavoro.

I padri e i “nuovi classici” del fenomeno della non-fiction. Da Pasolini a Veronesi; la “Siti-(tri)logia”; Affinati; Wu Ming, la scrittura transmediale, la “morte del Vecchio”

La *non-fiction*, proprio come avviene per i testi sulla Shoah, può

19. Ricordiamo al proposito il recente volume di «Narrativa» (nuova serie n. 31/32-2010), interamente dedicato al mondo del lavoro, della realtà dell'azienda, dei lavoratori precari e flessibili, intitolato *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000* a cura di Silvia Contarini.

essere studiata mediante varie categorie: quelle nate dalle discussioni attorno al realismo, alla tipicità, alla mimesi, alle descrizioni dell'esperienza insieme ad altre relative alla rappresentazione letteraria del reale. Per la *non-fiction* odierna è importante il «genere» di testimonianza, che è un'invenzione del '900. Il saggio di Emanuele Zinato promuove la discussione a partire dall'ibridazione dei generi letterari e si sofferma in particolare sulle forme nate sul confine tra romanzo e saggio, tra riflessione e finzione, confermando in parte quanto si legge in *La forma del saggio* di Alfonso Berardinelli sulla forma preminentemente saggistica di tutta la letteratura del Novecento.²⁰

Zinato, convinto che la rigida suddivisione in *fiction* e *non-fiction* non sia adeguata, sostiene che, affinché il romanzo possa raggiungere una forma qualsiasi di realismo, occorre una scrittura ibrida fra verità e invenzione, riflessione e finzione, in grado di rimettere in circolazione gli aspetti conturbanti del reale. Lo studioso assume una prospettiva diacronica e rende oggetto di disamina prima i testi della generazione dei padri, poi quella dei loro discendenti, certo che l'eredità culturale può essere un vaccino contro il bacillo della derealizzazione. Egli analizza i testi di Calvino – nei quali ravvisa un saggismo mascherato «in cui il ragionamento rallenta il plot e contrae le coordinate spazio-temporali» – di Sciascia e di Volponi – in cui si ha uno sdoppiamento della riflessione e del piano della rappresentazione – di Meneghello, per affrontare poi gli anni '90, periodo in cui è il mercato a ridisegnare il sistema dei generi, passando in rassegna i testi di Siti, Affinati, Saviano, Di Ruscio, e individuando di volta in volta il dialogo tra questi e i propri «padri», che non avviene mai all'insegna del

20. Di parere contrario è Eraldo Affinati, secondo cui «La vera grande letteratura contemporanea è quella in cui avverti l'insufficienza della catalogazione per generi. Romanzo, saggio, poesia, documento, invenzione: che differenza fa? L'energia creativa pulsa alla maniera di una vena sotto sforzo» (*Compagni, segreti. Storie di viaggi, bombe e scrittori*, Roma, Fandango, 2006, p. 203). Sulla contaminazione tra i generi riflettono anche i Wu Ming, dichiarando di non sapere più «tra cosa e cos'altro» essa dovrebbe avvenire, nella convinzione che gli scrittori stessi non si pongano più il problema in questi termini. Quello che conta, secondo loro, è «don't keep it cool-and-dry»; in mancanza di ricette e di punti di riferimento, gli scrittori «utilizzano tutto quanto pensano sia giusto e serio utilizzare»: calore, *humour* senza distacco, presa di posizione, assunzione di responsabilità, fiducia nella parola riacquistata e nella possibilità di ricaricarla di significato non logoro, la ricerca di senso oltre i *cliché*, la piena rivendicazione di tonalità emotive (*NIE. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. 23.)

citazionismo, bensì dell'accoglimento pacifico dell'eredità in quanto antidoto all'anestetizzazione mediatica e mercantile della scrittura letteraria. Saviano recupera, secondo lo studioso, il saggismo di Pasolini, mentre Affinati riprende Levi. Siti esibisce la finzione autobiografica che rende il romanzo un romanzo-saggio «capace di fare i conti con l'incidenza della televisione nella vita quotidiana», mentre in Affinati prevale un saggismo lirico, prodotto del cortocircuito tra storia privata e storia del Novecento. Di Ruscio si muove nella direzione della «saggistica della digressione permanente». Insomma, si potrebbe concludere, se il romanzo di oggi è di volta in volta un romanzo-saggio, un romanzo di memoria, un diario, una confessione, una riflessione, l'importante – per citare Tabucchi – è che in queste nuove forme il romanzo parli dei grandi problemi dei nostri tempi e che siano quei problemi a determinare la scrittura.²¹

Flaviano Pisanelli sostiene che la letteratura degli ultimi due decenni, «come una cartina al tornasole, registra, interpreta e rielabora tali cambiamenti tra sperimentalismo e riaffermazione di alcune modalità di rappresentazione tradizionale». Lo studioso osserva un progressivo indebolimento della funzione sociale della letteratura e in genere dello scrittore, il cui ruolo «è andato confondendosi con quello del giornalista o dell'autore di reportage», per cui nei testi letterari si assottiglia o si eclissa il confine tra finzione e realtà. Segue un omaggio a Pasolini la cui opera anticipa alcune importanti evoluzioni della forma romanzo degli ultimi due decenni. *Petrolio* in modo particolare è antesignano delle attuali forme di romanzo-inchiesta, romanzo-testimonianza ecc.: caratterizzato da una provvisoria struttura formale, impedisce di precisare (non solo la problematica centrale, ma anche) il genere letterario di appartenenza, e ciò succede perché Pasolini avrebbe in tal modo reagito alla “in-formità” del reale. L'opera di Pasolini è un'opera aperta, ovvero caratterizzata dalla compiutezza estetica e dall'apertura formale, e al contempo un romanzo-saggio, perché per

