

Narrativa

nuova serie, n. 41 – 2019

Narrativa italiana degli anni Duemila: cartografie e percorsi

A cura di
Giuseppe Carrara e Roberto Lapia

Centre de Recherches Italiennes de l'université Paris Nanterre
(CRIX-EA 369 Études Romanes)

Presses universitaires de Paris Nanterre

Italies

NARRATIVA

rivista fondata da Marie-Hélène CASPAR

NARRATIVA nuova serie

Direttrice: Silvia CONTARINI

Vice-direttrice: Giuliana PIAS

Segretario di redazione: Alessandro BENUCCI

Comitato scientifico e di lettura

Giuliana BENVENUTI, Bologna (Italia)

Vincenzo BINETTI, Ann Arbor, Michigan (USA)

Alberto CASADEI, Pisa (Italia)

Paolo CHRUMBOLO, Baton Rouge (USA)

Laura DI NICOLA, Roma (Italia)

Monica JANSEN, Utrecht (Paesi Bassi)

Peter KUON, Salisburgo (Austria)

Stefano LAZZARIN, Saint-Étienne (Francia)

Federico LUISETTI, St. Gallen (Svizzera)

Margherita MARRAS, Avignone (Francia)

Donata MENEGHELLI, Bologna (Italia)

Claudio MILANESI, Aix-en-Provence (Francia)

Giuseppe NICOLETTI, Firenze (Italia)

Hanna SERKOWSKA, Varsavia (Polonia)

Patrizia SERRA, Cagliari (Italia)

Beatrice SICA, Londra (UK)

Luca SOMIGLI, Toronto (Canada)

Bart VAN DEN BOSSCHE, Lovanio (Belgio)

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PARIS NANTERRE

issn: 1166-32-43

isbn: 978-2-84016-350-3

Sommario

<i>Introduzione</i>	7
Giuseppe CARRARA e Roberto LAPIA	
<i>La letteratura italiana all'epoca della crisi climatica</i>	23
Chiara MENGOZZI	
<i>Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo</i>	41
Maria RIZZARELLI	
<i>Nuovi realismi e fumetto di realtà</i>	55
Giuliana BENVENUTI	
<i>(Non) è un paese per racconti</i>	65
Giacomo RACCIS	
<i>Stregati dalla migrazione. Intorno all'esordio di Evis Malaj</i>	79
Ugo FRACASSA	
<i>Autenticità</i>	91
Lorenzo MARCHESE	
<i>La biofiction italiana iper-contemporanea</i>	105
Marco MONGELLI	
<i>L'arrivo del pop. Evoluzioni tematiche e formali nel romanzo contemporaneo</i>	115
Carlo TIRINANZI DE MEDICI	
<i>Visioni del mondo attraverso il lavoro.</i> <i>Le vite potenziali (2018) di Francesco Targhetta</i>	127
Tiziano TORACCA	

<i>L'esorbitante, il sovversivo, l'osceno: riflessioni sul trattamento del corpo nella recente narrativa italiana</i>	143
Matteo OTTAVIANO	
<i>Immaginare il futuro: le narrazioni distopiche nell'Italia del terzo millennio</i>	157
Aleksandra POGONSKA-BARANOWSKA	
<i>Recensioni</i>	169

ABSTRACT DEL VOLUME

Questo numero della rivista si propone di indagare e mappare le tendenze della narrativa italiana più recente con l'intento di individuare nuovi canoni letterari o linee maggioritarie di riferimento, prestando attenzione alla poliedricità delle scritture degli ultimi anni. Cerca inoltre di indagare sulle linee minoritarie e sui percorsi meno battuti, nonché su tendenze emergenti o su fenomeni di più lunga durata rimasti nell'ombra. I saggi raccolti disegnano una cartografia e tracciano aree di famiglia, analizzando costanti tematiche e formali, ma tenendo in considerazione anche il contesto: le politiche culturali, le collane editoriali, i gruppi e le riviste, la critica, il sistema di traduzioni e i rapporti con il mercato.

RÉSUMÉ DU VOLUME

Ce numéro de la revue se propose de cartographier les tendances de la littérature italienne la plus récente, avec l'objectif de déceler d'éventuels nouveaux canons littéraires ou des parcours majoritaires de référence, tout en prêtant attention à l'éclectisme des écritures de ces dernières années. La réflexion porte aussi sur des parcours minoritaires, ainsi que sur des tendances émergentes ou sur des phénomènes de plus longue durée jusqu'ici peu examinés. Les contributions réunies dessinent une cartographie et tracent des aires de famille, en analysant des constantes thématiques et formelles, mais en prenant aussi en considération le contexte : les politiques culturelles, les collections, les groupes et les revues, la critique, le système des traductions et le relations avec le marché.

CRITERI DI REFERAGGIO

Ogni articolo pubblicato nel presente numero di *Narrativa*, con l'eccezione dell'Introduzione, è stato assoggettato a referaggio, con il sistema del "doppio cieco" (double blind peer review process) e nel rispetto dell'anonimato sia dell'autore che dei revisori. La valutazione è stata affidata a due esperti del tema trattato, almeno uno dei quali esterno al comitato scientifico, designati dalla Direttrice della rivista in accordo con i curatori del numero monografico.

