

Comparatismi 3 2018

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20181481>

Che fare del realismo?

Francesco de Cristofaro

Abstract • Che fare del ‘realismo’ in un’epoca come la nostra, segnata da profonde mutazioni dei modelli culturali e dell’orizzonte di senso? Che fare dei codici del realismo, dopo che sono stati emendati dai naturalismi, cancellati dal vortice modernista, straniati nelle lingue del postmoderno? Il saggio passa in rassegna alcuni recenti e importanti contributi saggistici intorno a questa categoria estetica sempre più decisiva ai fini di una morfologia storica comparata. Esso prova inoltre a verificare la tenuta teorica della nozione nell’attuale paesaggio letterario italiano, in specie di ambito narrativo.

Parole chiave • Realismo; Romanzo; Contemporaneità; Fiction; Verità

Abstract • What can we do with “realism” in a time like ours, when deep changes of cultural models and meaning horizons are taking place? What can we do with the codes of realism, after their revision by naturalism, cancellation by the modernist vortex, and estrangement in the languages of postmodernity? The essay reviews some recent, important contributions about this aesthetic category, which proves increasingly important in view of a historical and comparative morphology, and tries to assess its theoretical soundness in today’s Italian literary—and mainly narrative—landscape.

Keywords • Realism; Novel; Contemporaneity; Fiction; Truth

Ledizioni 

Che fare del realismo?

Francesco de Cristofaro

Vorrei che non interpretaste il titolo para-bolscevico del mio intervento come un intempestivo *parti pris* di ordine programmatico, ma lo prendeste per quello che è: una domanda non retorica che formulo camminando il sentiero dei perplessi; che riguarda il funzionamento, l'attualità, la maneggevolezza, la duttilità di un 'ferro del mestiere' che il metalinguaggio critico adopera da tempo, fin forse all'usura. *Che fare del realismo?* è titolo speculare nella formulazione, e simmetrico nella locandina del nostro incontro, rispetto a quello della relazione sul Romanticismo che ci è stata proposta da Paolo Tortonese: con l'essenziale distinguo che, se il Romanticismo è soprattutto (ma non solo) una categoria storiografica, il realismo è soprattutto (ma non solo) una categoria estetica. E allora: *che fare del realismo* in un'epoca come la nostra, segnata da profonde mutazioni dei modelli culturali e dell'orizzonte di senso? Che fare dei codici del realismo, dopo che sono stati emendati dai naturalismi, cancellati dal vortice modernista, straniati nelle lingue del post-moderno?

Non posso qui offrire né una genealogia articolata, né uno straccio di soluzione, né una posizione solida. Posso però provare a fare il punto, illustrando anzitutto alcuni campioni recenti d'una bibliografia che, anche prescindendo dal dibattito innescato dal *Manifesto del nuovo realismo* di Maurizio Ferraris,¹ è enorme. Tra i molti possibili scelgo alcuni volumi pubblicati dopo il 2000. Sono quattro, anzi tre più uno. Il 'più uno' l'ha curato proprio Paolo Tortonese per le edizioni della Sorbonne nel 2009,² nel cinquantenario della morte di Auerbach: studiosi come Marc de Launay, Alberto Varvaro, Philippe Hamon e Carlo Ginzburg si confrontano, da distanze diverse, con la produzione di questo grande filologo e critico, autore del capolavoro riconosciuto della comparatistica mondiale. Alludo, naturalmente, a *Mimesis*:³ un libro che, come dichiarato dal sottotitolo, tratta proprio della *realtà rappresentata* (ovvero del *realismo*, nella nostra traduzione e nella nostra tradizione) nella letteratura occidentale. Nella colletanea, che, come dichiarato nel titolo, guarda ad Auerbach 'in prospettiva', si trovano fra l'altro due ragionamenti in apparenza incompatibili: l'uno, di Guido Mazzoni,⁴ sulla funzione della filosofia della storia – e dunque di un modello eminentemente organicistico – nella formazione di Auerbach; l'altro, di Francesco Orlando,⁵ sull'estrema labilità della nozione in *Mimesis* (sulla scorta di una scrupolosa vivisezione del testo, in cui si enucleano più di venti accezioni di 'realismo', da *serietà del quotidiano* in giù). Ai miei occhi, questo volume è il più audace e lungimirante tra i molti

¹ Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

² Erich Auerbach, *La littérature en perspective*, a cura di Paolo Tortonese, Parigi, Presses Sorbonne nouvelle, 2009.

³ Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], trad. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956.

⁴ Guido Mazzoni, *Auerbach: une philosophie de l'histoire*, in *Erich Auerbach. La littérature en perspective*, cit., pp. 35-54.

⁵ Francesco Orlando, *Codes littéraires et référents chez Auerbach*, in *Erich Auerbach. La littérature en perspective*, cit., pp. 211-64.

progetti che hanno sancito, in occasione della ricorrenza e di là da essa, una ‘canonizzazione’ della proposta auerbachiana – particolarmente opportuna dopo decenni di egemonia di Bachtin –, soprattutto nello studio del romanzo.

Gli altri volumi sono invece saggi monografici (relativamente organici). In ordine cronologico: *Realist Vision* di Peter Brooks;⁶ *Realismo e letteratura. Una storia possibile* di Federico Bertoni;⁷ *The Antinomies of Realism* di Fredric Jameson.⁸

In quest’ultimo libro, presentato dallo stesso Jameson come terzo pannello di un polittico dedicato alla «poetica delle forme sociali»,⁹ il realismo viene letto come un *concetto ibrido*, e assolutamente dialettico, la cui analisi può intendersi come lo smascheramento di posizioni contraddittorie al suo interno. Ecco il fuoco di fila delle antinomie di Jameson: realismo vs. romance, realismo vs. epica, realismo vs. melodramma, realismo vs. idealismo, realismo vs. naturalismo, realismo borghese o radicale vs. realismo socialista, realismo vs. racconto orientale, realismo vs. modernismo. «Come accade nei giochi di opposizioni, ognuno di essi», chiosa il critico, «è inevitabilmente investito di significato politico e finanche metafisico, così come accade nella critica cinematografica con i film di Hollywood e le rivoluzioni formali, per es. della *nouvelle vague* o di Godard».¹⁰ Qui la dialettica hegeliana si sposa con un’esigenza proveniente dai territori del decostruzionismo: la demistificazione ideologica lavora sui binarismi che strangolano la molteplicità. La narrazione è per Jameson «un’arte temporale»,¹¹ la manifestazione di un «impulso scenico», cioè un’arte che pertiene alla gestione del tempo e alla sua concettualizzazione. Nel dettaglio:

ciò che chiamiamo realismo apparirà come la simbiosi tra la forma pura dello *storytelling* e gli impulsi dell’elaborazione scenica, tra la descrizione e l’investimento affettivo, che gli permette di sviluppare lungo un presente scenico ciò che, in realtà, ma nello stesso tempo in segreto, aborrisce l’esistenza di altre temporalità, le quali costituiscono per prime la forza del racconto.¹²

Come ha scritto Marco Gatto, «la temporalità è il concetto mediatore attraverso il quale il presente immanente della narrazione – l’essere del testo in una determinata situazione – entra in relazione con lo sfondo temporale più ampio dei modi di produzione, che, *in absentia*, collocano il racconto nella dimensione ulteriore della Storia».¹³

Si tratta di un punto di vista particolarmente idiosincratico e falsificabile, e certo si farebbe un torto al progetto complessivo jamesoniano se non si dicesse che nella prima e più compatta sezione, che non a caso si intitola come il libro stesso, affondi teorici sugli *affetti* e sulle *emozioni*, sulla *dissoluzione del genere* e sull’*ipertrofia della terza persona* si alternano ad analisi testuali dedicate a Zola, Tolstoj, Galdós, Eliot etc.; e se non si dicesse che nell’ultimo, apparentemente extra-vagante capitolo v’è un oggetto audacissimo verso le finzioni del nostro tempo, dal romanzo neostorico ad alcuni film che forse più degli stessi

⁶ Peter Brooks, *Lo sguardo realista* [2005], trad. di Federico Cesari, Roma, Carocci, 2017.

⁷ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.

⁸ Fredric Jameson, *Antinomies of Realism*, London-New York, Verso, 2013.

⁹ Marco Gatto, *Una poetica delle forme sociali: Jameson e il realismo*, «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 9, 2016, pp. 81-91, web, ultimo accesso: 31 agosto 2018, <<http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/1845/1740>>.

¹⁰ Jameson, *op. cit.*, p. 2.

¹¹ Ivi, p. 8.