21. «Io credo che quello che possiamo constatare è una caduta fortissima delle divisioni fra i vari generi letterari. [...] Quello che esiste è, come dire, una specie di organismo culturale che si organizza in varie forme testuali e che è appunto la letteratura. Ormai sono cadute le barriere tra romanzo, saggio, poesia, memorialistica eccetera: il testo letterario ha acquistato un'autonomia tale per cui è un organismo indipendente.» Antonio Tabucchi in *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?* Roma, òmicron, 1995, p. 11.

mezzo di essa si giunge a una «dizione totale della realtà». Perseguendo una strada di sperimentazione narrativa e stilistica, Pasolini avrebbe cercato di reinventare la forma-romanzo e delude dover constatare, dice Pisanelli, che oggi più di ieri la critica italiana si sia focalizzata su questioni formali, strutturali e stilistiche del romanzo pasoliniano, eludendo l'obiettivo centrale del testo, che è lo smascheramento del volto nascosto del potere in Italia, quello occulto e stragista, celato dietro la maschera di quello ufficiale, economico e parlamentare, non riconoscendone in questo modo il potenziale di denuncia, di cronaca e di controinformazione. L'opera dissidente e impegnata di Pasolini è capace di intrattenere con la realtà un rapporto privilegiato, puntando il dito contro una situazione inaccettata per assenza di senso critico e di testimoni.

Stefania Ricciardi²² indaga l'opera di Sandro Veronesi, uno dei pochi autori di *non-fiction novel* di scuola italiana a muoversi sulla scia di Truman Capote. Veronesi va al di là del *New Journalism*, padroneggiando in grado assoluto le tecniche e gli strumenti della *fiction*. Egli perfeziona infatti il dettaglio visivo, servendosi di diversi prestiti cinematografici, come l'effetto di una presa diretta o le scene ripartite in azioni che corrispondono a inquadrature, e stabilisce una relazione atemporale tra la causa e il fatto. In particolare, nelle 106 pagine dell'ultima storia di *Occhio per occhio*, quella strutturalmente più vicina a *In cold blood*, si trovano «virate improvvise, cambi di piano ed effetti visivi e sonori, scomparsa totale dell'autore», ossia una sintesi perfetta della poetica del *non-fiction novel*, dello scrivere senza apparire direttamente nella stesura e al contempo salvaguardare una credibilità totale. L'idea di verità che segna i confini tra cronista e romanziere è paradossale poiché non è la verità del fatto, bensì la verità ontologica. Il *non-fiction novel* di scuola italiana abbraccia «in una dimensione entrambi i demoni della scrittura, quello affabulatorio e quello documentale». In una parentesi la studiosa tratteggia la tradizione italiana nell'ottica dell'osmosi tra giornalismo e letteratura, con il progressivo scomparire della radice di inchiesta e di denuncia sociale. Se l'ultima generazione di scrittori sembra sprovvista di immaginazione sociologica e di carica morale, pervasa da un senso di inutilità,

22. Di Ricciardi si veda anche il recente *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011.

Veronesi, al contrario, all'inchiesta sul reale unisce l'immaginazione.

Ben tre studiosi, Davide Luglio, Carlo Tirinanzi de Medici, Alessandra Grandelis, si soffermano su un fenomeno letterario che giustamente merita attenzione nel quadro delle problematiche qui trattate: la scrittura di Walter Siti. Davide Luglio propone un'analisi di *Tropipi paradisi* – definito dall'autore stesso «un'autobiografia di fatti non accaduti», rifuggendo la definizione di romanzo-saggio, in quanto di un saggio si può dimostrare il torto, mentre una narrazione *fictional* non ha torto mai – conformemente alla prima categoria proposta da Donnarumma (reazione narrativa al reale): in quest'ottica Siti avrebbe esasperato il rapporto tra l'elemento del reale e della *fiction*. A partire dalla diagnosi in base alla quale i media si sono appropriati degli strumenti della letteratura (*l'infotainment* ha romanizzato la realtà) e hanno ridotto la realtà a evento/spettacolo/attualità, il romanzo si trova obbligato a reagire al falso (la realtà resa finzione dai media) come se fosse vero. Si adotta una cura omeopatica contro la malattia di cui soffre il romanzo (intesa come indistinzione tra *fiction* e *non-fiction*): una cura per mezzo di una sostanza che produce sintomi simili a quelli della malattia in un soggetto sano, ovvero iniettando dentro il romanzo una piccola dose di tale indistinzione, di cui la tv è emblema e motore. Il romanzo sarà quindi, diversamente dai media, capace di «suscitare nel lettore [che non è passivo come uno spettatore] un'attenzione attiva e uno sguardo critico». Luglio insiste sulla novità di *Tropipi paradisi* rispetto alla trilogia, costituita da una chiave allegorica suggerita fin dall'avvertenza al lettore, dalle prime righe «del romanzo come estensione a tutti della pseudo-verità autobiografica di Walter Siti». Quel che provoca l'agnizione di ogni lettore nella pseudo-autobiografia di Siti è la mediocrità umana, essendo il romanzo un'esplorazione e una rappresentazione di questa mediocrità che si manifesta nella spinta verso un'originalità ostentata come immagine, per niente unica. Due sono insomma le strategie messe in atto da Siti per smascherare la subdola operazione dell'*infotainment*: si smaschera la pretesa autenticità evidenziandone la natura di imitazione, mediocrità, tipicità e, mettendo a nudo le strategie dei media, si smaschera l'intento di far assopire per accettare supinamente contenuti.