CRITÈRES D'ÉVALUATION

Tout article publié dans ce numéro de *Narrativa*, à l'exception de l'Introduction, a été soumis à évaluation, selon le système du "double aveugle" (double blind peer review process) et dans le respect de l'anonymat aussi bien de l'auteur que des réviseurs. L'évaluation a été confiée à deux experts de la thématique abordée, dont au moins un extérieur au comité scientifique, désignés par la Directrice de la revue, en accord avec les directeurs de ce numéro monographique.

Autenticità

RIASSUNTO

L'articolo intende ricostruire sinteticamente una linea di sviluppo della narrativa italiana contemporanea, a partire dagli anni Novanta in poi, in base al concetto di autenticità, vasto e ricco di applicazioni nei campi più disparati (giuridico, filosofico, artistico). Dopo una breve rassegna di quattro casi emblematici per l'uso di retoriche dell'autenticità (Siti, Moreasco, Mozzi, la non-fiction), l'articolo propone una breve panoramica della narrativa degli ultimi vent'anni. Si conclude quindi con una riflessione su un possibile passaggio da una demistificazione dell'autenticità (con l'autofiction) a una sua amplificazione internamente contraddittoria (con la non-fiction).

RÉSUMÉ

Cet article se propose de retracer une histoire de la fiction italienne contemporaine depuis les années 1990 jusqu'à nos jours, sur la base de la notion d'authenticité, une notion étendue et déclinable dans plusieurs domaines (juridique, philosophique, artistique). Après un recensement initial, qui se focalise autour de quatre exemples pour leur usage des rhétoriques de l'authenticité (Siti, Moreasco, Mozzi, la non-fiction), cet article pose un regard panoramique sur la fiction italienne des vingt dernières années. Il se termine avec une réflexion sur le possible passage d'une démythification de l'authenticité (dans l'autofiction) à son amplification contradictoire (avec la non-fiction).

STRATIFICAZIONI SEMANTICHE

Un termine semanticamente ricco e contraddittorio come “autenticità” tende a confondersi nel linguaggio corrente con quasi-sinonimi come “sincerità”, “verità” e “spontaneità”. Ai fini dell'individuazione di una linea di sviluppo nella narrativa contemporanea bisogna invece circoscrivere il più possibile questo termine entro una definizione ristretta. Quando descrivo un'opera come

“autentica” non intendo solo indicare qualcosa di non falsificato che abbia corrispondenza esatta con la realtà e quindi meriti la nostra fiducia. Ciò che è decisivo per individuare il significato del termine nell’ambito della narrativa contemporanea è la relazione fra opera e artista. Partendo dall’inizio, l’autenticità è l’attributo che lega indissolubilmente un prodotto artistico a un autore che l’ha prodotta, da un punto di vista in primo luogo giuridico. Si deve infatti ricordare, dando solo qualche cenno etimologico, che l’aggettivo “autentico” discende da un corrispondente aggettivo greco *αὐθεντικός* che si sviluppa a partire dal sostantivo *αὐθέντης*. Nella Grecia Antica le connotazioni giuridiche del termine erano prevalenti e il termine non si estendeva al campo dell’estetica (un ambito astratto per cui, come per i generi letterari, i Greci non avevano una terminologia): la responsabilità di cui si parlava nell’Antichità era giuridica e riguardava la colpa individuale agli occhi di una comunità giudicante. È Lionel Trilling a sottolineare, in uno dei primi studi dedicati specificamente alla questione, “i significati violenti espliciti, nell’Antichità greca, riguardo la parola ‘autentico’. *Authenteo*: avere pieno potere su qualcosa o qualcuno; commettere un crimine. *Authentes*: non solo un padrone o un creatore, ma anche un criminale, un omicida, persino un suicida”¹.

Se torniamo a un campo più distaccato e inoffensivo, l’autore è dunque, agli occhi dei fruitori dell’opera d’arte, il primo responsabile dell’opera che realizza. Senza autore non può darsi autenticità: ma anche, simmetricamente, non c’è autenticità se manca un pubblico che possa ricondurre unanimemente (o quasi) l’opera all’autore, spesso attraverso una valutazione tecnica o specialistica. È qualcosa di invalso, per esempio, nel campo dell’arte figurativa, dove l’autenticità di un quadro o di una scultura è un fattore dirimente per decretarne il valore di mercato: fa molta differenza che un dipinto sia stato fatto da Tiziano o che sia invece “attribuito” a lui e magari eseguito in larga parte da un pittore della sua bottega. Per stabilirne la paternità, si esaminano in primo luogo i tratti formali: a partire dai più banali, come la firma apposta in calce a un dipinto, fino a segni inconsci di stile nel disegno dei particolari meno rilevanti (secondo il metodo ottocentesco del *connoisseur* Giovanni Morelli, ricostruito dallo storico dell’arte Edgar Wind)². Non sono secondari, naturalmente, i documenti dell’epoca o alcune raffigurazioni che permettano di datare l’opera in modo da determinarne l’autore. Infine, è importante la coincidenza fra l’opera che vediamo e

1. TRILLING Lionel, *Sincerity and Authenticity*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1972, p. 131. Traduzione mia.

2. WIND Edgar, *Arte e anarchia* [1963], Milano, Adelphi, 2007, pp. 53-74.

l'idea che ci siamo fatti dello stile e del lavoro dell'autore (presunto). In altre parole, il carattere "autentico" è anche il risultato delle aspettative del pubblico nei confronti di un autore e di un'opera: saremo maggiormente portati a ritenere "autentica" un'opera se essa collima con le aspettative che ci siamo creati sul lavoro del suo creatore. Sviluppando un esempio, se un "Tiziano" è troppo brutto per venire dalle sue mani (perché siamo abituati a uno standard artistico più elevato), sarà difficile per esperti e semplici conoscitori attribuirlo alla sua mano. L'autenticità, come la bellezza, sta *anche* nell'occhio di chi guarda ed è in parte la risultante di una combinazione di gusti personali, conoscenze artistiche pregresse e apparenze sociali.