¹² Ivi, p. 11.

¹³ Gatto, *op. cit.*, p. 86.

romanzi interrogano oggi lo statuto della realtà (film come *Inception* o *Cloud Atlas*). Per inciso, è probabile che abbia ragione Jameson, cioè che per ripensare i metodi dell'ermeneutica, e per rifondarne addirittura un'epistemologia, il cinema possa costituire molto più che un'ancella della letteratura.

La dialettica *interna* al realismo si configura dunque come una tensione fra la componente narrativa comune agli eterogenei materiali che confluiscono nella forma romanzesca e il suo opposto. Questo opposto non si identifica con la sola *descrizione*. Esso corrisponde piuttosto a una *pausa*: «al polo opposto dell'impulso narrativo che Jameson assimila al *récit* [...] si trova un presente "scenico", diverso da quello del racconto e deputato alla rappresentazione letteraria degli *affects*».¹⁴ Qui bisogna fare attenzione, perché il passaggio logico e le distinzioni sono complesse quanto cruciali. Gli *affects* per Jameson sono «onde di sensazioni generalizzate»¹⁵ di cui fa esperienza il soggetto: a differenza delle *emozioni*, non sono stati di coscienza né possono essere nominati. Jameson ha suggerito di tradurle come *energie pulsionali* ed esse sembrano gravitare piuttosto nell'area del *desiderio*; quel desiderio la cui centralità nel progetto realista è stata recentemente valorizzata da Giovanni Bottioli in una lettura assai innovativa di *Le rouge et le noir*.¹⁶ «Si tratta di "tonalità emotive diffuse" che si realizzano nel "presente del corpo"»¹⁷ e che contrastano con le emozioni e con gli eventi disposti su un asse del tempo lineare. Ciò rimanda inevitabilmente al melodramma e al suo portato in campo romanzesco: la forma melodrammatica prevede la possibilità di osservare dall'esterno gli eventi narrati, di consegnarli al lettore in una forma chiusa e ben definita. «Quando invece ci si sposta verso il polo letterario degli affetti il sistema temporale [...] su cui poggia il romanzo classico viene meno, e si rende necessario il ricorso a nuove tecniche narrative. Nel realismo, per Jameson, si produce fin dall'inizio una continua tensione tra i due poli».¹⁸

È strano che Jameson non si periti di nominare colui che dei rapporti tra la forma romanzo e il dispositivo del melodramma è stato il più autorevole analista: Peter Brooks, altro decano dell'accademia statunitense e autore già nel 1980 dell'ormai classico *The Melodramatic Imagination*.¹⁹ Sorprende meno che, alle prese anch'egli col realismo, Brooks abbia fatto, dieci anni prima di Jameson, un percorso diametralmente opposto, in cui la via regia al realismo letterario è invece la pittura. La *Realist Vision* del titolo del suo volume non è, difatti, la *visione realista* nell'accezione di 'allucinazione' adoperata da Baudelaire in riferimento a Balzac, ma è la *vista*, anzi lo *sguardo*, come correttamente si traduce nella recente edizione italiana. Questo scarto tra *Realist Vision* e *Antinomies* è dovuto a un diverso orientamento generale, nel caso di Brooks vicino – passatemi la semplificazione – a Freud più che a Marx. Basta leggere brevemente la pagina dell'introduzione in cui, dopo una notazione sul paradosso della reality-tv (che «rende attraente ciò che è completamente banale, presentandocelo sotto forma di spettacolo piuttosto che di esperienza: sotto forma di

¹⁴ Sara Sullam, Scheda introduttiva a F. Jameson, *L'ipertrofia della terza persona, o del realismo dopo il realismo*, «il verri», n. 56, 2014, pp. 134-36.

¹⁵ Jameson, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶ Giovanni Bottioli, *Il desiderio effrayant di Julien Sorel. Un conflictual reading per un romanzo di formazione*, «Enthymema», 21, 2018, pp. 134-51, web, ultimo accesso: 31 agosto 2018, <<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/9975/9703>>.

¹⁷ Jameson, *op. cit.*, p. 27.

¹⁸ Sullam, *op. cit.*, p. 135.

¹⁹ Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* [1976], trad. di Daniela Fink, Parma, Pratiche, 1985.