Carlo Tirinanzi de Medici legge le opere di Siti attraverso la distinzione barthesiana veridicità-effetto di vero, domandandosi come

si autentichi il testo. Sul piano del contenuto l'autenticazione avviene attraverso una rete di rimandi alla sfera pubblica («le quattrocento pagine di *Troppi paradisi* sono letteralmente invase dal mondo»), mentre sul piano linguistico si compie per mezzo di un registro che tende al medio («il massimo grado di mimesi nel parlato»). Nel mondo in cui ci troviamo a vivere – che Siti definisce della post-realtà, in cui non si distingue più tra il vero e il finto, perché la «pellicola di *fiction* si è estesa a tutto e pervade ogni spazio sociale» – per validare un testo sembra necessaria la voce di un io e la linearità di una narrazione in cui il soggetto relaziona come se scrivesse un diario. La narrativa d'invenzione può fungere da mediatore e dunque ristabilire un legame tra una società che appare sempre più disgregata e monadica e la realtà esterna con cui ogni monade è obbligata a fare i conti.

Secondo Berardinelli Siti utilizza la forma più letteraria del giornalismo – il reportage – trasformandola in letteratura. Alessandra Grandelis esamina nel suo saggio il romanzo di Siti *Il canto del diavolo*, definendolo proprio un reportage (e il reportage, ricordiamo, è uno dei modi indicati da Donnarumma per uscire dalla gabbia del postmoderno). Grandelis traccia le strategie utilizzate dall'autore per «aderire alla realtà» e «disintossicarsi dall'indifferenza» nel tentativo, destinato a fallire, di uscire dalla gabbia della finzione che tutto ingloba. Negli ultimi anni, scrive la studiosa, Walter Siti ha indagato in profondità il rapporto tra realtà e finzione, ma nel suo ultimo reportage (nato dall'invito dell'editore Rizzoli a compiere un viaggio ovunque volesse e di farne un libro), egli fa emergere il reale in modo diverso, raccontando un paese emblematico come gli Emirati Arabi. Alla fine vince comunque la finzione e quella di Siti rimane una gabbia letteraria, un esempio di postmoderno che perdura. Secondo Grandelis, pur scivolando talvolta nella finzione letteraria o nel ripiegamento narcisistico, lo scrittore sceglie comunque di raccontare gli Emirati Arabi, il mondo per eccellenza della finzione, nel tentativo però di smascherare ciò che è falso e di osservare la condizione umana dentro questo immenso gioco illusionistico.

Giorgio Kurschinski e Carlo Tenuta dedicano la loro disamina a *Berlin* di Eraldo Affinati, partendo da quanto Alberto Casadei ha affermato sulla scrittura di Affinati: «La sua [di Affinati] elaborazione di *fiction* e *non-fiction* guarda non solo a un'esplorazione del sé, ma

anche a un tentativo di riproporre la letteratura come forma di conoscenza integrale» (Casadei, 2007, p.204). Per Kurschinski è importante il carattere ibrido dell'opera – un romanzo con elementi di diario e saggio, talvolta modellato a forma di lexicon o guida alla Berlino di ieri e di oggi – e l'idea centrale che la storia di una città si possa leggere negli spazi, visitandone i luoghi. I frammenti eterogenei di cui è fatto il romanzo riflettono la società multietnica di oggi e il passato complesso della Germania. Forte dell'esperienza felice della Germania di oggi, la scrittura risponde alle domande sul passato. Affinati, pur rivivendo Berlino attraverso gli occhi di innumerevoli scrittori tedeschi e non, letti con notevolissima capacità di empatia, non avrebbe però colto il conflitto tra le memorie della parte occidentale e di quella orientale della città, oggi sbrigativamente omologata all'Occidente. Carlo Tenuta a sua volta legge *Berlin* con la lente fornita dal New Italian Epic di Wu Ming: egli si interroga sul carattere generico del libro di Affinati, definito pseudo-romanzo, romanzo-reportage, narrazione autobiografica dello scrittore viandante (per cui non ultima è anche la strategia diaristica), romanzo-saggio e infine opera epica, secondo la definizione di Wu Ming, per cui grandi e ambiziose sono le dimensioni dei problemi da risolvere tanto che l'opera è destinata a trascendere misura e confini della forma-romanzo. Lo studioso afferma che gli effetti ibridi sono il prodotto della ricerca affinatiana del passato storico nella realtà di oggi. Tenuta – citando Casadei per cui «Gli scrittori *compagni segreti* insegnano invece come interpretare una fetta della realtà partendo da una scelta decisa, integrale» – puntualizza l'impegno dello scrittore con la scrittura e il senso di responsabilità di chi scrive, palese nello sforzo di cercare e restituire un senso.

