

# Kent Academic Repository

## Full text document (pdf)

### Citation for published version

Palumbo Mosca, Raffaello (2011) Narrazioni spurie: letteratura della realtà nell'Italia contemporanea. *Modern Language Notes*, 126 (1). pp. 200-223. ISSN 0026-7910.

### DOI

<https://doi.org/10.1353/mln.2011.0008>

### Link to record in KAR

<http://kar.kent.ac.uk/30369/>

### Document Version

Publisher pdf

#### Copyright & reuse

Content in the Kent Academic Repository is made available for research purposes. Unless otherwise stated all content is protected by copyright and in the absence of an open licence (eg Creative Commons), permissions for further reuse of content should be sought from the publisher, author or other copyright holder.

#### Versions of research

The version in the Kent Academic Repository may differ from the final published version.

Users are advised to check <http://kar.kent.ac.uk> for the status of the paper. **Users should always cite the published version of record.**

#### Enquiries

For any further enquiries regarding the licence status of this document, please contact:

[researchsupport@kent.ac.uk](mailto:researchsupport@kent.ac.uk)

If you believe this document infringes copyright then please contact the KAR admin team with the take-down information provided at <http://kar.kent.ac.uk/contact.html>



PROJECT MUSE®

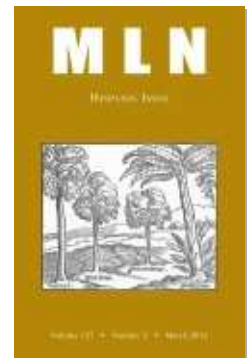
---

## Narrazioni spurie: letteratura della realtà nell'Italia contemporanea

Raffaello Palumbo

MLN, Volume 126, Number 1, January 2011 (Italian Issue), pp. 200-223  
(Article)

Published by The Johns Hopkins University Press  
DOI: 10.1353/mln.2011.0008



➔ For additional information about this article

<http://muse.jhu.edu/journals/mln/summary/v126/126.1.palumbo.html>

# Narrazioni spurie: letteratura della realtà nell'Italia contemporanea

Raffaello Palumbo

## I. Sono arrivati gli unni

“Ci siamo accorti che c’era un vuoto da colmare—era vuota la casella della realtà raccontata dagli scrittori” (Veronesi, *Occhio per occhio* 6). L’affermazione di Veronesi nella Prefazione alla ristampa del 2006 di *Occhio per occhio. La pena di morte in quattro storie*, descrive forse meglio di molte analisi il repentino cambiamento del clima letterario italiano agli inizi degli anni Novanta; il richiamo alla “realtà” denuncia, infatti, innanzi tutto la crisi di una certa idea di letteratura, sviluppatasi a partire dagli anni Sessanta e poi egemone per più di due decenni, che riduce la realtà “al risultato di un processo semiotico, insomma d’una convenzione linguistica” (Onofri, *Il sospetto della realtà* 6); una letteratura per cui, secondo l’efficace semplificazione di La Capria, “il linguaggio è tutto e la realtà può starsene dove le pare” (92), e il cui motto potrebbe essere il celebre *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* che chiude *Il nome della rosa* di Umberto Eco. Da un punto di vista critico si è parlato di una rinascita di “poetiche in senso proprio realistiche” (Donnarumma 26) che farebbero capo ad una rinnovata fiducia nelle possibilità descrittive ed ermeneutiche del discorso letterario, ad una concezione della letteratura come “strumento conoscitivo potente, spietato e ricco, diverso ma analogo a quello della scienza” (Siti e Simonetti 163).

Occorre, tuttavia, procedere con ordine. Il realismo di cui ha parlato molta critica recente è innanzi tutto un realismo *tematico-referenziale* (realismo del *dictum*): al medioevo *midcult* del già ricordato Eco, o al *lector in fabula* (teorizzato dallo stesso Eco ma messo sulla scena dal Calvino di *Se una notte d’inverno un viaggiatore*), si sostituiscono—o per lo meno, affiancano—rappresentazioni fondate su uno statuto di

realtà, e che guardano al tempo e alla società contemporanei. Narrazioni di fatti, dunque, *versus* narrazioni di parole, secondo la celebre contrapposizione pirandelliana (del 1920)? Verga contro D'Annunzio, ancora? Il dato più evidente è certo un drastico abbassamento del livello di finzione delle narrazioni, in favore di una aderenza talvolta quasi cronachistica al reale: la letteratura tende ad avvicinarsi al giornalismo e, con movimento speculare e contrario, il giornalismo, nelle sue espressioni migliori, acquista ricchezza immaginativa e libertà prettamente romanzesche. Guardato con il grandangolo, il panorama letterario degli anni Novanta rivela il fiorire di narrazioni spurie, dallo statuto mobile e incerto, che abbattano consapevolmente i confini di genere, oscillando continuamente tra i due poli della fiction e della non fiction. Anche in Italia, secondo la celebre definizione di Tom Wolfe, “sono arrivati gli unni” (3).

Come è vero per l'esperienza statunitense, anche in Italia il germe di una nuova letteratura attenta al quotidiano ed alla dimensione politica—che riguarda, cioè, la *polis*—germina all'interno dell'ambiente giornalistico: ai più esotici *Esquire* e *The New York Times* o *Harper's*, si sostituiscono i nostri *Unità* e *Il Manifesto*, dove lavorano Sandro Onofri, Sandro Veronesi e Fulvio Abbate (per citare solo alcuni dei nuovi “padri della cosiddetta non-fiction italiana”) (Onofri, *Vite di riserva* 3). Immediata prova ne sia che molti dei volumi che danno l'avvio alla stagione sono raccolte di articoli già apparsi su quotidiano o rivista; così è, ad esempio, per le *Cronache italiane* di Veronesi, ma anche per *Le magnifiche sorti. Viaggi in movimento e da fermo* di Sandro Onofri. È proprio nella redazione di un giornale (*L'Unità*), poi, che i due autori fanno il loro incontro decisivo con Vincenzo Cerami. Incontro decisivo, si diceva, e perché sarà proprio Cerami ad offrire sbocco editoriale ai lavori di Onofri e Abbate (come consigliere della casa editrice *Theoria*, che pubblicherà sia *Vite di riserva*, sia *Capo d'Orlando*), e come modello di una scrittura capace di fornire un'analisi spietata (e “realistica”) della borghesia italiana dopo il *boom* economico. Penso, come è ovvio, a *Un borghese piccolo piccolo* (del 1976), libro irrinunciabile per chi, in pieno strutturalismo, voglia ritrovare quella linea della letteratura italiana che—da Manzoni a Borgese, da Moravia a Pasolini, fino ai recentissimi Franchini, Desiati e Saviano—ha continuato, con tutte le difficoltà e incertezze del caso, e attraverso una prosa riflessiva e fortemente radicata nel suo tempo, a “suggerirci una qualche notizia della vita” (Onofri, *Il sospetto della realtà* 7). Come i barbari di Kavafis, anche questi “unni,” più ancora che portatori di distruzione, sembrano

però rappresentare la risposta ad una crisi (forse, chissà, addirittura la soluzione).<sup>1</sup>

Occorre quindi fare un passo indietro e verificare, almeno a grandi linee, in che contesto si inserisce la torsione verso il mondo che abbiamo rilevato a partire dai primi anni Novanta. A prima vista il decennio precedente appare come un crogiolo di esperienze eterogenee che si lambiscono, si incrociano, ma rimangono nondimeno individuali, non si riuniscono, cioè, in unità (in poetiche). Proprio all'inizio dei "non magnifici" (Onofri, "Qualche ipotesi" 153) anni Ottanta, e a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro, appaiono due libri paradigmatici: *Altri libertini* di Tondelli e *Il nome della rosa* di Eco; vale a dire: l'esperienza più proficua e consapevole della nuova "giovanne letteratura" e la traduzione, grazie ad un programmatico *double coding* tipicamente postmoderno, dell'esperienza neoavanguardistica in termini di una perfetta comunicabilità.

Il 1980 è, però, soprattutto l'anno della celebre raccolta calviniana, che sancisce come si sia messa *una pietra sopra* i rapporti tra letteratura e politica. Il peso editoriale di Calvino, nonché la sua indiscussa influenza potrebbero spingere a interrogarsi se un tale giudizio, oltre che constatazione di un percorso personale o ermeneutica dello "spirito del tempo," non sia valso normativamente; come posizione, cioè, che indirizza la storia nel momento in cui la interpreta. Un dato, però, appare certo: il decennio è all'insegna del disimpegno, e i giovani autori che si affacciano sulla scena sembrano tutti preda di una "euforia narrativa" (Onofri "Qualche ipotesi" 152) che pochissimo spazio lascia alle pause della riflessione, agli intoppi di un pensiero critico e problematico.