“esperienza sostitutiva”, come talora chiamiamo il vivere dentro e attraverso le vite degli altri»,²⁰ Brooks discute del piacere che proviamo allorché maneggiamo «modelli in scala del reale (case per le bambole, navi in bottiglia, soldatini di piombo, treni in miniatura)»;²¹ un piacere che

ha certamente qualcosa a che fare con la sensazione che questi oggetti trasmettono: se siamo capaci di giocare con il mondo reale, siamo anche capaci di padroneggiarlo. Il modello in formato ridotto [...] ci consente di stabilire un contatto fisico e mentale con oggetti che altrimenti ci sarebbero estranei o inafferrabili, e ci dà modo di imbrigliare e strutturare le complesse e talora opprimenti forze del mondo esterno.²²

Insomma, qualcosa di più rispetto alle ‘immagini’ che passano sugli ‘specchi’ realisti di Stendhal, di Hugo etc., perché effettivamente si tratta di simulacri tridimensionali; ma ancora lontano dalla *nostra* percezione.

Espressa con magistrale chiarezza, l’ipotesi deve un po’ troppo al paradigma psicanalitico winnicottiano per apparirci ancora euristicamente efficace. Ho l’impressione che non ci basti più (come, beninteso, non ci bastano più Auerbach, Brooks, Bachtin, Watt e tutti gli altri). Soprattutto, essa non risulta applicabile ai giochi (e ai *giochi di linguaggio*) che sono peculiari del tempo presente. Oggi il dispositivo realistico per eccellenza, quello che presiede alla produzione dei mondi finzionali, non è più qualcosa che rende di nuovo presente (*rae-praesentat*), per sostituzione e per imitazione, la traccia di una realtà immanente o distante; non è più nemmeno uno specchio che la rifrange – sia esso frontale o sbilenco, fermo o mobile, piano o ustorio –. Al contrario, nell’estremo contemporaneo la formazione di un eterocosmo si dà soprattutto mediante l’arricchimento, con elementi aggiuntivi in formato digitale, di informazioni già date; attraverso l’integrazione e il potenziamento delle possibilità che ci vengono offerte dai nostri sensi con strumenti tecnologici e non (non a caso il tema in cima all’ordine del giorno, finanche dei festival filosofici, è costituito dalle *fake news*). Di fronte a *questo* modello, sintetizzabile nella formula di *realtà aumentata*, ma in fondo estendibile a tutti gli apparati performativi e di simulazione, il *modèle réduit* di Brooks appare irrimediabilmente datato, o comunque inadeguato. Dovremo inventarci qualcos’altro a integrazione di queste proposte, pure acutissime.

La domanda, provocatoria fino a un certo punto, potrebbe allora essere: che ne è del realismo nell’epoca della realtà aumentata? Si può stabilire un rapporto di implicazione (non diremo di causalità) tra quest’ultima e il *realismo isterico* dei Wallace e dei Bolaño? (E si potrebbe anche essere più radicali e più provocatori, azzardando che il realismo *sia sempre stato* realtà aumentata.)

Nel terzo saggio di cui dirò, *Realismo e letteratura. Una storia possibile* (attenzione al sottotitolo),²³ Federico Bertoni, dopo aver accuratamente ripercorso le più decisive teorie del realismo (da Auerbach a Lukács, da Frye a Watt, da Hamon a Barthes) e avere rimpinguato il famoso «sacco di Jakobson»²⁴ con osservazioni originali attraverso autentici ‘esercizi di teoria’ su alcuni testi (fino all’esplosione ermeneutica di *Underworld* di Don DeLillo), conclude nel senso di un eclettismo critico, suggerendo un salto epistemologico e dicendoci, in formula icastica, che dalla domanda *che cos’è il realismo* sarebbe opportuno passare alla domanda *dov’è realismo*. Che è ancora qualcosa di diverso dal distinguere tra

²⁰ Brooks, *Lo sguardo realista*, cit., p. 11.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ Bertoni, *op. cit.*

²⁴ Ivi, pp. 24 e ss.

forma e modo; è una vera metamorfosi dello sguardo, avrebbe detto Franz Marc. Nella più limitata partita che sto giocando, non potrò, per la seconda parte di questo contributo, che appropriarmi di questa mossa del cavallo: limitando la mia zona di esercizio, come dire, all'odierno orizzonte della prosa narrativa italiana.