Izabela Napiórkowska ripercorre le tappe attraverso le quali il collettivo di autori Luther Blisset è diventato Wu Ming, mettendo in luce come la loro attività, oltre a rappresentare una riflessione sul ritorno del reale in letteratura (con il NIE Wu Ming da collettivo di autori è divenuto anche collettivo di critici), abbia rivoluzionato, attraverso il *copy left* e non solo, sia il mondo dell'editoria sia il concreto rapporto tra lettore e autore.

Inge Lanslots mette a confronto alcune scritture transmediali di Valerio Evangelisti e del collettivo Wu Ming, una nebulosa di testi che offre uno sguardo obliquo sul mondo. La studiosa riprende la pro-

spettiva di Henry Jenkins, citata da Wu Ming I nel memorandum *New Italian Epic*, in base alla quale la transmedialità di un libro consiste nel fatto che esso si estenda su altre piattaforme. Esemplici in proposito sono *Il Mondo di Eymerich* (Valerio Evangelisti, 2007) e *Manituana* (Wu Ming, 2007). Laddove *Il Mondo di Eymerich* è un gioco di ruolo ufficiale «sviluppato sulla base dei romanzi [...], comprendenti sia il ciclo di Eymerich, sia quello del Metallo»,²³ il testo di Wu Ming, nato romanzo, si vede circondato da un apparato paratestuale «non laterale»,²⁴ che comprende «racconti di ravvicinamento», «prolegomena» e capitoli incompiuti, ma anche una selezione di racconti e frammenti inviati dai lettori.

Marco Amici legge i romanzi *Medium* di Giuseppe Genna e *Sappiano le mie parole di sangue* di un'autrice che si firma con lo pseudonimo di Babsi Jones, entrambi del 2007, alla luce della ricorrente tematica della «morte del vecchio», individuata da Wu Ming I in *New Italian Epic*.

La narrativa di genere soffre anch'essa dell'angoscia di derealizzazione? Dal poliziesco di denuncia al (nuovo) romanzo storico

[Si] pretende spesso di raccontare l'Italia, passata, presente e magari futura: con romanzi storici o romanzi sul presente, romanzi storici del presente; [...] l'insopportabile arcadia truce del *noir*, che produce romanzi in serie con la pretesa di mostrare i mali d'Italia, ma che in realtà non dà luogo ad altro che assuefazione al già dato, trasforma la violenza e le trame criminali in ripetitivo consumo dell'ineluttabile. [...] la reduplicazione della cronaca nera [...] non è certo in grado di rivelare il sottile alterarsi del tessuto connettivo della vita quotidiana, lo sfaldarsi del quadro civile.

GIULIO FERRONI, *Scritture a perdere*

Alessandro Perissinotto, studioso (autore de *La società dell'indagine*) e autore di gialli è in (dimessa) polemica con chi, come Giulio Ferroni, sostiene che il *noir* sia incapace di offrire un qualche elemento di conoscenza autentica, pretendendo di raccontare l'Italia con i fatti di cronaca, reali o inventati, che suggeriscono invece «una sorta di adattamento alla lacerazione, una sorta di ineluttabilità del

23. Vedi www.eymerich.com.

24. Vedi www.manituana.com.

dominio del male, della criminalità, della corruzione, del complotto» (55-56). Egli si propone di identificare sia la portata sia i limiti del poliziesco di denuncia che oggi si trova in una situazione di paradosso comunicativo: «la *fiction* poliziesca si incarica di restituire al cittadino quella realtà che l'informazione, condizionata dal potere e dai poteri, gli nega.» In definitiva Perissinotto sembrerebbe incline ad abbassare le armi, sfiduciato, conscio dell'impotenza della letteratura, incapace di accendere i riflettori sui mali della società. Il vero cruccio dello studioso è quanto effettivamente la letteratura sia in grado di fare, se possa cambiare alcunché, e cita, scettico, la posizione di Enzensberger, secondo cui neanche i bestseller riescono a modificare una virgola del nostro establishment e lo scrittore è «un creatore di quei giardini d'infanzia che sono i mondi possibili». Perissinotto vorrebbe poter credere – e cita come esempio i libri di Carlotto, Izzo, Montalbán e il proprio, *L'ultima notte bianca* – che, mentre la TV racconta fiabe, la *fiction* denunci la storia reale, anche se l'autore del poliziesco di denuncia vive una sorta di «libertà vigilata». I responsabili di diversi misfatti vorrebbero spingere il racconto nella *fiction* e contemporaneamente allontanarlo dalla realtà. Anche se gli autori del genere di denuncia si documentano seriamente (e allora diventano autori di *non-fiction novel*), il proposito di denuncia fallisce. Alla fine la *fiction*, per quanto cerchi di sorprendere, scioccare, spettacolarizzare, «non fa paura e non condanna, al più mitizza». Ma anche se il bilancio finale non cambia, la denuncia deve essere fatta, per il dovere verso la memoria e la testimonianza, sperando di poter ricostruire la coscienza civile degli italiani. È importante saper raggiungere il proprio pubblico. Per Saviano è una questione di vita o di morte: lo scrittore ha bisogno dei suoi lettori (sono loro che spaventano i camorristi, sostiene) ed è cosciente di non poter cambiare le cose da solo, perciò agisce con «la speranza che la sua indiretta azione possa in realtà moltiplicarsi nelle coscienze e nelle visioni dei suoi lettori, che quindi possano agire in sua vece o al suo fianco creando l'ultimo sogno di una comunità che comprende, sente, cammina. E vive» (*La bellezza e l'inferno*, 167). Saviano sottolinea l'importanza dell'apertura formale ed estetica, della compiutezza etica, della responsabilità dello scrittore nei confronti della parola e della capacità di rendere la storia vicina al lettore – quella storia recente d'Italia che Deaglio è riuscito a rendere vicina e