Certo il "veto" (se di veto si può parlare) di Calvino non poteva trovare condizioni migliori su cui attecchire (mentre di esse si faceva lucida interpretazione). Paul Ginsborg ha parlato, in proposito, di una periodo di "crisi della politica": non solo, infatti, inizia ad essere evidente quel processo di tramonto delle ideologie che così fortemente caratterizzerà la condizione dell'intellettuale da quel momento in poi, ma la percezione diffusa è quella di una impossibilità di coincidenza tra azione personale e bene collettivo; potremmo dire, utilizzando *a contrariis* un titolo steineriano: *tutte le passioni spente*. Come Ginsborg, anche Giovanni de Luna ha recentemente parlato di una "crisi di

<sup>1</sup>S'è fatta notte, e i barbari non sono più venuti. / Taluni sono giunti dai confini, / han detto che di barbari non ce ne sono più. // E adesso, senza barbari, cosa sarà di noi? / Era una soluzione, quella gente: Kostantinos Kavafis, "Aspettando i barbari," *Poesie*, a cura di e trad. F. M. Pontani (Milano: Mondadori, 1961) 62-67.

rigetto della politica e dei partiti” che fa capo ad una vera e propria “mutazione antropologica” (De Luna 128): il cambiamento repentino dell’economia, con il drastico ridimensionamento (numerico, ma anche di centralità simbolica) della classe operaia, accanto ad un nuovo, e illusorio, benessere (i cui costi appariranno chiari già a partire dagli anni Novanta attraverso l’inchiesta “Mani pulite”) hanno spostato gli equilibri della società, ed al potere aggregante della lotta politica sembra ora sostituirsi quello delle merci: “in rotta di collisione con tutti gli strumenti tradizionali dell’artificialismo politico, la società si rimodellò intorno ad un’illimitata fiducia nel progresso materiale” (De Luna 139). Pur non volendo sostenere una diretta (e ingenua) corrispondenza tra Storia e letteratura, mi sembra innegabile che un tale clima abbia favorito, e tanto più negli autori di nuova generazione che per la prima volta si affacciavano sul mercato editoriale, una letteratura di microstorie in cui l’autore, ritiratosi in un rassicurante *hortus conclusus*, narra minime e personalissime esperienze di vita. Anche al di là dell’opzione spesso semplificante del genere *short story*, che fiorisce proprio in quegli anni (De Mejer 784), la stessa narrazione romanzesca tende a diventare confessione di esperienze che, se talvolta si configurano come effettivamente eccezionali o dolorosamente sofferte anche se private (*Camere separate* di Tondelli, ad esempio), spesso si pensano (erroneamente) “significative in quanto tali” (Casadei 52); oppure: confessioni, talvolta un po’ ingenuie, dell’impossibilità di attraversare il mondo in vista di una *Bildung* (e si pensi ai cosmopoliti e inconcludenti itinerari dei protagonisti di un De Carlo). A fronte del crollo delle utopie “il noi, quel plurale ossessivo e assordante, lascia il campo all’io” (Chemotti 22).

Giorgio Van Straten, che nel suo libro d’esordio (significativo fin dal titolo: *Generazione*) tentava con qualche successo un primo consuntivo dell’esperienza degli anni Ottanta, rintracciava proprio nella solitudine e nello spaesamento, esistenziale e politico, della generazione dei trentenni l’elemento comune con il quale legare le differenti storie. Ha forse ragione Onofri, e l’ingenuità narrativa poco fa notata può essere ricondotta alla “stupefazione di chi si sente sì un sopravvissuto, ma con una vita intera davanti per sperare e ricostruire” (Onofri, “Qualche ipotesi” 152); eppure: il ritorno ad un tale Eden incontaminato rappresenta certo più una rimozione del problema che una sua soluzione; superati apparentemente d’un balzo tutti i *no* della modernità e post-modernità alla forma-romanzo, evitato il “demone della teoria” in nome di intrecci che bastano a se stessi, ciò che resta è la piacevolezza di un narrare che, dal punto di vista civile, resenta

l'insignificanza. Il quadro può apparire (ed è apparso ai più) sconsonante, irrimediabilmente sbilanciato tra i due poli, altrettanto lontani dalla riflessione sulla realtà, dell'enfasi citazionistica (il "postmoderno intellettuale") e della "porta larga" di un mercato che chiede e propone storie purché siano (il "postmoderno diretto") (Jansen 229-33).

Il discorso, tuttavia, non può essere semplificato oltremodo; non mancano, infatti, le esperienze diverse, le sacche di "resistenza": c'è, ad esempio, un'agguerrita pattuglia di scrittori, riuniti per lo più attorno alla rivista "Nuovi Argomenti," ben decisi ad inseguire un'idea forte di letteratura come ermeneutica del mondo e della storia; capitano indiscusso ne è quell'Enzo Siciliano che, pur orfano di Pasolini (al quale dedicherà un saggio dal titolo emblematico: *Un "disperato interesse" alla storia*), continua a dirigere la rivista con spirito assolutamente riconoscibile e coerente con le esperienze appena trascorse.

Dopo una breve interruzione (tra il 1980 e il 1982) "Nuovi Argomenti" inaugura infatti la terza serie con un saggio programmatico e dal sapore antico, *La letteratura delle cose*:

Scrivere di politica: portare o costringere gli scrittori a occuparsi di quei fatti che assediano da vicino l'esistenza quotidiana, e che ci appaiono indecifrabili, lugubramente enigmatici. Con questa ambizione si apre la terza serie di "Nuovi Argomenti." Ma lo scrivere di politica (o scrivere politica, come qualcuno preferirebbe) non significa una abdicazione nei confronti degli strumenti specifici della letteratura o dei suoi contenuti più esclusivi. Nessuna limitazione alla testimonianza della creatività letteraria; e, insieme, una sollecitazione affinché essa investa di sé, nei modi più liberi, anche la rete di eventi tenebrosi e spesso illeggibili di cui siamo avvolti. (Siciliano 2)

Il discorso di Siciliano non è certo nuovo, ma è significativo nel suo costante istituire un rapporto di reciprocità tra i due piani di storia e letteratura. Vale la pena indugiare un poco sulle sue parole per ricavarne alcuni principi-guida di estrema importanza. Uno: non si dà un reale semplice, di cui l'opera d'arte possa farsi specchio; l'inevitabile enigmaticità del fatto storico e sociale chiama lo scrittore non al semplice rapporto mimetico con la realtà, ma *in primis* ad una sua interpretazione. È forse possibile rintracciare qui una eco o influenza di un altro protagonista di primo piano della rivista: quello Sciascia per cui il lavoro letterario è continua approssimazione, o svelamento, attraverso il libero uso della ragione, di una verità nascosta dalla e nella storia; se "la storia mente e le sue menzogne avvolgono di una stessa polvere tutte le teorie che dalla storia nascono" (*La Sicilia come metafora* 82), è la letteratura che, istituendo somiglianze e collegamenti, può illuminare gli irrelati fatti del mondo, può renderli significanti

e giudicabili: “non c’è ordine senza le somiglianze, non c’è conoscenza, non c’è giudizio” (*Opere 1971–1983* 989). Tornerò più avanti su questo; mi preme ora soprattutto notare, nel programma della rivista, l’insistenza sulla necessità (ribadita poche pagine più avanti dall’analisi di Enzo Golino su *Il partito e l’intellettuale*) di sganciare l’impegno da ogni condizione di vassallaggio verso le posizioni di partito. La “disorganicità,” intesa come esercizio di un pensiero libero e programmaticamente anti-ideologico, è “l’unico impegno che uno scrittore può assegnare a se stesso” (Siciliano 2). Non è un caso che solo pochi anni prima, nel 1977, Sciascia (ed è lo stesso anno in cui abbandona la carica di consigliere del PCI a Palermo), avesse offerto, attraverso il personaggio di Candido, la palinodia forse più efficace di ogni pre-comprensione del mondo, icasticamente sintetizzata “a futura memoria” nell’ultima scena del romanzo:

Davanti alla statua di Voltaire don Antonio si fermò, si afferrò al palo della segnaletica, chinò la testa. Pareva si fosse messo a pregare. “Questo è il nostro padre” gridò poi “questo è il nostro vero padre.”