L'AUTENTICITÀ NELLA NARRATIVA ITALIANA CONTEMPORANEA

Per la narrativa contemporanea italiana, a differenza che nella critica e nel mercato dell'arte, non ci sono particolari problemi legati all'attribuzione delle opere all'uno o all'altro autore. Anche le pratiche di scrittura in cui si verifica un "effetto di apocrifo" nel corso degli ultimi decenni sono state più che altro, come ha notato Carla Benedetti, "caratterizzate dal distacco ironico di chi scrive dalla propria voce, dall'esibizione di uno stile inautentico"³ e si sono distinte "per l'uso ironico delle forme, per quella tendenza a usufruire, al limite, di tutti gli stili possibili, senza distinzione di epoche e di inclinazione personale (altro modo di vanificare la scelta dell'autore)"⁴, senza intaccare nel concreto l'autenticità di un'opera. Quando Calvino (citato come esempio da Benedetti) inventa l'autore fittizio Silas Flannery in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, il Lettore protagonista e il lettore reale sanno comunque che Flannery è un personaggio, mentre l'autore vero, fuori dal testo, rimane Italo Calvino. Lo ribadisce anche lui, con la struttura circolare: quando ad apertura e a chiusura del libro leggiamo "Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino"⁵ e "Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino"⁶, va notato che l'accento è posto non solo sull'opera, ma anche sull'autore che l'ha composta. Alcuni casi di confine, come il romanzo *Vi perdono* della misteriosa Angela Del Fabbro (2009) non fanno

3. BENEDETTI Carla, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 188.

4. *Ibid.*

5. CALVINO Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979], Torino, Einaudi, 2016, p. 3.

6. *Ibid.*, p. 260.

sistema: ed è da notare che di questa narrazione spuria⁷ l'autore reale Mauro Covacich si riappropria due anni dopo, reintroducendola in *A nome tuo* (2011) in un sistema narrativo che ne dichiara l'autenticità (cioè l'appartenenza a un gruppo di opere a firma di Mauro Covacich). Sempre su questa linea, anche la pseudonimia nella narrativa contemporanea non sembra porre seri problemi di autenticità. Il collettivo di scrittura Wu Ming condivide una politica autoriale che può ricordare quella postmoderna in cui l'autore si eclissa dietro la propria opera⁸. Non di meno firma le proprie opere (ric conducendo anzi, con precisione, la composizione di specifiche parti ai singoli membri, indicati con un numero, ma di cui sono noti anche i nomi veri), prende posizioni pubbliche con saggi, conferenze, interviste, insomma rivendica un'autorialità forte; Elena Ferrante, sulla cui identità c'è stato un dibattito ventennale, dietro la reticenza mostra una presenza autoriale fortissima, scandita da continue dichiarazioni di poetica, rivendicazioni di stile, partecipazioni a premi letterari e collaborazioni cinematografiche. La pseudonimia nega in questo caso di riconoscere un autore biografico, ma ribadisce che autore e opera sono legati da un rapporto strettissimo e che non c'è possibilità di spurio, falso, inautentico.

L'autenticità più diffusa nella narrativa italiana contemporanea non è raggiunta con le retoriche connesse al "manoscritto ritrovato": non è quella, per intenderci, all'opera nel romanzo "pseudofattuale"⁹ settecentesco che, agli albori del *novel* moderno, si serviva di un effetto di vero per colpire la sensibilità del lettore e dargli l'impressione di leggere non delle favole inoffensive, ma storie davvero accadute. Ad avere particolare forza oggi è invece l'autenticità che viene dalle *Confessioni* di Jean-Jacques Rousseau, ottenuta attraverso un richiamo autobiografico, la persuasione del testimone, l'appello etico alla lettura come, anche, giudizio morale verso un autore che mette in gioco l'integrità della propria persona scrivendo. Come ha sintetizzato Attilio Motta,

7. Uso il termine per designare un carattere inautentico, falsificato, non riconducibile a un autore preciso; in un'accezione quindi diversa da quella di "ibridazione" di forme e generi discorsivi differenti, come ad esempio in PALUMBO MOSCA Raffaello, "Narrazioni spurie. Letteratura della realtà nell'Italia contemporanea", in *Modern Language Notes*, 126, 1, 2011, pp. 200-223.

8. WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. 11n.

9. Cfr. FOLEY Barbara, *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.

parlando dell'alternanza fra paradigma documentario e paradigma testimoniale nella narrativa veridica,

una nuova forza del modello (auto)biografico sarebbe interna ad una crisi più generale del “differenziale di credibilità” di tutte le acquisizioni che siano frutto di protocolli “documentari” di verifica, a vantaggio delle forme di attestazione della verità fondate sull'esperienza diretta, sulla testimonianza personale e sull'offerta del sé come garanzia: un movimento sintomaticamente uguale e contrario a quello che si produsse fra la fine del Settecento e la seconda metà dell'Ottocento¹⁰.