Credo sia a tutti presente che in ampi domini di essa resiste, o forse vince, quel paradigma *documentale* su cui si fonda *ab ovo* la convenzione romanzesca. Ciò vale per un Siti (autore, peraltro, di un librino teorico in qualche modo estremo come *Il realismo è l'impossibile*),²⁵ per un Saviano e per tutte quelle altre scritture, spesso ad alto tasso saggistico, che spaccano la membrana della mimesis e del realismo: non-fiction, autofiction, metafiction. Soluzioni diverse (anche se spesso coesistenti), accomunate però da un'eccezionale fortuna nel paesaggio attuale della narrativa.

Già, la narrativa. Se ci chiedessimo che ne è del romanzo oggi, *oltre il romanzo*, non potremmo che riferirci a uno scenario inaudito, contraddistinto da un'interdiscorsività che non riguarda tanto le *lingue* parlate nei testi, quanto i *linguaggi* – ovvero i media e i rispettivi specifici formali – nei cui ambiti esse sono parlate. L'universo della finzione si è dilatato in modo esponenziale ed euforico; ma se i fruitori elettivi di storie sono (oltre che lettori di libri, ascoltatori di musica, spettatori di audiovisivi) 'consumatori' di serie tv, di videogame e di giochi di ruolo e detentori a loro volta di autonarrazioni sulla ribalta dei social; se i prodotti artistici di maggior successo sono allocati su una pluralità di piattaforme convergenti e conoscono una diffusione planetaria; se tutto questo è vero, è però sempre la letteratura a dettar legge, fornendo la matrice fondamentale e la scatola degli attrezzi della rappresentazione. Si pensi alle serie tv, che hanno spesso un'estensione imponente (in ciò somigliando, ben più dei film, a romanzi e a cicli di romanzi), ma la cui ricezione non sottostà a dosaggi pianificati dall'alto, bensì viene regolata dall'arbitrio dell'utente, catturato in un'esperienza estetica immersiva. Il cuore dell'esperienza estetica e dell'attività fantasmatica di questo tipo di utente è ancora il realismo; o almeno *un* realismo, una forma ulteriore di realismo. Il romanzo, intanto, tralcia dal suo letto, abbandona la sua 'forma pura' (se mai ve n'è stata una); ormai non è più, o non è più solo, quella cosa a forma di libro che replica il reale e che un individuo legge in solitudine, accogliendone le voci nella cassa di risonanza dell'*intérieur*, recependo visioni del mondo, facendosi avvincere dalla suspense. Ma, ammesso che il romanzo, più che farsi scalzare da altri formati e apparati di diegesi, si sia come disseminato in essi, in che maniera il realismo, suo modo principale, ha potuto preservare il ruolo di *trampolino* (diceva Flaubert) e di struttura eidetica soggiacente alle costruzioni finzionali? Come ha esercitato la resistenza – la resilienza, si dice oggi – che gli è propria, di fronte alla mutazione epocale del paesaggio?

Una sequenza di parole (dette e non scritte), in apparenza remota dal nostro campo di indagine, può avviarcì verso una conclusione. Sono le parole trovate, in modo estemporaneo e al termine di 17 ore filate di diretta, da Giancarlo Santalmassi, il giornalista che seguì per il Tg2, davanti a decine di milioni di italiani, la tragedia di Alfredino:

Volevamo vedere un fatto di vita, e abbiamo visto un fatto di morte. Ci siamo arresi, abbiamo continuato fino all'ultimo. Ci domanderemo a lungo prossimamente a cosa è servito tutto questo, che cosa abbiamo voluto dimenticare, che cosa ci dovremmo ricordare, che cosa dovremo amare, che cosa dobbiamo odiare. È stata la registrazione di una sconfitta, purtroppo: 60 ore di... di lotta invano per Alfredo Rampi.²⁶

²⁵ Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013.

²⁶ Giuseppe Genna, *Dies irae*, Milano, Rizzoli, 2006.

Era sabato mattina, 13 giugno 1981, ore 6 e 47 minuti – l’istante in cui la speranza degli italiani si spense. Il bambino di sei anni caduto nel pozzo artesiano di Vermicino aveva smesso di vivere: a nulla erano serviti i difficili scavi a opera della Protezione Civile, a nulla i tentativi di gracili giovani, speleologi audaci, strampalati assurti, in una fulminea mitologia televisiva, ad angeli della salvezza; a nulla le parole di rabbia della madre, a nulla gli incitamenti chiassosi della folla, a nulla l’arrivo sul teatro del dramma del Pertini. A nulla era valso quel protratto choc collettivo, a nulla quell’*evento* («effetto che sembra eccedere le proprie cause»),²⁷ a nulla quella lunga notte mediatica: che provvide forse, si disse da più parti, a stornare l’attenzione della gente dagli scandali della P2 e dall’incubo del terrorismo, insomma da una ben più profonda notte della Repubblica.