Dolcemente ma con forza Candido lo staccò dal palo, lo sorresse, lo trascinò. “Non ricominciamo coi padri” disse. Si sentiva figlio della fortuna; e felice. (*Opere 1984–1989* 132)

Il terzo principio, nell’editoriale di Siciliano, funziona da collante per i primi due, affermando la necessità di un’indagine condotta con mezzi specificatamente letterari; un’indagine, quindi, che tocca trasversalmente storia e filosofia, ma che da esse si differenzia (e sovviene ancora Sciascia: “Va tuttavia precisato che lo scrittore non è [. . .] né un filosofo né uno storico, ma solo qualcuno che coglie intuitivamente la verità” [*La Sicilia come metafora* 81]). La “disorganicità” coincide qui con una doppia assunzione di responsabilità: innanzi tutto verso lo strumento specifico della letteratura, vale a dire il linguaggio, poiché libertà dalle ideologie è, per il romanziere, innanzi tutto libertà da un linguaggio ideologico: “le parole dei vari ideologismi, di cui uomini di lettere e intellettuali hanno abusato, sono venute sottraendo all’intelligenza delle cose e alla loro realtà”; in secondo luogo, responsabilità dell’intellettuale verso la società civile: “l’ideologia ha preso il volto del fideismo, il fideismo ha prodotto il fanatismo, e il fanatismo ha chiesto un rendiconto di sangue” (Siciliano 2). Allo scrittore/intellettuale portatore, come Candido, dell’utopia di “una ragione non autoritaria, rivolta verso nuove e sconosciute frontiere di libertà” (Onofri, *Storia di Sciascia* 209) è dunque affidato il compito di essere, come Sciascia dice di se stesso, “l’intellettuale più ‘disorganico’ o ‘anorganico’ che



ci sia,” in grado di sviluppare una riflessione diversa da quella vulgata, perché più complessa e consapevole.

È in questo clima, e nel nome di una letteratura “politica” ma fortemente anti-ideologica, che va dunque formandosi tutta una nuova leva di scrittori: ai già citati Veronesi e Abbate, bisognerà aggiungere un giovanissimo Albinati per arrivare, negli anni Novanta e oltre, a Van Straten, Desiati e Saviano (il quale proprio su “Nuovi Argomenti” inizierà a pubblicare stralci dell’ancora inedito *Gomorra*). Interrogarsi sui contenuti di una tale narrativa “intonata alla politica” (Manica, *Exit Novecento* 53–68), e programmaticamente estranea ad ogni rassicurante fuga nell’altrove “romanzesco,” significa, però, anche interrogarsi sulla *forma* che tali contenuti possono assumere. Dalle tentazioni autobiografico-saggistiche di *La Capria*, per cui, da *Letteratura e salti mortali* del 1982, a *False partenze* del 1995, fino al recentissimo *A cuore aperto* (2009), “i generi non esistono o sono mari in cui nuotano gli stessi pesci” (Ficara, “Un dandy orfano” 2); passando per Cordelli che, partito dal romanzo *Le forze in campo* del 1979, giunge fino all’auto-fiction “civile” de *Il duca di Mantova*; oppure, ancora, Sciascia, con l’indagine de *L’affaire Moro* (1978), la rivista rappresenta lo spazio forse più rilevante per la sperimentazione di forme diverse di narrativa, che ibridano il romanzo con generi differenti come l’inchiesta, il saggio, o il *pamphlet* polemico.

In effetti, proprio l’opera e la riflessione sciasciane sembrano rappresentare momento ineludibile per comprendere gli sviluppi della narrativa italiana recente. Se, da una parte, l’esempio di Sciascia ha dato adito a non pochi equivoci (primo fra tutti quello di un supposto “primato civile” del genere *noir* o “giallo”), la sua opera rappresenta anche uno degli esempi moderni più consapevoli in vista della contaminazione tra indagine storico-saggistica e romanzo, ovvero tra giornalismo e narrativa. Penso al già citato *Affaire Moro*, ma anche alle *Cronachette*, o *La strega e il capitano*, breve indagine storico-fantastica a partire dal capitolo XXXI dei *Promessi sposi*. L’opera di Sciascia rappresenta, inoltre, la migliore via d’accesso ad una certa tradizione italiana, in primo luogo etica, di indagine letteraria della realtà; raramente messo a fuoco in ambito critico, un tale filone riaffiora tuttavia carsicamente, e sembra oggi un punto di riferimento di prima importanza. È proprio Sciascia, nel risvolto della quarta di copertina de *La sentenza memorabile*, a indicare la pista giusta:

Mi avviene persino di credere di aver inventato un genere letterario: illusione che accresce il piacere di praticarlo. Ma so anche che non è vero. Il prototipo, altissimo, resta *La storia della colonna infame*, ci sono poi le

“Inquisiciones” di Borges e—per me—le inquisizioni filologiche e critiche di Salvatore Battaglia, indimenticabile maestro e amico. (Onofri, *Storia di Sciascia* 238)

A quale Manzoni guarda, però, Sciascia? Non certo al Manzoni di Moravia, che legge *I promessi sposi* come il prodotto di un “intellettuale organico, organico—si capisce—al cattolicesimo,” vale a dire: come romanzo “quasi di propaganda ad un cattolicesimo che porta dritto alla Democrazia Cristiana” (Sciascia, *Opere 1971–1983* 1062). Come già Gadda, che nei “lividori caravaggeschi” della prosa manzoniana scorgeva “il disegno degli avvenimenti segreti e inavvertiti” (Gadda, *Opere III* 679), anche Sciascia si concentra sul valore ermeneutico dell’opera, su quel “disperato ritratto delle cose d’Italia” che ancor oggi “resiste”: “a tre secoli e mezzo dagli anni in cui il romanzo si svolge, a un secolo e mezzo dagli anni in cui Alessandro Manzoni lo scrisse” (Sciascia, *Opere 1971–1983* 1065). Una tale lettura tende dunque ad enfatizzare ciò che, all’interno dei *Promessi sposi*, è “altro che romanzo” (1077); da qui, è chiaro, la predilezione per *La storia della colonna infame* come prefigurazione del genere “dell’odierno racconto-inchiesta di ambiente giudiziario” (1078). Occorre tuttavia intendersi: l’interesse di Sciascia, più ancora che alla novità stilistico-formale dell’operazione manzoniana, pur riconosciuta (“Non c’era mai stato niente di simile, in Italia”), è diretto all’impulso etico che ad essa soggiace. Citando quindi la corrispondenza tra Manzoni e Adolphe de Circout, Sciascia ne isola un passo ben preciso, rivelatore della ragione profonda dell’opera (e del suo valore: per il moderno chiosatore oltre che per l’autore stesso): mostrare “quel che è sembrato vero e importante alla coscienza,” allora come oggi.

Quel che è sembrato vero e importante alla coscienza. Alla sua, alla nostra. Alla nostra di oggi, alla nostra di fronte alla “cosa” e alle cose di oggi.

E per finire nella più bruciante attualità—di fronte alle leggi sul terrorismo e alla semi-impunità che promettono ai terroristi impropriamente detti pentiti—si rileggano, del terzo capitolo, le considerazioni che il Manzoni muove riguardo alla promessa di impunità al Piazza. (1079)

Forti del senno di poi, possiamo oggi affermare che, condannando la legge sui “pentiti,” Sciascia sbagliava bersaglio (pur nella giustezza del giudizio sull’impropria denominazione); ciò che interessa qui, tuttavia, è quel procedimento per cui si istituisce un rapporto immediato tra passato storico—o, ancor meglio: la sua trasposizione letteraria—e il presente della cronaca. È, questo, un procedimento presente fin dagli esordi, ma che andrà a mano a mano intensificandosi nello Sciascia

maturato, e che rivela come sia la letteratura a fornire la chiave interpretativa della realtà: “nulla di sé e del mondo sa la generalità degli uomini, se la letteratura non glielo apprende” (*Opere 1984–1989* 207). Se la “realtà” (nella forma del fatto di cronaca come dell’avvenimento storico) è il *primum* dal quale muove l’autore, di questa stessa realtà la letteratura è sempre anche prefigurazione (ne *La strega e il capitano*, citando Montaigne: “i nostri ragionamenti anticipano spesso i fatti”) e demistificazione: come nella *Colonna* manzoniana, come negli *Atti* che, attraverso l’indagine dei documenti, e accanto o “dietro” ad essi, ritrovano una verità diversa, “più vera.” A guardar bene, poi, nella *Colonna*, il rapporto tra realtà e finzione è rovesciato: sono i giudici—attraverso un “un pasticcio di fatti e d’invenzioni”—a creare la *fiction* (vale a dire: un immorale “romanzo storico”), mentre è la rigorosa ragione investigante del romanziere a ristabilire il vero (in proposito si veda anche Nigro, *La tabacchiera di don Lisander*).

Ristabilire il vero, nella declinazione sciasciana, significa innanzi tutto cogliere i nessi tra i fatti apparentemente irrelati della vita, comprendere diacronicamente corrispondenze e somiglianze. Ha ragione, allora, Onofri a sottolineare come in Sciascia, almeno a partire dagli *Atti*, il rapporto letteratura-realtà si configuri secondo uno schema rovesciato rispetto a quello mimetico: “la letteratura non solo non rispecchia la realtà ma si pone in concorrenza con essa, quale unico e legittimo luogo d[ella] verità” (Onofri, *Storia di Sciascia* 147). L’equazione che “deve compiersi tra poesia e vita” è quindi complessa, ed è nello spazio aperto tra documento, immaginazione e attività ordinatrice della ragione che può, talvolta, baluginare una verità, anche storica. Come l’autore conclude dopo la lettura della *Certosa* di Stendhal: “è così che si scopre una verità storica [. . .] nelle pagine di un romanzo, non in una dotta analisi, bensì grazie ad una descrizione romanzata” (Sciascia, *La Sicilia come metafora* 82).