L'autenticità è nel panorama contemporaneo un effetto testuale di piena corrispondenza fra ciò che un autore racconta in un testo di sé e del mondo circostante e ciò che appartiene alla realtà empirica. L'aura sociale e il prestigio mediatico che stanno intorno al testo contano quanto il suo valore intrinseco: nel caso di scritture deboli da parte di personaggi famosi in quanto “non-scrittori” (attori, cantanti, presentatori, *influencer*), finiscono per contare più del testo in sé¹¹. Sottolineo che la corrispondenza non può che essere *apparente*. Un rapporto “uno a uno” fra realtà e scritto è *pour cause* irraggiungibile. I testi letterari non hanno valore legale, dato che parliamo di opere artistiche, che possono avere vocazione documentaria ma sempre con licenza di travisare e mentire: non di documenti veri e propri. Ciò che conta qui è l'aspetto di autenticità che l'autore dentro il testo sa conferire, ottenuto attraverso alcune strategie che vengono da lontano, dalla scrittura confessionale e autobiografica: sincerità (l'autore dichiara al lettore di non mentire), esposizione (l'autore mostra di non avere reticenze e di dire anche cose che lo comprometterebbero di fronte alla comunità), immediatezza (l'autore scrive di getto, con il minor numero possibile di filtri temporali o di forma fra il momento dell'esperienza vissuta e il suo racconto).

QUATTRO CASI

Non sono mancate in Italia, negli anni Ottanta, scritture alla prima persona imperniata su un io autoriale che si faceva garante della narrazione, di volta in

10. MOTTA Attilio, “Lo schermo del corpo. (Auto)biografismo e post-democrazia”, in ANTONELLO Pierpaolo e MUSSGNUM Florian (eds.), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Berna, Peter Lang, 2009, p. 155.

11. SIMONETTI Gianluigi, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, pp. 356-358.

volta *reporter* (Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno*, 1990), testimone discreto e minimale (Gianni Celati, *Verso la foce*, 1989), *performer* e anti-cronista a rivendicazione del primato della scrittura sulla realtà raccontata (Aldo Busi, *Sodomie in corpo 11*, 1988; *Altri abusi*, 1989). È però negli anni Novanta che l'autenticità ritorna come valore centrale della narrativa, con quattro scritture che caratterizzano, a valutarle retrospettivamente, gli ultimi vent'anni di rapporto fra narrativa e autenticità.

Il primo apripista è un testo del 1994: *Scuola di nudo* di Walter Siti appare fin dalla sua comparsa come un'opera difficilmente classificabile. Composto come una narrazione al presente in cui Siti ripercorre, nella forma implicita del diario (racconta ogni avvenimento come se gli fosse appena capitato), la sua vita dal 1982 al 1994, il romanzo sceglie un modo discorsivo in cui il protagonista autobiografico confessa ai lettori le sue perversioni e le sue immoralità da escluso, con un discorso che sfiora l'apologia paranoica e comica di fronte a una giuria immaginaria (forse con un'ascendenza da Elsa Morante, *Aracoeli*, 1982). Eppure, controbilancia la deposizione immorale con una continua negazione della postura autentica che l'autobiografia normalmente imporrebbe. La confessione, minata da elementi narrativi inattendibili, dichiarazioni paratestuali in cui si parla di "sconcertante omonimia"¹² e veri e propri inganni al lettore¹³, è il punto di partenza della forma di scrittura dell'*autofiction*, a cui *Scuola di nudo* appartiene benché Siti nel 1994 non la chiami ancora così. L'*autofiction* serve, a un livello elementare, a difendersi dalle rimozioni delle persone coinvolte nel racconto di fatti davvero accaduti: ma anche a ridare nuova potenza retorica al romanzo. Se, osserva Siti in uno scritto di poetica dell'anno successivo, *Scuola di nudo* è fatto come una finta autobiografia, è anche per ridurre "quell'anestesia che ci rende insensibili a una storia inventata, sopraffatti come siamo da tonnellate di *fiction*"¹⁴: per rendere il più possibile "autentico" un romanzo, quindi, bisogna dargli un'"aria naturale". Al tempo stesso, per rivendicare che si tratta di un romanzo, e non di un'autobiografia, l'autenticità viene messa in questione da continue incongruenze, bugie, invenzioni. Nei libri successivi, Siti esaspera questa centralità contraddittoria del Walter-personaggio: dalla condizione di "mostro" ed escluso che si mette a nudo coi suoi crimini, in *Scuola di nudo*, si passa dodici anni dopo con *Troppi paradisi* a una reinvenzione di sé come para-

12. SITI Walter, *Scuola di nudo*, Torino, Einaudi, 1994.

13. Come quando Siti invita i suoi lettori a verificare i nomi di due personaggi su un qualsiasi elenco telefonico di Pisa: i nomi però non sono quelli di persone reali (*Ibid.*, p. 113).

14. SITI Walter, "L'orgoglio del romanzo", *L'asino d'oro*, V, 10, 1994, p. 65.

digmatico “uomo-medio”¹⁵. Il personaggio di Siti, al terzo libro, si confessa ai lettori rielaborando un linguaggio confessionale rubato ai *talk show* che costituiscono parte dello sfondo della vicenda: al tempo stesso, con due anni di anticipo sull’esplosione di Facebook in Italia, in *Troppi paradisi* Siti riesce a mimare criticamente e con estrema consapevolezza, come nessun altro a quell’altezza cronologica, modi e linguaggi del racconto “autentico” quotidiano di sé che, dal 2008 fino a oggi, ciascuno di noi ha imparato a produrre *online*, al tempo dell’“individualità come spot”¹⁶.