comprensibile, evitando semplificazioni o moralizzazioni. Ci riescono ugualmente i giallisti? E se il realismo della letteratura di genere non dovesse conseguire quest'obiettivo, si può sempre subordinare la funzione realistica a quella allegorica (l'allegoria non derealizzante di cui parla Casadei), e nutrire la prima con la seconda?

Il giallo di inchiesta o il *noir* di denuncia sociale non sono tuttavia la stessa cosa di un romanzo *de colportage* (*Schundroman* o *dime novel*), giocandosi quest'ultimo esclusivamente nella sfera dell'inconscio individuale e collettivo, tra orrore e desiderio. I generi popolari sono schematici: ne è tipica la polarizzazione di bene e male, noto/ignoto, uomo/istituzione, natura/cultura, ecc. e la stereotipizzazione dei motivi. La schematicità è un tratto costitutivo e distintivo di questi generi e viene da essi per così dire pretesa, ma gli stessi non sono per questo ingenui o irriflessivi, mentre possono sembrare sciovinisti per colpa delle categorie di cui si servono e che proiettano sul lettore. In realtà la contrapposizione è possibile in virtù di una norma sociale che questo genere riconosce e rispetta, su cui si fonda, che difende e che non rimette in discussione. Perissinotto e altri studiosi, viceversa, rimettono in discussione l'apparente «passività» di quei generi che – sostengono – non si riscontra sul piano conoscitivo, essendo questi testi caratterizzati da una notevole carica performativa (altri la chiamano una propensione al didattismo, utilitarismo o propedeuticità sociale). Perissinotto, Chiacchiararelli e Piga sembrano adottare – per la disamina dei romanzi gialli e *noir* – la prospettiva che unisce l'approccio psicologico (il testo risponde, in modo adeguato, ai bisogni dei lettori: compensa le nozioni di onestà, probità che il lettore vede frustrate sul piano reale; e questo non vuol dire che sia un genere condannato all'assuefazione al crimine e alla violenza) con quello antropologico (si attribuiscono ai testi specifiche funzioni: promuovere la riflessione, ma anche provocare determinate azioni e reazioni, atteggiamenti critici, posizioni di resistenza).

Lucia Chiacchiararelli affronta invece il *noir* di denuncia come uno strumento con finalità politiche e sociali forti e ferme, con una notevole funzione conoscitiva. Constatato che il *noir* di Carlotto riorienta le finalità del genere da evasione/intrattenimento a denuncia/coinvolgimento e si assume le funzioni volentieri smesse dai giornalisti, la studiosa prende in esame *Perdas de Fogu*, un romanzo scomodo

che colpevolizza letteralmente tutti, lettore compreso: «affaristi senza scrupoli [...] disposti a violentare paesaggi rimasti integri per secoli; [...] scienziati ignavi [...] interessati solo all'avanzamento di carriera; [...] politici collusi con la criminalità organizzata, [...] una società civile assente, omertosa e sottomessa, resa facilmente ricattabile dalla mancanza di lavoro». Il bersaglio dell'attività criminosa è in questo caso la Sardegna, una volta terra di piccole comunità agropastorali. Il romanzo contiene lunghe sequenze didascaliche per spiegare al lettore come avviene la contaminazione da nanoparticelle e quali conseguenze comporti per la salute della popolazione, e porta alla luce «storie sepolte da tanti segreti di stato o privati». Nel saggio di Giuliana Pias torna Massimo Carlotto, co-autore con Francesco Abate di *noir* basati su una rigorosa inchiesta giornalistica, genere idoneo a mediare e a rappresentare la realtà proteiforme, in quanto affrancato dai requisiti del rigido canone del poliziesco classico. Quel che si indaga non è il diretto responsabile del crimine, bensì le disfunzioni della società. In *Mi fido di te* si racconta della questione attualissima della sofisticazione alimentare causata dalla globalizzazione alimentare di tipo criminale. Il *noir* di denuncia si misura con l'ibridità *fiction/non-fiction* e con la necessità di «definzionalizzare» la realtà raccontata conferendo a essa uno status di veridicità, tramite il ricorso a determinate strategie retoriche, come «la trascrizione senza filtro di una testimonianza». La studiosa dimostra come nel romanzo di Carlotto-Abate avvenga il contrario del classico procedimento volto a ottenere un effetto di realtà, conseguito tramite l'inserimento di dettagli concreti. Il riferimento a un'opera fittizia, l'irrompere della finzione, paradossalmente «dà veridicità alle situazioni descritte». La frase pronunciata dal personaggio «avrebbe potuto essere un film», vale come certificazione della realtà della storia. Con quest'opera Abate e Carlotto propongono un tipo di letteratura ibrida che pone non solo il problema della distinzione tra *fiction* e *non-fiction* ma anche quello della giustificazione di questo tipo di ibridazione. *Mi fido di te* appare particolarmente interessante in quanto esempio di *nuovo realismo* che si confronta con l'esigenza inedita di «definzionalizzare» la realtà, che appare come il calco di una *fiction* televisiva. Secondo Yasmina Khmal la funzione rappresentativa della letteratura contemporanea viene inevitabilmente messa in crisi da una società che privilegia il contatto mediato con la realtà