Torniamo alla chiusa della telecronaca RAI: «Ci domanderemo a lungo [...] che cosa abbiamo voluto dimenticare, che cosa ci dovremmo ricordare, che cosa dovremo amare, che cosa dobbiamo odiare».²⁸ Sono parole sconcertanti, permeate da una sorta di moralismo sapienziale. Questo sacro rosario che suggella «il primo reality show della televisione italiana»²⁹ annuncia una trasformazione antropologica: secondo una diagnosi impietosa, «cinquanta milioni di italiani per la prima volta nella storia diventano cinquanta milioni di spettatori italiani».³⁰ Certo, dopo la sincera emozione condivisa di quel non scritto romanzo nazionale, niente più sarebbe stato come prima. L’immaginario era come saturo, narcotizzato, stupefatto; la morte in diretta era accaduta, ed era accaduta non nella dimensione dell’improvviso, dello sparo nella folla che ‘buca’ lo schermo, ma in quella durativa della narrazione, della speranza e della disperazione, dell’elezione degli eroi per un giorno, della trasfigurazione simbolica a buon mercato. Una volta toccato quell’estremo punto, quel picco di troppa-realtà, sarebbe cominciata nel mainstream l’epoca della rappresentazione mimetica, del sensazionalismo porta a porta, delle ricostruzioni effettuate coi plastici; e, nella cultura del romanzo, la stagione di un post-pasoliniano *io so*, dove autofiction e non-fiction possono toccarsi, e l’evento implodere nell’inesperienza.

Forse si può davvero ripartire da lì, per comprendere dov’è la letteratura oggi – dove siamo noi oggi – e che cosa possiamo ormai farcene di una nozione apparentemente usurata come realismo. Ed è allora doveroso ragionare, a bocce non ancora ferme, per la verità, sul caso editoriale più clamoroso e più diffratto degli ultimi decenni, quel *Gomorra*³¹ che non solo ha più o meno abusivamente invaso l’area del *romanzo* (termine spesso richiamato anche nella ricezione internazionale e abbracciato dallo stesso autore nell’introdurre l’edizione del decennale) e, a partire dal noto ‘manifesto’ di Wu Ming,³² la zona grigia dell’*epica*; ma ha poi ‘contagiato’ con stupefacente fortuna e felicità espressiva altri linguaggi, allargando a dismisura il suo ecosistema transmediale, l’area interessata dai suoi effetti, in una parola il suo *indotto*: il brand *Gomorra* non smette di annettersi sfere dell’immaginario e della vita sociale, dalla musica rap al teatro, dalle web-parodie al graphic novel, dallo show-business alla moda, dal merchandising allo smercio ricreativo dei suoi memi, fino a quei comportamenti emulativi che sempre più spesso gli vengono, con qualche moralismo, addebitati.

²⁷ Slavoj Žižek, *Evento*, trad. di Edoardo Acotto, Torino, Utet, 2014.

²⁸ Genna, *op. cit.*, p. 25.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Roberto Saviano, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006.

³² Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

Al di qua del fenomeno di costume, però, il primo libro di Saviano resta, proprio in quanto libro, cruciale. Oggetto culturale «perturbante», sedicente «viaggio»³³ documentario cui l'invenzione letteraria ha però provveduto, manzonianamente, a *rifar le polpe*, autofiction impossibile (nella misura in cui il narratore non può essere stato effettivo testimone autoptico, come pure professa, della materia riferita), *blockbuster morale* nella lettura affilata e posizionatissima di Dal Lago,³⁴ *Gomorra* segna un punto di non ritorno per il realismo contemporaneo: il giornalismo d'inchiesta e il racconto *in figuris* della miseria d'una patria ferita («Desideravo con tutto me stesso cambiare la realtà che avevo intorno, una realtà che mi faceva schifo»)³⁵ vi convergono in un artefatto editoriale – prima ancora che in un oggetto estetico – mosso da impegno civile e dotato, oltre che di qualità letteraria, di sicura presa sul pubblico e sul tessuto sociale. Più radicalmente, ci induce a chiederci cosa sia per noi oggi la realtà, e in che modo si possano risvegliare gli anticorpi di quella che Arturo Mazzeola ha definito una *politica dell'irrealtà*.³⁶