Quattro anni dopo, anche Giulio Mozzi usa l’*autofiction* per complicare le retoriche dell’autenticità, ma con esiti diversi. *Il male naturale* (1998) è la terza opera dell’autore, che sulla corrispondenza apparente fra autore empirico e protagonista aveva fatto alcuni esperimenti già nel suo esordio *Questo è il giardino*, 1993 (con il racconto dal titolo *Per la presentazione del mio primo libro*). *Il male naturale* è tuttavia la prima opera giocata per intero sul groviglio di confessione ed elusione, autenticità del discorso e impossibilità di farsi un’idea chiara su chi sia davvero il Giulio Mozzi narratore, protagonista, a volte comparsa in storie altrui. I racconti del *Male naturale* non hanno nulla di oscuro, a un primo sguardo: Mozzi si serve con ostinazione di una lingua semplice e fa sempre mostra di voler spiegare al suo lettore ogni passaggio controverso, persino con una certa pedanteria. L’autore intende mettersi a nudo e non omettere niente di sé ai lettori. Ma a differenza che in Siti, l’autenticità non viene scomposta grazie a un discorso eccessivo, contraddittorio e incongruente, purtuttavia unitario: in Mozzi c’è un sovrappiù di reticenza autobiografica, con le continue lacune di un testo composto da racconti in cui cambiano personaggi, ambientazioni, narratori e persino forme (tre dei pezzi sono in versi). Il vero è corretto dall’immaginario, come precisa Mozzi nel *Finale*:

Io però non penso a questi racconti come a *storie vere*. I racconti contengono le mie immaginazioni a proposito di persone reali; quasi niente di ciò che vi è raccontato è *vero* nel senso comune della parola, e molto è completamente inventato. E questo vale anche quando la persona sulla quale si fanno immaginazioni, o per la quale si inventano avvenimenti e pensieri, sono evidentemente io¹⁷.

15. Cfr. GIGLIOLI Daniele, *Senza trauma. Scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 82.

16. SITI Walter, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2008, p. 2.

17. MOZZI Giulio, *Il male naturale* [1998], Milano, Laurana, 2011, p. 179.

Dove Siti non è credibile per la somma dei suoi eccessi, Mozzi non lo è per sottrazione: una spinta simile a quella di *Tu, sanguinosa infanzia* (1997) di Michele Mari, un altro libro di racconti animato da una voce autoriale che eclissa la sua esposizione autobiografica dietro digressioni sugli oggetti dei suoi giochi infantili e fantasie su libri e fumetti amati (a un'*autofiction* più esplicita Mari arriva quasi vent'anni dopo, con *Leggenda privata*, 2017). Sulla strada dell'io possibile Mozzi continua a insistere nel cartaceo (con il successivo *Fantasma e fughe*, 1999), ma anche con un formato che agevola una parola autobiografica frammentaria e lacunosa, apparentemente senza filtri: la scrittura in rete. Il diario pubblico tenuto sul blog *Vibrisse*, poi parzialmente confluito in *Sono l'ultimo a scendere e altre storie credibili* (2009), riporta stralci di vita non vissuta dell'autore in giro per l'Italia: Mozzi è qui un personaggio a tratti credibile, più spesso caricaturale, che nel momento in cui si espone ai lettori coinvolto in scene al limite fra credibilità e surrealità ci fa intuire, ambigualmente, che noi lettori non possiamo conoscere la persona nascosta dietro le molte maschere della sua autenticità.

Il terzo caso è *Lettere a nessuno* di Antonio Moresco. Il libro è uscito in una prima edizione del 1997 nella veste di un disordinato diario-zibaldone scandito per anni (dal 1981 al 1991). Moresco vi racconta in prima persona i tentativi irrisolti per far pubblicare le sue opere (esordisce nel 1993 con *Clandestinità*). Nel testo si mischiano lettere a persone reali e fittizie, resoconti stralunati di incontri con esponenti dell'*establishment* editoriale e letterario, apologhi visionari e considerazioni saggistiche: ma non c'è nessuna mescolanza insidiosa di verità e finzione. Tutto ciò che Moresco racconta, anche scene apertamente oniriche, sta nello stesso regime di realtà e deve essere preso per buono dal lettore. La sua auto-raffigurazione di inerme ed escluso dalle dinamiche del mondo letterario non permette ambiguità di sorta sul contenuto di verità: infatti i nomi dei personaggi coinvolti sono corrispondenti a quelli reali, perché si considera doveroso esporsi in prima persona senza ipocrisie. Chi parla si presenta come un uomo con le spalle al muro, che non ha nulla da perdere e trasmette ai suoi lettori la forza della propria diversità, riuscendo al tempo stesso a fornire una rappresentazione estesa degli anni Settanta e Ottanta da una prospettiva ribassata. La mancanza apparente di ordine e rifinitura, a sua volta, conferisce l'urgenza e l'impressione di autentico che rafforzano l'immagine di un autore del sottosuolo. Lo sottolinea Moresco nell'avvertenza del 1997:

È un libro scorticato, imperfetto, nel quale sono registrati anche momenti di disperazione e di sfogo, pieno di scompensi, di ingenuità e di accensioni. In alcuni punti la compressione interiore è tale che il testo si interrompe

all'improvviso, mancano punteggiatura, parole, frasi intere che, nel momento in cui scrivevo, non ero in grado di trovare. Ma non ho voluto fare un restauro postumo. Se il testo ha una sua urgenza e un suo senso, mi pare giusto che ne rimangano i segni anche nella forma¹⁸.