circostante, ma permane comunque la possibilità di una sua funzione conoscitiva e interpretativa. Il genere poliziesco conduce il lettore a questa riflessione sulla realtà, scegliendo di metterne a fuoco i lati più oscuri. Alla luce delle principali sfaccettature narrative e discorsive del testo ibrido *Navi a perdere* di Carlo Lucarelli, si analizza come questo racconto-saggio *noir* svolga il suo ruolo di interpretazione e rivisitazione di un reale frammentato, in un percorso che, come dice lo stesso scrittore, rimanda il lettore «alla Verità che si trova al di fuori del romanzo».

Emanuela Piga, Dimitri Chimenti e Mirko Tavosanis presentano da varie angolature le opere dei Wu Ming, Oggetti narrativi non identificati, un misto di *fiction* e *non-fiction*. Emanuela Piga sceglie *Asce di guerra*, appartenente al genere del romanzo metastorico, una variante presente nella letteratura italiana fin dagli anni sessanta, capace di relazionarsi con la storia a prescindere dalle modalità tradizionali di fuga da essa e della pretesa di una ricostruzione puntuale del passato. *Asce di guerra* – testo diviso in tre parti (la prima è una narrazione corale che ricostruisce le origini dei romani, il carattere dei quartieri e i principali eventi storici che attraversarono Roma in quegli anni; la seconda va al cuore della strage; l'ultima riguarda la memoria dell'evento e le sue pratiche) – è secondo la studiosa un'opera in cui «storia, memoria e narrazione si saldano allo scopo di recuperare quelle storie eccedenti la *Grande narrazione condivisa*; quelle storie assenti, travisate, tramandate da coloro che sono stati tagliati fuori da una memorialistica accomodante e forzatamente conciliatoria.» Tra i diversi tentativi di recupero delle voci sommerse del passato figura il recupero della memoria attraverso la raccolta delle fonti orali, specialmente tramite interviste: tale pratica ha visto la narrazione storiografica e quella romanzesca convergere in opere come *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, di Alessandro Portelli (1999) e *Asce di guerra* (2000), co-scritto da Wu Ming e Vitaliano Ravagli, romanzo storico costruito sull'elaborazione romanzesca di testimonianze orali raccolte dagli autori, in cui sono mescolati materiale documentario e memorie private come frutto di una scelta precisa, per evitare una “narrazione assoluta”, quella che si vorrebbe dare come unica giusta.

Dimitri Chimenti propone una lettura ricoeuriana di *Asce di guerra*, concentrando la propria indagine sulle problematiche e sulle politiche

della memoria. Passato e presente vengono messi in collegamento e su tale sfondo emerge il lavoro della memoria e gli impedimenti che esso subisce. Oltre ad aver individuato, come Emanuela Piga, la possibilità di risalire agli eventi passati tramite la ricostruzione documentale e tramite gli «enunciati», Chimenti passa in rassegna gli «abusi della memoria», secondo la tipologia di Paul Ricoeur della memoria manipolata/impedita/obbligata. In un processo di monumentalizzazione del passato storico (la memoria manipolata) che preclude la possibilità di un dispiegamento del significato profondo degli eventi, si sostituisce il ricordo con il simbolo e la memoria si trova costretta a ripetere; tutto torna nelle forme nuove nel presente. La memoria impedita o ferita/risentita si ha quando la coazione a ripetere ripresenta l'evento traumatico nel presente ed esso non viene assimilato. La memoria non riesce a frapporre una distanza temporale tra il presente e un evento traumatico verificatosi nel passato, mentre il passato non vuole passare continuando a gravare sulle spalle del presente. La memoria obbligata infine, obbligata dall'oblio, è una memoria che si arrende alla grazia presidenziale dell'amnistia e diventa amnesia che istituzionalizza il perdono, sostituendo il lavoro della memoria con un puro atto di forza. In *Asce di guerra* si hanno poi, secondo Chimenti, due metodi di indagine storica: anamnestico (il racconto ripropone una verità storica rintracciata in base alle tracce documentali) e diagnostico (si guarda ai modi della costruzione di tale verità dall'interno del testo). Mirko Tavosanis analizza il linguaggio della narrativa storica in *Q* e *Altai* di Wu Ming e nella Trilogia di Magdeburg di Alan D. Altieri. Egli evidenzia come i Wu Ming, invece di simulare la lingua dell'epoca e cercare di conferirle una patina storica, abbiano inserito nei dialoghi molti elementi di italiano colloquiale contemporaneo, volgare, con l'uso di tratti di italiano neostandard e dialettale. In *Altai*, rispetto a *Q*, si amplia la gamma delle soluzioni linguistiche adottate, spesso nella direzione delle scelte decisamente letterarie, assente il turpiloquio anacronistico, sostituito da voci provenienti da lingue diverse dall'italiano: turco, croato, albanese, francese, latino, greco, ebraico ecc., mentre scompare l'italiano neostandard. Nei thriller espressionistici della Trilogia di Magdeburg, invece, si ha un gusto notevole per parole tecniche o caricate in qualche modo di significato. Negli esempi di narrativa storica straniera Tavosanis ravvisa invece il tentativo di

alternare tratti parlari moderni a tratti letterari o dialettali antichi. In conclusione, non si ha una lingua «ipermedia», bensì «collegamenti originali e scelte su cui non esiste ancora una risposta codificata» e di conseguenza i testi in oggetto contribuiscono a «svecchiare il linguaggio del romanzo storico italiano, e a consentirgli di rivolgersi a fasce di pubblico diverse da quelle tradizionali».