In funzione di un forse definitivo scardinamento della forma-romanzo verso forme ibride di riflessione sulla realtà, agiscono poi anche esperienze già collaudate fuori dai confini nazionali e puntualmente proposte sulle pagine di “Nuovi Argomenti”: penso soprattutto alla non fiction anglosassone, con i *reportage* di Tom Wolfe (aprile-giugno del 1985) e, ancor prima, di Bruce Chatwin (gennaio-marzo dello stesso anno), lo scrittore che più di ogni altro, forse, è riuscito ad evitare le secche di una concezione monumentale della letteratura. Come, proprio sulle pagine della rivista, notava Francesca Sanvitale, Chatwin poteva diventare (ed è diventato) modello perché non aveva “predisposizioni teoriche o ideologiche,” ma “una maniera naturale

di essere attaccato ai fatti, al porsi delle cose nella loro concretezza e complessità” (Sanvitale 144). Libertà dall’ideologia significa, allora, non soltanto libertà da ogni concezione politica totalizzante, ma anche libertà da ogni ortodossia letteraria: non bisogna mai, come suggeriva Noel Coward allo stesso Chatwin, “lasciarsi intralciare da fantasie su ciò che deve essere la letteratura” (cit. in Sanvitale 145).

Continuando la ricognizione delle fonti del romanzo contemporaneo come oggetto ibrido, difficilmente categorizzabile in un genere definito, dovremmo menzionare, accanto, e al di là, degli esempi citati, l’esperienza di uno scrittore a prima vista estraneo come Alberto Arbasino. Antinaturalista fino al midollo, “difficile,” Arbasino è certo il classico “padre che non ti aspetti.” Eppure: a partire dall’*Anonimo lombardo* (1957), diario “a freddo,” vale a dire *post factum*, di un amore omosessuale, che già dalle prime pagine diventa dotta discussione sul fare letterario; diario che sconfinava continuamente nel saggio letterario e che obbedisce al dettame secondo cui ogni libro moderno racconta una storia “sempre fingendo di raccontarne un’altra, anche molto diversa” (*Romanzi e racconti* 1138); a partire da questa sua prova giovanile, dunque, fino agli esiti ultimi (*La vita bassa* del 2008, ad esempio), Arbasino costituisce certo una tappa di avvicinamento fondamentale (e, per certi versi, un insuperato modello) per una idea di romanzo che non si chiude “nessuna strada, inglobando i materiali più eterogenei. . . il journal, o bloc-notes, i quaderni, le cartoline, i pacchetti di sigarette con dietro segnato un appunto” (1138).

Ciò che muove una scrittura irriducibile a definizioni precise di genere è, però, “un civico interesse per le cose, i fatti, gli individui” (Manica, “Se il romanziere” XXIX); come dire: per “la realtà.” Il progetto, quindi, è quello di una “storiografia altra del nostro tempo,” e l’“antinaturalismo” cui si accennava sopra fa capo ad una coscienza stilistica che rifiuta una certa stilizzazione del neo-realismo italiano:

Quanti danni ai poveri bambini delle scuole hanno fatto invece gli imitatori degli imitatori degli americani, con tutta la seriosità e la mestizia [. . .] il fagello dei “dico, dico, dice” e “disse, dissi, disse” finto-realistici e sottosviluppati [. . .] Non è una “fiction” falsissima, più stucchevole della povera Arcadia. . . . (Arbasino, *Romanzi e racconti* 435–37)

Il neorealismo “perde” sul suo stesso terreno: cerca il mondo e trova le squisitezze dell’ “Arcadia.” Contro il “bello scrivere” consegnatoci dalla tradizione, e contro le semplificazioni “da magnetofono” del neorealismo, il contraveleno non potrà che essere, allora, ancora una volta, quel Manzoni che “sapeva già tutto” (417). Non ci si faccia ingannare dalla vocazione arbasiniana al *pastiche*: già Gadda

aveva sfruttato l'istanza etico-conoscitiva del Manzoni per tradirne la "chiarezza" espositiva in favore di una resa del "barocco del mondo." Infatti: "l'estasi lessicale non [lo] incanta mica tanto," e se la nostra "lingua scritta [è] falsa per definizione," occorre "essere più efficiente che corretto" (463). Come il De Sanctis della *Storia* per cui la letteratura, secondo il motto settecentesco, deve essere "cose e non parole," anche l'Arbasino critico "rea[gisce] alla declamazione e alla rettorica, a quella maniera convenzionale, che si decorava col nome d'ideale o di forma perfetta" (De Sanctis 743); come il De Sanctis, e come il Manzoni moralista e teorico dell'anti-romanzo, egli ritorna dunque al "Caffè" e a quel Verri che chiaramente affermava, contro ogni stile affettato e "scolastico," che "le parole servono alle idee, ma non le idee alle parole" (Arbasino, *Romanzi e racconti* 416–17). Ha quindi ragione Daniele Santero, e dall'*Anonimo lombardo* a *Fratelli d'Italia* la scrittura arbasiniana procede "sul filo di un felice paradosso" per cui, mentre afferma il primato delle idee sullo stile, si apre ai materiali linguistici più eterogenei. Il "fine di questa estensione del codice," tuttavia, non è certo la meraviglia fine a se stessa, il "secentismo," ma "quello di avvicinare la lingua stessa alla varietà del reale e contribuire alla sua conoscenza attraverso il romanzo" (Santero). Fermo restando, quindi, il rifiuto di ogni realismo piatto, ingenuamente mimetico, il problema—ed è il problema del romanzo europeo di tutto il Novecento—non è quello di recidere il legame tra letteratura e realtà, bensì di adeguare la forma ad una diversa epistemologia che, per tutto il corso del secolo, è andata sottraendo certezze al soggetto conoscente. Almeno a partire dal modernismo europeo "l'oggetto dell'arte—si chiami *vita, natura, realtà*—non ha più nulla di tangibile, di chiaramente oggettivo e verificabile" (Bertoni 263). Come ha confermato il recente sondaggio di "Allegoria," allora, oggi "parlare di realismo in buona fede [è] impossibile senza accettare che si tratti della convenzione di un'altra *fiction*" (Nove 19). Allo scrittore contemporaneo appare ormai chiaro che la realtà non "si dà," ma è sempre il risultato di una *costruzione* culturale e soggettiva.

Eppure, è chiaro, le narrazioni in questione "vanno prese per buone, cioè per vere" (Donnarumma 2008); vere, però, su un doppio livello: in contrapposizione alle falsificazioni massmediatiche, e secondo un progetto di "controinformazione" o "controstoria," ma anche vere ad un livello simbolico, prettamente romanzesco. Come è naturale, l'accento sul primo o sul secondo livello di verità del testo deve essere verificato di volta in volta, e a seconda dell'opera; in generale, però, possiamo notare come l'esibizione del coinvolgimento personale nel

narrato (*L'abusivo* di Franchini, *Gomorra* di Saviano, *Maggio selvaggio* di Albinati e molti altri) come certificazione di verità garantita dalla sincerità di chi narra. Se il reale si dà sempre come costruzione del soggetto, il punto di partenza, minimo e fondamentale, potrà essere solo l'accordo sulle premesse di una tale costruzione, la garanzia che essa non è capziosa (come nel discorso politico o massmediatico), e non è fondata su criteri arbitrari.

## II. Inventare la realtà (chi ha scritto *Guerra e pace*)

*L'abusivo* di Antonio Franchini è forse uno dei primi, e più riusciti, romanzi che proficuamente accostano e fanno interagire documento e finzione. Come è noto, il libro parte da un *fait divers*, l'omicidio del giornalista Giancarlo Siani per mano della camorra; più che seguire gli schemi del "giallo" o del romanzo di indagine, però, Franchini punta sulla giustapposizione di tre livelli (solo apparentemente) incongruenti: quello della autobiografia romanzata, o *autofiction* (1), che prevede la mimesi, per i personaggi della madre e della nonna, del dialetto napoletano (una mimesi, tuttavia, che più che servire come effetto di realtà diventa stilizzazione caricaturale e mira al grottesco); quello documentale (2), con ampi stralci degli articoli del giornalista Siani e degli atti processuali che lo riguardano, e, infine (3), quello metanarrativo delle riflessioni sul senso della scrittura. È, questa, una prima spia di come il disegno generale punti non tanto a colmare una lacuna di conoscenza dei fatti o, secondo l'esempio sciasciano, ad una analisi dei documenti che porti allo smascheramento di una verità diversa da quella vulgata, quanto ad una verità diversa, più "profonda," sulla falsariga, se mai, di una concezione modernista della realtà.