La vocazione all'autenticità, così, rimane anche nella seconda parte del libro, composta in vista della riedizione accresciuta del libro nel 2008. In questa seconda parte, Moresco racconta le vicende occorse dalla pubblicazione di *Clandestinità* al 2007: non con la forma del diario giorno per giorno, ma retrospettivamente, sebbene con l'*escamotage* di una narrazione tutta al tempo presente. L'artificio serve a giustificare la diversa genesi del testo rispetto alla prima parte di *Lettere a nessuno*, ma anche a sottolineare che il carattere autentico non è andato perso nonostante la diversa genesi. Anche se l'autore non è più uno sconosciuto malvisto da tutti e non ha più l'aspetto di un uomo che dice la verità in quanto non ha più nulla da perdere, Moresco vuole assicurare il lettore che nulla in sostanza è cambiato:

Perché anche adesso mi sento come uno scrittore che non ha niente da perdere. Perché se rinunciassi a parlare a viso aperto e mi autocensurassi non riuscirei a far vedere come stanno davvero le cose, mancherebbero le persone reali, i comportamenti, le dinamiche, gli esempi rivelatori di un clima generale e di un'epoca¹⁹.

L'intreccio fra persona reale e testo, meno esplicita negli esordi di Moresco, fa di molte delle successive opere una sorta di epica in cui progressivamente il ruolo dell'autore diventa sempre più centrale, sia nei romanzi brevi (*Gli incendiati*, 2010; *La lucina*, 2013), sia in testi polifonici e frantumati di respiro epico (*Canti del caos*, 2010), fino a sfociare in una mitologia personale che riecheggia la *Commedia* di Dante (*Gli increati*, 2015). Nella prospettiva di una narrazione che vuole creare un rapporto intimo e diretto col suo destinatario, l'autofabulazione moreschiana, niente affatto ironica né dotata di intenti paradossali (dunque non riconducibile all'*autofiction*), investe anche altre forme mediali: il *web*, con la partecipazione attiva a due dei più importanti *libblog* italiani, fondati da lui e da altri (*Nazione indiana* fino al 2005, poi *Il primo amore*); il cinema, con Moresco a interpretare nel 2018 l'adattamento cinematografico del romanzo *La lucina* (per la regia di Fabio Badolato e Jonny Costantino), a significare che fra autore, perso-

18. MORESCO Antonio, *Lettere a nessuno*, Torino, Einaudi, 2008, p. 11.

19. *Ibid.*, p. 5.

naggio e attore non c'è frizione, e l'espressione artistica è un'unica grande *performance* dal forte contenuto di verità, distribuita poi nei diversi *media*.

Il quarto caso che si può individuare per capire le dinamiche dell'autenticità negli ultimi decenni è collettivo: la cosiddetta *non-fiction*, infatti, si sviluppa proprio a partire dai primi anni Novanta e si pone sull'altro versante rispetto all'uso critico dell'autenticità come l'abbiamo visto nell'*autofiction*. In molto di ciò che è stato chiamato *non-fiction* negli ultimi trent'anni, l'autenticità è data, più che dall'uso di documenti e dall'adozione di un metodo storiografico propriamente ortodosso, dalla rimanipolazione di generi e forme di scrittura non d'invenzione (partendo per esempio dall'odeporica, dal saggio, dal *reportage* o dalla biografia) per amplificare la propria veridicità con gli strumenti della letteratura. Se le scritture non d'invenzione sono "vere" (ovvero: non raccontano storie d'invenzione), l'autenticità è un obiettivo da perseguire per rendere una storia già accaduta "più vera del vero" e conferirle significato ulteriore: quando va bene, arricchendo un fatto di cronaca con il confronto personale, con una surdeterminazione letteraria e con stratagemmi che a rigore, nel paradigma storico, non ci si potrebbe concedere (la licenza di raccontare ciò che una persona vera ha pensato, per esempio, che a rigore è inverificabile); quando va male, appiattendolo sotto il peso degli stereotipi del giornalismo e usando la cronaca come specchio del narcisismo dello scrittore.

In questo panorama, trascurando numerosi aspetti per ragioni di sintesi²⁰, è decisiva la presenza di un autore testualizzato che funge da collante alle vicende raccontate e garantisce ai lettori, nel ruolo di testimone, che quanto si sta raccontando è vero ed è stato visto da lui coi suoi occhi: la *non-fiction* più riconoscibile segue un criterio autoptico. L'autore-testimone può essere colui che raccoglie gli episodi, li dispone in una sequenza di senso senza interferirvi: è il caso di Ermanno Rea, *Mistero napoletano*, 1995; Antonio Pascale, *La città distratta*, 1999 (qui non si dice nemmeno "io" e l'autore si scherma dietro un dettato ironico che attinge alla sociologia e a un soggetto collettivo); i *reportage* di Alessandro Leogrande (da *Un mare nascosto*, 2000, fino a *La frontiera*, 2015); i non-romanzi di Antonio Franchini (da *L'abusivo*, 2001, in poi); *La guerra in casa* (1997) di Luca Rastello. Ma l'autore può anche essere pesantemente implicato nel racconto, come avviene con Helena Janeczek, per ragioni familiari (il confronto con la madre sopravvissuta ai *lager* in *Lezioni di tenebra*, 1997) o personali (la condotta alimentare disordinata in *Cibo*, 2002). Altre volte, l'autore-testimone