Le realtà "minori" e minoritarie: soggetto postcoloniale/donna/bambino; il male sul corpo; la realtà (f)a scuola

Spesso, leggendo i recenti racconti che ritornano «sul reale» viene da pensare che molti dei personaggi di queste storie siano degli agambeniani *homines sacri*, marginali ed emarginati, benniani «irrilevanti» o «vivi per sbaglio», erbacce della società. Non è chiaro se lo scopo di tale scelta sia quello di dimostrare che soltanto i deboli, gli invisibili e gli esclusi (i bambini, i vecchi, i malati, i menomati, i segnati) sono capaci di opporsi alla logica del pensiero unico²⁵ oppure quello di richiamare l'attenzione sul fatto che sono loro a subire i mali e le prevaricazioni del mondo e della società di oggi. Lo scrittore Demetrio Paolin si interroga qui sulla percezione, che egli ritiene condivisa con gli altri scrittori di oggi, di sentirsi scisso dall'esperienza del Reale. Vista la quantità di schermi interposti tra noi e la realtà (persa tra diversi passaggi e meccanismi di mediazione), il nostro corpo resterebbe l'unico elemento reale (in tal modo il romanzo italiano di oggi tenterebbe un gesto etico). Per parlare del reale diventa quindi necessario il corpo che è il «luogo dove io ci sono», ossia il luogo della propria identità. Il corpo diventa lingua. Allo stesso tempo però il corpo è quel luogo su cui, secondo Paolin, si rovescia il Male, che è incorporato, incluso in quella parte della realtà da cui non siamo separati da nessuno schermo.

Quello di Stefania Lucamante è un saggio di forte carica polemica, rivolta contro l'accusa espressa da scrittori come Giuseppe Genna e Antonio Scurati, secondo i quali le scrittrici e le filosofe, come Butler,

25. Benni, ricordiamo, valorizza le sue «erbacce della società», certo che in quegli esseri vi sia una carica nascosta e misteriosa di vita. E non è vita misera la loro. Cfr. *Saltatempo*, p. 258. I bambini sono ancora quelli capaci di concepire e condividere un progetto di cambiamento dell'umanità e del mondo, per vincere la sofferenza e l'ingiustizia.

hanno perso di vista la realtà e appartengono a «un pensatoio sospeso, lontano dalla terra», per cui occorrerebbe lasciare le pensatrici di oggi, e tornare alle madri. Per Scurati, in particolare, la guerra diventa l'equivalente dell'esperienza, l'unica esperienza degna di essere rappresentata. Lucamante al contrario sostiene che le riflessioni e le scritture delle donne forniscono un utile strumento di investigazione del mondo dal punto di vista sociale, con una forte componente etica e con un impegno notevole. Il giudizio di Genna, secondo Lucamante, è determinato dall'ignoranza dell'universo della scrittura femminile, e dalla mancanza di interesse riguardo a *come* le scrittrici effettivamente lavorano (sul reale). A confermare la tesi della Lucamante, e a valere come ammenda visto quanto (non) si nota in altri contributi, il saggio di Silvia Contarini si incentra su alcune scritture femminili migranti, non dopo aver lamentato l'indifferenza della critica nei confronti di scrittori come Ziarati, Lakhous, Hajari, Gangbo, Scego e altri, facenti parte a tutti gli effetti della letteratura italiana di oggi. La loro produzione deve essere considerata un necessario contributo alla formazione del canone, contenendo temi, realtà e forme narrative che complicano il tradizionale punto di vista etnocentrico. Nell'attuale produzione migrante, la studiosa ravvisa uno spostamento da intimismo, autobiografismo, logiche documentarie ed esperienziali, verso narrazioni più romanzesche e articolate, inquadrare in forme composite, spesso fuori genere. Due casi studiati da vicino, Ornella Vorpsi e Gabriella Kuruvilla, servono poi a dimostrare che, mentre nella storia si riflette sulla condizione dello straniero, dell'immigrato, dell'ex-est e della donna esclusa come donna prima ancora che come immigrata, nel romanzo la vicenda personale si collettivizza, l'io diventa noi, gli individui diventano popoli. Il mondo raccontato diventa universale e il racconto serve come risorsa della (r)esistenza. Il saggio di Franco Manai, infine, è una lettura di *Lugemalé* di Mario Domenichelli, romanzo ambientato tra Roma e Mogadiscio nel 1989 e negli anni seguenti, in chiave realistica e documentaria. L'esperienza di un periodo di insegnamento presso l'università di Mogadiscio fatta da Domenichelli nell'ambito della Cooperazione italiana, viene infatti rivissuta attraverso il filtro della memoria e lo specchio della letteratura: *Cuore di tenebra* di Conrad è l'evidente intertesto di cui *Lugemalé* vuole farsi drammatico aggiornamento. Assieme alla denuncia delle attività eco-