Immediatamente, dunque, il narratore Franchini distingue tra una "verità giudiziaria," contenuta nei documenti, e una "verità storica," che il romanzo solo è in grado di scoprire:

Qualcuno poi osserverà che per ogni processo esiste una "verità giudiziaria," che è cartacea e documentale, e una "verità storica" parallela e non necessariamente sovrapponibile. Con la prima si scrivono le sentenze e si mettono in luce i fatti verificati, con la seconda si capiscono gli sfondi, i contesti, e si può cercare di intuire quanto non si è potuto né mai si potrà dimostrare. (*L'abusivo* 234)

Cogliere e costruire sono qui, tuttavia, contigui, poiché la verità (*una* verità) potrà essere intuita solo attraverso la rielaborazione di "tutte le macerie inutili che si accumulano in un angolo di ogni stanza della vita"; come l'insegnante siciliano ossessionato dalla tecnica dei muri

a secco, anche il narratore deve “istitui[re] parentele, famiglie, percorsi,” con “vecchie e difformi pietre”: deve, cioè, partire dai fatti della vita—da quei “lembi di realtà” di cui, sulla falsariga di Lacan, parlava Nove (18)—e *assemblarli*, affinché possano costituirsi in significato:

Allora ho capito che forse stavo facendo una cosa simile, stavo costruendo un muro a secco usando vecchie e difformi pietre [. . .] Così queste pagine sarebbero un muro a secco, non troppo alto, eretto nell’unica terra in cui una costruzione del genere, così fuori tempo e inutile, abbia senso, la terra dove non si vive più. (Franchini, *L’abusivo* 242)

Tra i molti esempi di romanzi documentali, o di non fiction, odierni, quello di Franchini è certo quello che con più coerenza e costanza cerca di immediatamente trascendere il livello della cronaca e della testimonianza verso una dimensione tragica e mitica. Costruendo il senso nella “terra dove non si vive più,” Franchini mira, infatti, anche ad un superamento di quella “verità storica” così ben afferrata, attraverso la raffigurazione della Napoli degli anni Settanta e Ottanta, che al principio dichiarava di ricercare. La morte di Siani si colloca ormai fuori del tempo, diventando *exemplum* tragico (e come nella forma tragica, la morte non è rappresentata ma riferita). La morte di Siani è, allora, il destino dell’uomo buono, dell’uomo che cerca la verità, e deve lottare non solo “contro i malvagi,” ma anche contro i buoni indifferenti, contro gli ignavi. È, questa, una “verità inaccettabile” (*L’abusivo* 44) che echeggia e completa, da diversa prospettiva, il celebre commento manzoniano al sogno di sangue di Renzo: “i provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi” (Manzoni 42). Franchini parte dunque dal mondo per, infine, obliterarlo, consegnandolo all’effimero, all’ “ombra.” Come nel mito platonico l’uomo liberato dalle catene prova dolore a contatto con la luce e non può inizialmente credere a ciò che vede, così il narratore esita a riportare una tale verità inaccettabile, e scoprirla significa “toccare la cosa che brucia dopo tanto scivolare di ombre.” Il movimento, tuttavia, non è qui dall’interno all’esterno, ma dal mondo all’interiorità:

[C]hi cerca la verità come la cercava lui in questo mondo non può che trovare la morte. [. . .] Chi cerca la verità lotta contro i malvagi e combatte anche contro i buoni, perché i buoni non lo sono tutti allo stesso modo, ci sono i buoni attivi e i buoni. . . in difesa, i buoni che si limitano ad osservare e in qualche modo giustificano la loro passività dando dell’esibizionista al buono che si attiva [. . .] Esitavo a riportare quest’opinione perché ha tutto l’aspetto della verità inaccettabile. Sentirla mi ha precipitato in una

di quelle sommosse interiori rare in cui l'emoività repressa erompe, come emergono talvolta in superficie gli strati incandescenti di norma inabissati sotto il mantello della terra. (*L'abusivo* 243-44)

Rintracciare una "verità storica" diversa, o più profonda, di quella documentale è anche il fine di *Fattacci* di Vincenzo Cerami; il punto di partenza è anche qui la cronaca: quattro delitti compiuti in Italia, e che "hanno fatto epoca perché consumati da personaggi che si possono incontrare sotto casa" (Cerami IX). Al contrario di Franchini (collega di Siani al "Mattino"), Cerami è spettatore esterno alle vicende raccontate e potrebbe, quindi, affidarsi ad una oggettività e ufficialità "giornalistiche." Fin dalla Introduzione, invece, l'autore avverte che alla base dei racconti c'è una profonda immedesimazione di sé nell'altro: l'autore ha dovuto "ricostruire in [sé] i terrori infantili," immedesimarsi nelle vittime e nei carnefici e "av[ere] paura"; raccontare quei delitti (di cui si è letto sul giornale, di cui si sono accuratamente controllati gli atti giudiziari) significa entrare in un processo di totale ripensamento di sé che sfocia in una confessione impossibile (un'altra "verità inaccettabile"):

La mia paura ricorrente, ancora oggi, è di confessare un delitto mai commesso nella convinzione profonda di averlo commesso. Una lampada in faccia e confesso l'inconfessabile. E questo perché in un angoletto nascosto della nostra personalità c'è scritto che saremmo capaci di uccidere proprio perché siamo capaci di non farlo. (VI)

Lo slittamento dal particolare dell'esperienza all'universale (grazie al cambiamento del pronome: "la mia paura," ma la "nostra personalità"), serve a sottrarre il fatto alla sua episodicità, e inscrivere il cuore del racconto (la libertà di uccidere) in una temporalità lunga.

Notiamo, almeno di sfuggita, come la confessione di Cerami echeggi quella raccontata da, il "minimissimo zoluzzo di Lombardia," nell'incompiuta *Novella seconda*:

(Scena tragica della madre morente che sente il figlio di là e lo chiama: non capisce. Crede che suo figlio sia complice. Muore.) Mi hai uccisa. . . [. . .] Disperazione di lui, che impazzisce. [. . .] Lui, pazzo, confessa di aver ucciso la madre. Poi si chiude in un assoluto mutismo. (Gadda, *Opere II* 1325)

Anche se si trattasse di una citazione involontaria (come credo), il riferimento gaddiano ci condurrebbe nondimeno sulla pista giusta, confermandoci nell'idea di una letteratura che indaga il mondo per trovarvi "un quid più vero" che si nasconde dietro il fatto di cronaca "come dietro il quadrante dell'orologio si nasconde il suo segreto macchinismo" (*Opere III* 630). Come ha ben visto Morrison, allora,



la differenza cruciale non è quella tra fatto e fiction, ma “tra fatto e verità [. . .] poiché i fatti possono esistere anche senza l’intelligenza umana, la verità invece no” (cit. in Lehman 33). La narrazione diventa a tutti gli effetti una invenzione del vero, dove “inventare” assume, manzonianamente e sciascianamente, il significato etimologico di “ritrovare” un vero che sta “dietro” il fluire eracliteo della storia, ma anche quello di costruire attraverso l’intelligenza.

Vorrei tornare ancora un momento su *Fattacci*, per spostare l’attenzione su un particolare solo apparentemente secondario: nel momento in cui Cerami scrive e poi pubblica il suo testo, dei delitti in questione *si sa tutto*; non solo sono state emesse sentenze di condanna definitive, ma chiari sono anche i modi e i moventi: non c’è, insomma, nulla da scoprire, nulla da denunciare. Escluso, ovviamente, l’essenziale: “Il racconto di un delitto si chiude sempre con la sentenza definitiva del Tribunale [. . .] Ciò che non si vede, che non si può provare, che sta sopra e sotto la tragedia, ciò che l’ha realmente provocata, resta avvolto nel buio” (Cerami VIII–IX).