20. Mi permetto di rimandare per questo paragrafo a MARCHESE Lorenzo, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019.

rinuncia programmaticamente a rimanere in disparte, e interviene in modo pesante nelle vicende raccontate, a costo di parere implausibile o di agire come una sorta di *performer*, a ribadire “la riabilitazione del soggetto”²¹ in narrativa. A *Gomorra* di Roberto Saviano è stata rimproverata da critici e detrattori soprattutto l’invasività dell’autore dentro le vicende (tanto che a volte si ha l’impressione fondata che Saviano non avrebbe mai potuto essere presente in tutte le situazioni di cui narra), la tendenza a ricalcare sulla cronaca scene d’impatto dai fumetti e dal cinema d’azione, l’esasperazione drammatica di vicende reali senza un grande ausilio di documenti: sono tutte strategie che, discutibili secondo un’etica dello storico, lo sono meno in quella del giornalista (a cui Saviano ruba certe disinvolture), e non lo sono affatto nell’ottica di una scrittura di confine che rende *larger than life* l’inchiesta senza appartenervi del tutto.

GLI ULTIMI VENT’ANNI

Dopo il 2000, si è assistito nel complesso a un’esasperazione delle retoriche dell’autenticità nelle narrazioni letterarie, parallela alla progressiva importanza dell’edificazione retorica di una verità del soggetto pubblico nelle narrazioni di consumo scritte e visuali. Si potrebbe affermare che la condizione in cui viviamo presenta due aspetti significativi: una crescente importanza di un discorso “autentico” che richieda al lettore un giudizio etico forte sull’autore, in un’epoca in cui il controllo sociale su tutte le forme di comunicazione pubblica (e quindi anche sulla letteratura), grazie alla capillare pervasività di un’opinione pubblica globalizzata e ipersensibile, si sta facendo sempre più stringente; una frammentazione di orizzonti di senso condivisi, nell’espressivismo individualistico di quell’“epoca dell’autenticità” individuata da Taylor nella modernità²².

Se guardiamo alle narrazioni di consumo, all’inizio del millennio l’esempio emblematico dell’autentico “ad arte” è la tv-verità, dai *reality show* alla costruzione identitaria seducente e “spontanea” degli stessi protagonisti dei programmi televisivi²³. Avvicinandoci a oggi, i racconti di vita quotidiani degli *youtuber*, degli *influencer*, dei personaggi-icona sui *social network* non avvincono lo spettatore per una qualche speciale qualità dell’intrattenimento o per doti nel campo dello spettacolo: a sedurre il pubblico è la duplice illusione che non esi-

21. DONNARUMMA Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 128.

22. TAYLOR Charles, *Radici dell’io. La costruzione dell’identità moderna*, Feltrinelli, Milano, 1993, pp. 78-146.

23. Cfr. SIMONETTI Gianluigi, *La letteratura circostante*, cit., pp. 341-358.

sta uno scarto fra la “vera” vita del personaggio e ciò che il suo *avatar* virtuale fa filtrare ogni giorno, così come fra il personaggio e il suo pubblico. Il rispecchiamento compiaciuto (lontano parente della mimesi critica che la letteratura propone) innesca l’autenticità, vero valore aggiunto delle narrazioni di massa del sé, e ne preclude una fruizione estetica. In questo senso, non è un caso che tutti i tentativi di adattare uno *youtuber* o un *influencer* al cinema, mettendoli al centro di una forma mediale come un film dove l’espressione autentica di sé è meno centrale di una costruzione artistica compiuta per la riuscita del prodotto, abbiano comportato solo insuccessi di pubblico e critica.

E in letteratura cosa sta succedendo? Per cominciare, rispetto a vent’anni fa, sembra essere oggi meno importante qualcosa che era ancora forte, per esempio, in Mozzi e Siti: il rapporto strettissimo fra espressione lirica e confessione in prosa. *Scuola di nudo* e *Il male naturale* sono i libri di due autori che si sono formati (con esiti diseguali) sulla poesia, e solo dopo hanno scelto di passare alla narrativa. Entrambe le opere vedono non a caso una grande presenza di discorso in versi: come se chi si mette a nudo avesse ancora dentro di sé una spinta a esprimersi come un soggetto lirico. In comune con quel soggetto, del resto, ha il fatto di riferire “alcune esperienze per lo più individuali, irrelate, intense e istantanee”²⁴ dando a esse un valore collettivo ed esemplare. Quando nell’incipit di *Troppi paradisi* Siti afferma “Mi chiamo Walteri Siti, come tutti”²⁵, lo fa certo per enfatizzare la convivenza ossimorica fra eccezionalità e omologazione, ma anche in una sorta di memoria del soggetto indifferenziato della lirica moderna che parla, confinato nella sua individualità, a nome di tutti²⁶. Con il volgere del decennio, l’importanza della lirica per la costruzione autentica del discorso è venuta meno, per lasciare spazio ad altre forme rimanipolate per dare una patina di verità al testo. Esse sono, ricapitolando:

- diario: la forma probabilmente centrale per raggiungere l’effetto del “senza filtri”, essendo sottesa alle narrazioni più disperate, dal romanzo alla pagina Facebook;
- ricostruzione storica e indagine sulle radici: su questo si fonda tutta la scrittura di Eraldo Affinati fin da *Campo del sangue* (1997), ma non vanno trascurati altri testi come, per citarne solo due, *Le rondini di Montecassino*

24. MAZZONI Guido, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 204.

25. SITI Walter, *Troppi paradisi*, cit., p. 3. Devo ad alcuni suggerimenti di Roberto Gerace l’individuazione del rapporto fra questo incipit e il genere lirico moderno.