nomiche e politiche poco trasparenti tra Italia e Somalia, il romanzo presenta, nella generazione europea arrivata negli anni Ottanta a essere classe dirigente, il venir meno della volontà di rottura rispetto a una società capitalistica improntata al più bieco consumismo. L'immagine della Somalia (come dell'Africa intera, in cui l'Occidente ha «relegato il proprio cuore di tenebra») è quella di «polverose strade somale, ornate da figure umane scarnite e spaventate, da carcasse di cammelli e di zebù con le gambe all'aria, irrigidite a delineare un fantasmagorico cimitero, o interrotte dall'attraversamento di una sterminata mandria di cammelli portati al macello».

Con Gabriella De Angelis ci ritroviamo nel mezzo della scuola di oggi: il disagio giovanile, la demotivazione della classe docente, l'inadeguatezza della scuola, la difficoltà di dialogo tra le generazioni. Ci fa da guida il prof. Marescalchi (protagonista del romanzo *Il sopravvissuto* di Antonio Scurati) che, rileggendo il diario in cui aveva l'abitudine di annotare i momenti più significativi della vita scolastica, ricerca i motivi del gesto dell'allievo preferito, Vitaliano, che ha sterminato tutti i suoi professori, lasciando solo lui in vita. Tra sensi di colpa, dubbi laceranti sulla propria responsabilità o corresponsabilità, egli tratteggia un affresco della scuola contemporanea al contempo disincantato e appassionato, ma che nell'insieme lascia poco spazio alla speranza. La sfida che non viene raccolta dalla scuola è quella di ascoltare l'allievo, dargli spazio, prenderlo sul serio e innanzi tutto rispondere a quel suo inesausto bisogno di coerenza tra parole e fatti, tra insegnamento e vita: perché quando si è giovani si vuole la verità, non il sapere. Ma come farlo, se neanche gli adulti hanno più il coraggio della speranza? E se le lezioni di storia, di quella recente soprattutto, sembrano ridursi all'elenco di una lunga serie di massacri cui non è possibile dare una spiegazione o un senso, non può meravigliare che, alla fine, un allievo metta il massacro in atto. A questa amara conclusione contribuisce la consapevolezza che la crisi di fiducia nella memoria («in un certo senso, ogni memoria è falsa») è la ragione profonda della crisi di credibilità che mina alla base la scuola che, tra le missioni fondamentali ha, da sempre, quella di trasmettere la memoria alle nuove generazioni. Ma se la trasmissione della memoria e la ricerca della verità sono state affidate ai media, alla scuola non resta che farsi specchio dello sfacelo del mondo che la circonda. Monica Jansen, rimanendo sempre nell'ambi-

to dei problemi e delle problematiche del mondo dei giovani, si dedica alla disamina di *Mia sorella è una foca monaca* di Christian Frascella. L'esordio del giovane scrittore è stato promosso ed è diventato un bestseller grazie a una duplice operazione, prima in rete e poi nelle librerie. La novità del romanzo non sta tanto nella narrazione giovanile o nella tematica della precarietà, quanto nell'astuta fusione dei confini tra media testuali ed elettronici. Il narcisismo «spavaldo» e «fragile» del protagonista, in linea con la condizione dell'adolescente di oggi, prende corpo sia nell'attivismo culturale in rete che nell'«interattività immersiva» della finzione letteraria. Con Fulvio Senardi sconfiniamo infine nel doposcuola del romanzo neo-sentimentale di Federico Moccia, nutrito di musica pop, cinema, pubblicità. I suoi protagonisti sono esponenti di un senso comune perfettamente omologato, di cui il genere rosa ancora una volta si rivela un veicolo di sicuro conservatorismo e anzi di restaurazione di tutto ciò che costituisce l'etimo profondo di una italianità archetipica e patriarcale (si pensi ai valori religiosi e familiari perorati dalla «destra morale»: il mito della famiglia, delle relazioni che durano perché garantite da un patto matrimoniale che impegna davanti a Dio, di rapporti umani fondati su sincerità e lealtà). Per attirare tutti e non allontanare nessuno, Moccia ricorre a posizioni ideologiche vaghe e crea ampi margini di tolleranza. Abbiamo insomma un caso di rilancio di un genere di consumo utile anche per tenere in movimento sul mercato la propria immagine di autore e restare comunque a galla sul mare mass-mediatico della notizia e dello spettacolo (Moccia pubblica a scadenze annuali, creando una vera e propria «linea Moccia»). Un aspetto positivo del fenomeno Moccia rimane per Senardi il valore propedeutico alla lettura e la capacità di proporre ai giovani rapporti sentimentali esemplari, dove amore significa coinvolgimento, dono di sé, reciproca responsabilità.

Hanna Serkowska
Uniwersytet Warszawski

Un particolare ringraziamento devo a Giorgio Kurschinski per aver promosso, appoggiato, aiutato e seguito diverse iniziative che hanno portato a questo e al precedente convegno e al volume degli atti, per aver letto e riletto le bozze e curato la redazione tecnica.