Come per lo Stajano della *Città degli untori*, anche per Cerami (e, lo si è visto, per Franchini), dunque, “l’essenziale tramandato non è sufficiente, anche se burocraticamente corretto” poiché in esso non trova spazio “lo spirito del tempo che bisogna ricavare, estrarre quasi, di deduzione in deduzione” (Stajano, *La città degli untori* 118). Anche per Cerami rileggere gli atti del processo “quando ormai un filo di polvere colora di grigio gli archivi giudiziari” permette di comprendere meglio “il contesto in cui quell’episodio si è svolto” e, lo sappiamo, “il contesto, più di ogni altra cosa, determina le azioni” (VIII). Ecco il primo significato di inventare: ritrovare un vero non immediatamente visibile, che era nascosto sotto la superficie delle cose (il “segreto macchinismo”). Inventare assume, qui, però, anche il significato di conferire senso attraverso un processo che connette il singolo accadimento ad altri, e lo inserisce in una prospettiva più ampia (quella “consecuzione operante” che Gadda chiedeva al neorealismo, le “deduzioni” di Stajano). Ogni racconto del volume, infatti, è autosufficiente (può essere, cioè, letto per se stesso), ma riceve “sensi e significati inaspettati” (IX), solo se letto insieme e alla luce di tutti gli altri. È questa visione d’insieme che, come una vera e propria “cornice” alle storie, ne orienta anche l’interpretazione, riuscendo infine a stabilire anche un nesso fra storie e Storia: dietro il destino dei personaggi si intravedono “quasi a determinarlo occultamente, i miti evanescenti, beffardi, di un’epoca” (IX). I singoli frammenti diventano quindi tessere di un mosaico che spetta al lettore ricom-

porre, e dal quale appare uno dei più desolanti, e “realistici,” ritratti dell’Italia degli anni Ottanta.

In Cerami, come in Franchini e Stajano, allora, il racconto opera costantemente su due piani che si intersecano e sovrappongono: un livello che potremmo definire mitico (le “verità inaccettabili” costruite dall’opera), e quello della loro attualizzazione concreta e storicamente determinata. Paradossalmente, inoltre, ciò che la narrazione può trovare (e ciò che solo vale la pena trovare) è una realtà che non c’era prima di essere ricercata. Può darsi, allora, che, al livello del romanzo, non solo la realtà intesa come diretta esperienza dell’evento, “non sia mai abbastanza,” secondo le parole dello scrittore Koblas nelle *Cronache italiane* di Veronesi, ma che non sia nemmeno necessaria (13).

“Se ne stanno belli nascosti a scrivere, quei figli di buona donna, non vedono nulla di persona, restano oltre il Volga, nelle retrovie. E scrivono di chi li tratta meglio. Lev Tolstoj, lui sì, ha scritto *Guerra e pace*. Lo leggono da cent’anni e lo leggeranno per altri cento. Perché? Perché c’era anche lui a combattere, e sapeva di chi bisognava scrivere.”

“Mi perdoni, compagno generale,” disse Krymov “ma Tolstoj non ha mai combattuto.”

“Come sarebbe che non ha combattuto?” chiese il generale.

“Sarebbe che non ha combattuto [. . .] ai tempi della guerra con Napoleone Tolstoj non era ancora nato.”

“Sul serio? [. . .] E com’è che non era nato? Chi gliel’ha scritto, allora, quel libro, se lui non era ancora nato? Eh, cosa mi dice?” (Grossman 220)

Il passo, tratto dal romanzo *Vita e destino* di Vasilij Grossman, conferma, attraverso una implacabile *verve* comica, il paradosso per il quale il racconto di un fatto da parte di un osservatore esterno, può essere “più vero” di quello del testimone diretto. L’esperienza a cui il narratore attinge, e che deve diventare poi esperienza del lettore, lo ricorda Walter Benjamin in un celebre passo di *Angelus Novus*, non è solo quella diretta, ma anche quella “che gli è stata riferita” (251).

Il romanzo, dunque, non riflette l’evento, riflette bensì *sull’evento* o, secondo il principio intertestuale, su una rappresentazione di esso (ad esempio nel recente *Ian Kariski* di Yannick Haenel); crea, cioè, *un discorso nuovo* sulla realtà. Come ha ben visto Fuentes, il compito del romanzo oggi non è quello di “mostrare né dimostrare il mondo, ma di aggiungergli qualcosa” (Fuentes 17). Più ancora che, secondo la celebre affermazione balzachiana “fare concorrenza all’anagrafe,” un tale romanzo tende allora verso il saggio. L’unico realismo possibile oggi, sembra proprio quello che sfrutta la commistione di fiction e non fiction del *nonfiction novel* come grimaldello per scardinare le secche

di un realismo piattamente mimetico; e “fiction” deve essere inteso qui come “immaginazione” in grado di “trasformare l’esperienza in conoscenza” (11).

Stajano pone l’accento sulla temporalità diversa di un tale romanzo rispetto a quella degli articoli giornalistici: “Scrivo magari a distanza di anni [. . .] I fatti devono maturare come le emozioni [. . .] Cerco di rendere i significati generali dei fatti, ma anche di interpretare i caratteri, i gesti, le parole, gli ambienti sociali” (“Narratore di vite ribelli” 97). “Far maturare i fatti” significa innanzi tutto poterli trattare diacronicamente (abbandonare, quindi, la dimensione della cronaca, e la sua “estetica dell’emergenza”); significa, talvolta, estrarre una “legge” universale (ma non astratta) come fondamento di accadimenti particolari ed anche distanti tra loro. Così, nella *Città degli untori*, Stajano può accostare il processo agli untori di Milano nel 1630 alla strage di piazza fontana del 12 dicembre 1969, poiché entrambi gli avvenimenti sono espressione delle “ragioni dogmatiche del potere, che non è un’astrazione” (79).

“Far maturare i fatti” significa, però, anche riuscire ad integrare il proprio discorso (la propria rappresentazione) con altri discorsi. Non si tratta semplicemente di presentare opinioni e rappresentazioni discordanti di uno stesso accadimento, bensì di far interagire le diverse prospettive in vista di un reale arricchimento; ripensare l’esperienza diventa contemporaneamente pensare *di nuovo*, e pensare *il nuovo*. Il modello mi sembra possa essere il romanzo polifonico così come lo ha elaborato Bachtin: tanto più la voce del narratore saprà mettersi in rapporto dialogico con le voci che gli fanno da controcanto (saprà creare, appunto, una polifonia e non una semplice multifonia), tanto più il discorso sul mondo sarà aperto e proficuamente conoscitivo. È chiaro che un tale polifonia non esclude la possibilità di un giudizio—o di un orientamento morale—dell’autore; questi, infatti, ha sempre la possibilità di interrompere la voce altrui, di obiettare alle sue ragioni: “Dostoevskij spesso interrompe, ma mai soffoca la voce altrui, mai le dà una fine ‘a proprio nome,’ cioè a nome di un’altra coscienza, la sua” (Bachtin 322).

Uno dei libri recenti più belli (e più “veri”) sull’olocausto è certo *Campo del sangue* di Eraldo Affinati: taccuino di viaggio o romanzo-saggio, si muove esso è prima di tutto il tentativo di dare voce a chi non ha potuto trovare le parole: “Mia madre non era mai riuscita a raccontarmi quello che era accaduto quel giorno in cui riuscì a scappare dal treno, evitando di essere deportata in un campo di concentramento. Per raccontare la sua storia ho dovuto trovare le

parole che non era riuscita a dirmi” (13). Affinati, dunque, percorre nuovamente il tragitto compiuto dagli ebrei italiani verso Auschwitz, e si fa testimone, se pure di secondo grado. Durante il suo viaggio lascia che le voci del passato emergano, confronta e discute le riflessioni dei testimoni, diretti e non (Levi, Amery, Todorov e moltissimi altri), rendendole, così, presenti e vive, e piene di significato anche nell’oggi.

Il senso del viaggio è proprio in quest’opera di ricomposizione e integrazione, poiché nessuno dei ragionamenti passati e presenti “può stare da solo, ma tutti contribuiscono alla verità.” Forse ha ragione Cordelli, e lo scopo del viaggio, prima ancora che etico, è conoscitivo: “egli vuole solo “scoprire notizie sulla specie” cui appartiene” (287), così come Levi, scrivendo *Se questo è un uomo*, diceva di voler fornire gli elementi “per uno studio pacato di alcuni aspetti dell’animo umano” (9). In Levi come in Affinati, però, etica e conoscenza non possono darsi disgiunte; scrivere è sempre ritornare sulle ragioni di una (della) storia.

Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, con Robert Siegle, se l’espressione *nonfiction novel* non sia, ancor più che ossimorica, tautologica. Le barriere tra fiction e non fiction sono, in qualunque testo narrativo, sempre labili e aperte: se infatti—lo ha notato Searle in un articolo del 1975—non solo molti testi di finzione contengono elementi “seri,” quali, ad esempio, i riferimenti storici e geografici ad una città specifica (Milano, poniamo, ne *I promessi sposi*, o Parigi ne *L’educazione sentimentale*), ma “non c’è proprietà testuale, sintattica o semantica, che possa identificare il testo come finzionale” (327). Tutte le teorie che, sulla scia di Searle, propongono un avvicinarsi di fiction e non fiction fino quasi all’indistinguibilità sono, a mio parere, assai problematiche e sono state, infatti, più volte messe in discussione (rimando in particolare al lucidissimo *The Distinction of Fiction* di Dorrit Cohn). Esse, tuttavia, hanno il grande merito di spostare l’attenzione dalla “realtà” dei singoli enunciati alla ricezione dell’opera: dichiarare la “serietà” del proprio testo significa, per l’autore, innanzi tutto cercare una diversa reazione del lettore ad esso. Sia Truman Capote sia, più recentemente, Daniel W. Lehman nel suo *Matter of Facts*, hanno sottolineato la forza emotiva scatenata dalla pretesa di realtà delle narrazioni di *nonfiction*. Leggere che una imprecisata e tipica marchesa “uscì alle cinque” sarebbe, insomma, ben diverso, dal leggere che il 25 settembre 1985, il giorno dopo l’omicidio di Giancarlo Siani, “a Milano era una giornata bellissima” e il narratore dell’*Abusivo*, camminando per la città rifletteva su “quella bellezza che ti fa considerare la vita una condizione eterna quando non pensi che

la puoi perdere e te la fa rimpiangere in anticipo se pensi a freddo a quando la perderai” (61).