26. L’autenticità è d’altronde una categoria più dibattuta nella teoria della poesia che in quella della narrativa. Cfr. GIUSTI Francesco, *Il desiderio della lirica. Poesia, creazione, conoscenza*, Roma, Carocci, 2016.

(2010) di Helena Janeczek e *Il tempo migliore della nostra vita* (2015) di Antonio Scurati;

– saggio;

– *reportage* e indagini su situazioni e luoghi che riportano all'esperienza personale: fra i tantissimi esempi, tralasciando collane interamente dedicate come *Contromano* di Laterza, si possono citare il lavoro di Angelo Ferracuti da *Le risorse umane* (2006) in poi; Giorgio Vasta, *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, 2016; Emmanuela Carbé, *L'unico viaggio che ho fatto. Storia di Gardaland e di quello che è successo dopo*, 2017;

– autobiografia.

Quest'ultima forma in particolare sembra aver trovato una nuova fioritura, sintomatica, nel secondo decennio del 2000. Libri di memorie incentrati su specifiche ambientazioni (Andrea Inglese, *Parigi è un desiderio*, 2016), su aspetti centrali come il lavoro (Vitaliano Trevisan, *Works*, 2016; Giorgio Falco, *Ipotesi di una sconfitta*, 2017) o su un evento del passato da metabolizzare (Valerio Magrelli, *Geologia di un padre*, 2013; Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, 2016; Teresa Ciabatti, *La più amata*, 2017), indicano due cose. La prima è che le scrittrici e gli scrittori più interessanti del panorama italiano, salvo poche eccezioni, si stanno allontanando dal romanzo e dall'impegno di immaginare vite altrui, per descrivere invece la realtà "ripartendo dalla propria storia personale"²⁷: in un mondo atomizzato e sempre più mediato, l'io appare loro l'unico appoggio su cui fondare un discorso credibile. La seconda è che la responsabilità etica del discorso non costituisce più un punto di forza e "dire la verità" non ha quel valore antagonistico che aveva in Moresco o in Saviano. È significativo che Albinati mischi, trattando del massacro del Circeo, i veri nomi degli assassini Izzo, Ghira e Guido a nomi fittizi per gli altri personaggi coinvolti, come l'"amico geniale" Arbus o il professore Cosmo; che Falco e Inglese spoglino i resoconti della loro vita di qualsiasi riferimento troppo concreto, prediligendo un discorso avaro di nomi, saggistico, perfino astratto; che Trevisan chiuda *Works* rifuggendo qualsiasi implicazione di responsabilità per aver riportato fatti realmente avvenuti (i personaggi noti sono mascherati da lettere dell'alfabeto: così Toni Servillo diventa X), con la dicitura "Tutto ciò che potrebbe incriminarmi è frutto d'invenzione"²⁸. Contrariamente al codice dell'autenticità, la presenza dell'autore

27. BARENGHI Mario, *Ripartire dalla propria storia personale*, in SPINAZZOLA Vittorio (a cura di), *Tirature '10. Il New Italian Realism*, Milano, il Saggiatore, 2010.

28. TREVISAN Vitaliano, *Works*, Torino, Einaudi, 2016, p. 651.

non moltiplica il senso del discorso, anzi è un'intrusione fastidiosa: "Non c'è da rifletterci sopra più di tanto: solo l'opera conta"²⁹.

DALLA DEMISTIFICAZIONE ALL'AMPLIFICAZIONE

A un livello macroscopico, mi sembra che si stia compiendo un altro passaggio. Nei primi anni del 2000, si è assistito a una discreta produzione di *autofiction* che spaziavano da un'impostazione ironica ed elusiva, strettamente realistica (Siti, Mozzi, ma anche Mauro Covacich, *Prima di sparire*, 2008, e Antonio Scurati, *Il bambino che sognava la fine del mondo*, 2009), a una massimalista, fantastica e volutamente inverosimile (Tiziano Scarpa, *Kamikaze d'Occidente*, 2003; Giuseppe Genna, *Dies irae*, 2006; Michele Mari, *Verderame*, 2007). Con la fine del decennio, anche l'uscita di nuove autofinzioni si è diradata, fino all'esaurimento di questa forma romanzesca³⁰: il centro del campo della narrativa dell'io è stato preso da autobiografie, *memoir* e scritture che ribadiscono l'autenticità del discorso, pur puntellandolo, spesso, di espedienti e invenzioni che ne tradiscono il tratto di artificio letterario. In altre parole, negli ultimi vent'anni stiamo assistendo a un lento ma costante slittamento, nel campo delle scritture dell'io, da una demistificazione critica e paradossale dell'autenticità (*autofiction*) a una sua amplificazione contraddittoria (nel confuso macroinsieme che pubblico ed editoria chiamano *non-fiction*), talvolta compiacente alle retoriche pubblicitarie e ingannevoli che le narrazioni *masscult* dell'autenticità, sul *web* e fuori, portano avanti plasmando la sensibilità di milioni di consumatori – e quindi anche degli autori "di qualità" di cui ho parlato.

Lorenzo MARCHESE
Università degli Studi dell'Aquila

29. *Ibid.*, p. 373.

30. Rimando per un approfondimento a MARCHESE Lorenzo, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, pp. 265-272.