Chi voglia mettersi sulle tracce di un possibile capostipite dei narratori della *valle perturbante*³⁷ dovrà volgersi soprattutto al magistero di Sciascia: di qualcuno, cioè, che fa anche da connettore tra l'archetipo manzoniano e le controstorie di oggi. È forse nel più 'ciccatricoso', *L'affaire Moro*³⁸ – ancora una volta, un non-romanzo – che lo scrittore di Racalmuto ha forzato a oltranza il limite tra realtà e letteratura: tanto da sbagliarsi, come ha mostrato incontrovertibilmente il memoriale riemerso dalla *prigione del popolo*. Sciascia adoperava un metodo positivista, filologico-linguistico, per dimostrare che il segretario rapito dalle BR avrebbe potuto salvarsi; che la responsabilità di quel sacrificio era da addebitarsi a registi più o meno consapevoli; infine, che tra questi ultimi v'era anche colui che stava ora scrivendo quell'«opera di verità» sospesa tra *pamphlet*, *reportage* e *mémoire*. Che quest'ultima fosse, oltre che uno scavo documentario, un'autocritica dettata da onestà intellettuale fuori del comune, lo si comprendeva bene nel capitolo che s'apriva con la citazione del racconto di Borges in cui Pierre Menard ricopia il *Quijote* parola per parola, eppure finisce per scrivere un *altro* libro. Sciascia spiegava la strana associazione di idee: ai suoi occhi la vicenda del sequestro e dell'uccisione del leader non apparteneva all'ordine della cronaca o della storia; era qualcosa di «già scritto», vivente «in una sfera di intoccabile perfezione letteraria», che «non si poteva che fedelmente riscrivere».³⁹ Come il capolavoro cervantino – l'opera che, foucaultianamente, spalanca l'abisso tra le parole e le cose –, l'*affaire Moro* sarebbe il portato esiziale di una questione tutt'affatto retorica. «Lasciata, insomma, alla letteratura la verità, la verità [...] sembrò generata dalla letteratura».⁴⁰ È con questa generazione o istigazione che la letteratura della realtà *sfonda* la realtà stessa.

In questo senso *L'affaire Moro*, che sprigiona ancora l'odore del sangue e dei *dies irae* in cui fu composto, è un drammatico e attualissimo pronostico di come potrebbe andare a finire la partita tra realtà e letteratura. Autentico monumento alla post-verità, esso non ci insegna solo che la letteratura dice altro da quello che dice, come spesso si ripete; né ci insegna solo che essa non rispecchia affatto il mondo, come pure un tempo si è ingenuamente creduto. Ci insegna che la letteratura, e forse il romanzo più di tutto, è in grado di esercitare sulle nostre vite un potere mistificatorio. È una lezione che dovremmo tenere presente, anche perché sono forse proprio le forme oggi egemoni a rivelarsi tra le più

³³ Ivi, pp. 110 e ss.

³⁴ Alessandro Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*, Roma, Manifestolibri, 2010.

³⁵ Saviano, *op. cit.*, p. 7.

³⁶ Arturo Mazzeola, *Politiche dell'irrealtà: scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

³⁷ Wu Ming, *op. cit.*, pp. 101 e ss.

³⁸ Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro* [1978], Milano, Adelphi, 1994.

³⁹ Ivi, p. 28.

⁴⁰ Ivi, p.29.

insidiose (quando lavorate male). È l'autofiction, se scade a solipsismo; è la non-fiction, se nasconde petizioni ideologiche; è la metafiction, se si estenua in freddo gioco intellettuale. Altro che *exit strategy* dal realismo: nella semiosfera in cui siamo gettati la letteratura rischia di rimandarci all'infinito, come in un disegno di frattali, la nostra immagine, insieme ai simulacri della realtà che noi stessi abbiamo fabbricato. Perché ciò non accada, dobbiamo sempre ricordare che essa non è venuta al mondo per drogare o per forcludere quella realtà, ma per darci modo di conoscerla più a fondo.