L’impatto, è chiaro, sarà tanto più forte quanto più il lettore sarà informato rispetto all’evento descritto, e in esso coinvolto; anche un ipotetico (e poco probabile) completamente ignaro fruitore del testo, tuttavia, dovrà giocoforza stabilire un criterio di validità di ciò che legge, sarà costretto, cioè, ad uscire dal testo (verso “il mondo,” ma anche verso altri testi) per confrontare rappresentazione e rappresentato. Il luogo comune della *suspension of disbelief* è così ribaltato: il lettore di un testo che gioca, esasperandola, sull’ambiguità di fiction e non fiction è portato ad *aumentare* la sua incredulità, e non a sospenderla, per continuamente mettere alla prova i diversi *livelli di verità* del testo (documentale, storico, mitico).

### III. Narratori della realtà

Devo confessarvi che il termine “realismo” l’ho sempre usato pochissimo, ci ho sempre girato intorno, e più sentivo parlarne meno mi veniva voglia di parlarne io. Ho letto il Lukàcs, ho letto l’Auerbach, con molto interesse e profitto, ma specie nelle osservazioni marginali, mentre il nocciolo principale ancora mi sfugge. Eppure, anche coloro che per il concetto di realismo manifestano spregio non è che mi convincano di più; tutt’altro. Ecco il punto a cui sono. (Calvino, “Questioni sul realismo”)

Nella narrativa italiana contemporanea, allora, l’esempio di contaminazione tra fiction e non fiction del *nonfiction novel* serve in maniera forse superficiale, ma decisiva: come grimaldello stilistico-formale per “smarcarsi dall’astrattezza, dalle mediazioni e dall’inoffensività tipici della creazione letteraria” (Simonetti 121). Se già in *Quando vi ucciderete maestro?*, Franchini indagava la sterilità di una letteratura capace (come le arti marziali) solo di mimare quel senso che la prossimità alla morte conferisce, anche nel citato *Abusivo*, la vocazione letteraria è immediatamente vista come fuga dalla responsabilità, come “luogo ideale per chi decida di parlare del mondo senza avere opinioni, il luogo dove il bene satura presto e il male ammalia sempre” (15). La contrapposizione tra le due vite, quelle di Franchini e quella di Siani, è fin dal principio la contrapposizione tra una “prestidigitazione” (*Quando vi ucciderete, maestro?* 48) e l’impegno concreto, la vicinanza al pericolo che ogni azione nel mondo comporta. Lo scrittore dovrebbe, dunque, non rinchiudersi nell’estetico, “introdurre i pericoli dall’esterno” e—citando Leiris—cercare, scrivendo, di trovare “l’equivalente [di] quello che per i toreri è il corno aguzzo del toro”.

La contraddizione tra gli “infiniti sogni di impatto sulla realtà” (52) e la finzione della letteratura sembra, però, insanabile:

Però alla fine di ogni promessa, al di sopra di ogni sbandierata sincerità, al di là della più feroce ostinazione nel mettere a repentaglio tutto se stesso nella carta e pur considerando, dall'altra parte, che sono proprio gli aspetti rituali e il ferreo codice stilistico a distinguere il torero dal macellaio e a costituire il senso dell'espressione artistica, Leiris deve riconoscere che il torero rischia la vita e il macellaio (e lo scrittore) no. (46–50)

Forse—ed è la soluzione proposta nell'*Abusivo*—la letteratura può ritrovare la sua ragion d'essere diventando “epicedio, canto funebre” (56). Vale a dire, ancora una volta, nella sua capacità di ritornare sulle ragioni del fatto, di commentarlo e, nello stesso momento, muovere l'animo del lettore: “costringere chi è vivo a rifletter[e] e darsene pena” (56). Il “ritorno al reale” di una certa narrativa recente si configura quindi, innanzi tutto come gesto morale e conoscitivo (e morale *perché* conoscitivo): lo scopo è quello di riportare l'attenzione, un'attenzione *critica*, sull'interazione degli uomini all'interno della società qui e ora. A fronte dei “troppi paradisi” (finti) promossi dalla società contemporanea, dunque, il romanzo, per esistere, deve tradire se stesso e la sua funzione storica di “bella finzione” che libera (o almeno allevia) dagli affanni del vivere: “Lo so che il romanzo, o comunque il racconto, è nato per far sognare la gente e portarla altrove; ma siamo pieni di finti altrove, l'unico ‘meraviglioso’ mi sembra quello degradato della cosiddetta civiltà dell'immagine” (Siti e Simonetti 166). Creare testi difficilmente classificabili, “testi vitali” che si “impadroniscono di tutti i materiali, anche i più eterogenei” (164) significa innanzi tutto sottrarre il romanzo, a partire dalla sua stessa struttura, alla logica di mercato (ai “troppi paradisi,” appunto). Si può parlare, allora, di “nuovo realismo,” o ancor meglio di “scrittori della realtà,” a patto che si distingua sempre molto nettamente, sulla scia del Moravia degli *Scrittori della realtà*, realismo e naturalismo. (Moravia: “cioè nostro padre,” chiosava Arbasino nell'*Anonimo* [461–62]).

Si pensi, in pittura, all'esperienza di un Francis Bacon, ed alla sua opposizione tra rappresentazioni “illustrative” (o “letterali”) e rappresentazioni “reali”:

I think that our sense of realism has been changed to some extent since Surrealism—well, really since Freud—because we've made more conscious of how realism can draw on the unconscious. [The images by Picasso in 1928] are profoundly unillustrative but profoundly real about figures. For instance, a curious curved image unlocking the door of a bathing cabin is

far more real than if it was an illustration of a figure unlocking the door of a bathing cabin. (Bacon e Sylvester 170)

La realtà è il (necessario) punto di partenza e, quando il lavoro funziona, “sbiadisce,” ma lascia all’interno dell’opera dei “residui” (182). Nonostante la letteratura comporti, per sua stessa natura, un di più di astrazione rispetto all’arte (non lavora con la materia, ma con le parole), gli stralci di documenti riportati ne *L’abusivo*, le intercettazioni di Saviano, insomma tutti gli effetti di realtà impiegati nei romanzi contemporanei, sono il corrispettivo della polvere che Bacon raccoglieva dal pavimento del suo studio e utilizzava per dipingere le *Dune*: residui di realtà che l’autore cerca di “imprigionare” in “qualcosa di completamente artificiale” come l’opera d’arte (179, 190). Allo stesso modo, Siti, nella sua intervista a Gianluigi Simonetti, parla di “piccole schegge materiali che sono come le scaglie di legno che ti si infilano sotto l’unghia mentre spostati in vecchio mobile; innegabili molecole di realtà che rubo al mondo vero” (161).

Tali effetti di realtà assumono, però, all’interno delle narrazioni italiane contemporanee, anche un significato altro; essi, infatti, rappresentano il punto di partenza per un nuovo patto con il lettore. Mimando la “brutalità del fatto,” per usare ancora un’espressione di Bacon, mirano a superare la diffidenza del lettore verso il “romanzesco,” inteso come *finto non rilevante*: non solo il testo vuole informare il lettore, ma soprattutto toccarlo nell’intimo, forzare la sua emotività fino a fargli considerare il fatto narrato come *qualcosa che lo riguarda*. Si tratta, come ha ben visto Mozzi, di uno svelamento del mondo che costringa ad una presa di posizione: “Non facciamo niente di originale: facciamo in modo che oggetti ben noti, pratiche sociali ben note, concetti ben noti—tutte cose alle quali siamo diventati *insensibili*, perché ci siamo sprofondati dentro e non le vediamo più—improvvisamente appaiono davanti agli occhi e pretendano un’attenzione” (Mozzi 213).

Nelle narrazioni più apertamente “civili,” il lettore viene ad acquistare un ruolo ancor più rilevante, perché diventa colui o colei che può far vivere lo spirito del testo anche al di là della pagina, può interiorizzarlo e trasformarlo in azione nel mondo. L’appello al lettore che chiude la prefazione a *Il corpo e il sangue d’Italia* suona quasi come una—pacifica, s’intende—chiamata alle armi per superare l’*impasse*—denunciata da Hanna Arendt nel suo *Men in Dark Times* e citata dall’ormai celebre Bauman di *Liquid Modernity*—dell’individuo moderno che, ritiratosi dalla vita politica, alienato dal mondo, “può davvero rivelare se stesso solo nel privato” (VIII). “Il lettore può scegliere, se prendere questo volume come un prodotto di consumo

culturale e metterlo nel suo scaffale alla voce ‘impegno civile,’ o se fare quello che hanno fatto questi otto: lasciare da parte la propria diffidenza e mettersi davvero in gioco” (Raimo 8). Non mi sembra che si possa parlare, allora—come fa, ad esempio, Simonetti—di un “generico rifiuto dell’ingiustizia sociale” (125), ma del tentativo (riuscito o meno) di dare nuova linfa ad una letteratura che—in modi diversi e in un contesto profondamente mutato rispetto a quello della tradizione—possa nuovamente dirsi “impegnata” o, ancor meglio, “civile.”

A partire dagli anni Novanta assistiamo, insomma, al recupero della figura dello scrittore-intellettuale, non solo produttore di *fiction* ma soprattutto “ragionatore di storia e politica” (Calvino, *Una pietra sopra* 14). E infatti, anche Arbasino, con accento (solo apparentemente) meno “impegnato,” ma in maniera altrettanto perentoria: “Il tipico Eroe Intellettuale del nostro tempo tenderà ad essere un Critico, un Saggista” (Arbasino, *Lettere da Londra* 21). (Potremmo dire: un intellettuale che scrive romanzi-saggio, o saggi romanzeschi. Come Arbasino stesso).

Certo, da quando Calvino scriveva quelle parole, il quadro (storico, sociale, e letterario) è profondamente mutato, e bisognerà quindi analizzare più in dettaglio come—e se—l’ambizione di creare storie che siano “i contesti, le chiavi di senso, con cui provare a ripensare di entrare in contatto con chi vive in Italia,” sia ancora possibile (Raimo 8).

*University of Chicago*

## BIBLIOGRAFIA

- Affinati, Eraldo. “Le ragioni del ritorno. Eraldo Affinati risponde a Massimo Rizzante.” *Finzione e documento nel romanzo*. Ed. Massimo Rizzante, Walter Nardon, e Stefano Zangrando. Trento: Editrice dell’Università di Trento, 2008.
- Arbasino, Alberto. *Lettere da Londra*. Milano: Adelphi, 1997.
- . *Romanzi e racconti*. Milano: Mondadori, 2009.
- Arendt, Hanna. *Men in Dark Times*. New York: Harvest Books, 1970.
- Bachtin, Michail. *L’autore e l’eroe*. Torino: Einaudi, 2000.
- Bacon, Francis, e Sylvester, David. *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*. Oxford: Alden Press, 1987.
- Benjamin, Walter. *Angelus Novus*. Torino: Einaudi, 1995.
- Bertoni, Federico. *Realismo e letteratura: una storia possibile*. Torino: Einaudi, 2007.
- Calvino, Italo. *Una pietra sopra*. Milano: Mondadori, 1995.
- . “Questioni sul realismo.” Intervista con Franco Matacotta. 1957.
- Casadei, Alberto. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino, 2007.



- Cerami, Vincenzo. *Fattacci*. Torino: Einaudi, 1997.
- Chemotti, Saveria. *Il "limes" e la casa degli specchi. Nuova narrativa veneta*. Padova: Il Poligrafo, 1999.
- Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1999.
- Cordelli, Franco. *Lontano dal romanzo*. Firenze: Le lettere, 2002.
- De Luna, Giovanni. *Le ragioni di un decennio 1969–1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*. Milano: Feltrinelli, 2009.
- De Mejer, Pieter. "Le forme del narrare." *Letteratura Italiana. Le forme del testo II. La prosa*. Ed. Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1984.
- De Sanctis, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1996.
- Donnarumma, Raffaele. "Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi." *Allegoria* 57 (2008).
- . "Un dandy orfano della bella giornata." *Tuttolibri* (28 November 2009): 2–3.
- Ficara, Giorgio. *Stile Novecento*. Padova: Marsilio, 2007.
- Franchini, Antonio. *L'abusivo*. Padova: Marsilio, 2001.
- . *Quando vi ucciderete, maestro? La letteratura e il combattimento*. Padova: Marsilio, 1996.
- Fuentes, Carlos. *Geografia del romanzo*. Milano: Il saggiatore, 1997.
- Gadda, Carlo Emilio. *Opere II. Romanzi e racconti*. Ed. Dante Isella. Milano: Garzanti, 1989.
- . *Opere III. Saggi giornali favole I*. Ed. Dante Isella. Milano: Garzanti, 1991.
- Ginsborg, Paul. *L'Italia del tempo presente: famiglia, società civile, Stato, 1980–1996*. Torino: Einaudi, 1998.
- Grossman, Vasilij. *Vita e destino*. Milano: Adelphi, 2008.
- Jansen, Monica. *Il dibattito sul postmoderno in Italia: in bilico tra dialettica e ambiguità*. Firenze: Cesati, 2002.
- La Capria, Raffaele. *Letteratura e salti mortali*. Milano: Mondadori, 1990.
- Lehman, Walter. *Matters of Facts: Reading Nonfiction over the Edge*. Columbus: Ohio State UP, 1997.
- Levi, Primo. *Se questo è un uomo. La tregua*. Torino: Einaudi, 1989.
- Manica, Raffaele. *Exit Novecento: una raccolta di saggi*. Roma: Gaffi, 2007.
- . "Se il romanziere non racconta storie." *Arbasino. Romanzi e racconti*. Milano: Mondadori, 2009.
- Manzoni, Alessandro. *I promessi sposi*. Milano: Mondadori, 2002.
- Mozzi, Giulio. *Fiction*. Torino: Einaudi, 2001.
- Nigro, Salvatore S. *La tabacchiera di don Lisander: saggio sui Promessi sposi*. Torino: Einaudi, 2002.
- Nove, Aldo. "Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani." *Allegoria* 57 (2008).
- Onofri, Massimo. *Il sospetto della realtà. Saggi e paesaggi novecenteschi*. Salerno: Avagliano, 2004.
- . "Qualche ipotesi sulla narrativa italiana degli ultimi venticinque anni." *L'illuminista* 6.II (2002): 143–58.
- . *Storia di Sciascia*. Roma: Laterza, 1994.
- Onofri, Sandro. *Vite di riserva*. Roma: Fandango Libri, 2006.
- Raimo, Christian. *Il corpo e il sangue d'Italia: otto inchieste da un paese sconosciuto*. Roma: Minimum Fax, 2007.

- “Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani.” *Allegoria* 57 (2008).
- Santero, Daniele. *Salon Arbasino*. Saggio inedito, 2010.
- Sanvitale, Francesca. *Camera ottica: pagine di letteratura e realtà*. Torino: Einaudi, 1999.
- Sciascia, Leonardo. *Candido, ovvero, Un sogno fatto in Sicilia*. Milano: Adelphi, 1990.
- . *La Sicilia come metafora: intervista di Marcelle Padovani*. Ed. Marcelle Padovani. Milano: Mondadori, 1979.
- . *Opere 1971–1983*. Ed. Claude Ambroise. Milano: Bompiani, 1989.
- . *Opere 1984–1989*. Ed. Claude Ambroise. Milano: Bompiani, 1990.
- Searle, John. “The Logical Status of Fictional Discourse.” *The New Literary History* 6.2 (1975).
- Siciliano, Enzo. “La letteratura delle cose.” *Nuovi Argomenti* 1 (1982): 2–3.
- Siegle, Robert. *Truman Capote*. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House, 2003.
- Simonetti, Gianluigi. “I nuovi assetti della narrativa italiana (1996–2006).” *Allegoria* 57 (2008): 95–136.
- Siti, Walter, e Simonetti, Gianluigi. “Un realismo d’emergenza. Conversazione con Walter Siti.” *Contemporanea* 1 (2003): 161–67.
- Stajano, Corrado. *La città degli untori*. Milano: Garzanti, 2009.
- . “Narratore di vite ribelli: la storia e le storie di un anomalo della scrittura.” *Il romanzo della politica. La politica nel romanzo*. Ed. Ranieri Polese. Parma: Guanda, 2008.
- Van Straten, Giorgio. *Generazione*. Milano: Garzanti, 1987.
- Veronesi, Sandro. *Cronache italiane*. Milano: Mondadori, 1992.
- . *Occhio per occhio. La pena di morte in quattro storie*. Milano: Bompiani, 2006.
- Wolfe, Tom. *The New Journalism*. New York: Harper & Row, 1973.