

Rivista semestrale diretta da
PIERANTONIO FRARE

Redazione: ERMINIA ARDISSINO, MARIA TERESA GIRARDI,
ELENA LANDONI, CORRADO VIOLA

Direttore responsabile
ENZO NOÈ GIRARDI

ISSN 1123-4660
ISSN ELETTRONICO 1724-1782

*

Direzione

Pierantonio Frare, Università Cattolica del Sacro Cuore
Largo Gemelli 1 · I 20123 Milano
Tel. +39 0272342723 · Fax +39 0272342740
e-mail: pierantonio.frare@unicatt.it

Casa editrice

Accademia editoriale®
Casella postale n. 1 · Succ. n. 8 · I 56123 Pisa · e-mail: iepi@iepi.it

Abbonamenti (2009):

Italia € 120,00 (privati) · € 265,00 (enti, con edizione *Online*)
Abroad € 160,00 (*Individuals*) · € 295,00 (*Institutions, with Online Edition*)

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su
c.c.p. n. 17154550 o tramite carta di credito
(*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28 · I 56127 Pisa
Tel. +39 050542332 · Telefax +39 050574888

Uffici di Roma: Via Ruggiero Bonghi 11/b · I 00184 Roma
Tel. +39 0670493456 · Telefax +39 0670476605 · e-mail: iepi.roma@iepi.it

*

Gli indici completi di «Testo» sono a disposizione sul sito www.testoonline.com

*

«Testo» is a Peer Reviewed Journal.

TESTO

STUDI DI TEORIA E STORIA DELLA LETTERATURA E DELLA CRITICA

57

NUOVA SERIE · ANNO XXX · GENNAIO-GIUGNO 2009

FABRIZIO SERRA EDITORE

PISA · ROMA

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 10 del 10/05/2002
Direttore responsabile: Enzo Noè Girardi

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma, un marchio della *Accademia editoriale*[®], Pisa · Roma. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2009 by
Fabrizio Serra editore[®], Pisa · Roma,
un marchio della *Accademia editoriale*[®], Pisa · Roma

*

www.libraweb.net

Le opinioni espresse negli scritti qui pubblicati
impegnano soltanto la responsabilità dei singoli.

SOMMARIO

ARTICOLI

GIAN LUCA PIEROTTI, <i>Reti Restorff e genesi del testo</i>	7
MARGHERITA LECCO, <i>Letteratura d'autore e fiaba. Livelli letterari e commistioni tipologiche in due cantari del xv secolo</i>	19
LORENZO SACCHINI, <i>Primi sondaggi sulle 'Rime' di Filippo Massini (1559-1618)</i>	35
GIAN CARLO ALESSIO, <i>L'Adelchi nella Cronaca di Novalesa</i>	59
LUIGI DERLA, <i>La foresta incantata di Émile Zola (intorno a La faute de l'abbé Mouret)</i>	73

NOTE

ANDREA RONDINI, <i>Da Primo Levi a Don De Lillo. La verifica dell'esperienza nel postmoderno avanzato</i>	83
JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, <i>Goldoniana</i>	103

SCHEDARIO MANZONIANO INTERNAZIONALE

<i>Edizioni</i>	115
<i>Studi</i>	117

NOTIZIE DAI CONVEGNI

VALENTINA MARCHESI, <i>Venezia e la civiltà italiana nei secoli della modernizzazione europea. L'Ottocento</i>	151
CORRADO VIOLA, « <i>Carte private</i> ». <i>Taccuini, carteggi e documenti autografi tra Otto e Novecento</i>	154
<i>Libri di poesia</i> , a cura di Giancarlo Pontiggia	157
<i>Libri ricevuti</i>	163
<i>Riviste ricevute</i>	165

DA PRIMO LEVI A DON DE LILLO.
LA VERIFICA DELL'ESPERIENZA
NEL POSTMODERNO AVANZATO

ANDREA RONDINI

Ma allora i dinosauri non sarebbero veri?
È quello che sto cercando di dirti.
Qui non c'è neppure l'ombra della realtà.

M. CHRICHTON, *Jurassic Park*

IL *pugno di Renzo* è uno dei saggi che compongono *L'altrui mestiere* di Primo Levi¹ ed è focalizzato su due passi del capitolo xxxiv dei *Promessi sposi*. Come noto, in quelle pagine Renzo torna a Milano in cerca di Lucia ma viene scambiato per un untore: assediato da una piccola folla malevola, non gli rimane che la fuga:

Renzo non istette lì a pensare: gli parve subito miglior partito sbrigarli da coloro, che rimanere a dir le sue ragioni: diede un'occhiata a destra e a sinistra, da che parte ci fosse men gente, e svignò di là. Rispinse con un urtone uno che gli parava la strada; con un gran punzone nel petto, fece dare indietro otto o dieci passi un altro che gli correva incontro; e via di galoppo, col pugno in aria, stretto, nocchiuto, pronto per qualunque altro gli fosse venuto tra' piedi.²

Ad un certo punto Renzo si rifugia su uno dei carri dei monatti: «Prende la mira, spicca un salto; è su, piantato sul piede destro, col sinistro in aria, e con le braccia alzate». ³ Queste descrizioni vengono giudicate da Levi altamente innaturali: all'autore di *Se questo è un uomo* sembra infatti del tutto inverosimile correre con il pugno alzato⁴ o saltare in quel modo.⁵ Potrebbe forse apparire esagerata la presa di posizione dello scrittore piemontese nei confronti del-

¹ PRIMO LEVI, *Il pugno di Renzo*, in IDEM, *L'altrui mestiere*, in *Opere*, II, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 699-703.

² ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi* (1840), a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori, 2002, pp. 666-667.

³ Ivi, p. 668.

⁴ «Ora, è del tutto innaturale correre col pugno in aria. È antieconomico, anche per pochi passi: si perde molto più tempo di quanto non ne occorra per stringere e sollevare il pugno una seconda volta»; PRIMO LEVI, *Il pugno di Renzo*, cit., p. 701.

⁵ «Questa è veramente un'istantanea mal riuscita, anzi inventata. In nessuna delle fasi di un salto può esistere una posizione statuaria come quella descritta: ma forse questo è più evidente a noi, abituati fin dall'infanzia alle fotografie sportive, che non ai contemporanei del Manzoni. Ci sono nel romanzo altre immagini, come queste, irreali, manierate; fanno pensare a un processo mentale indiretto, come se l'autore, di fronte a un atteggiamento del corpo umano, si sforzasse di costruirne una illustrazione nel gusto dell'epoca, e successivamente, nel testo scritto, cercasse di illustrare l'illustrazione stessa in luogo del dato visivo immediato»; *ibidem*.

l'amatissimo Manzoni; tanta acribia – appresa proprio dall'autore dei *Promessi sposi* – si giustifica a nostro avviso con l'ossessione leviana per il vero, un nodo fondamentale della sua poetica: il proposito di Levi è quello – in estrema sintesi – di essere autentico, tanto da ritenere paradossalmente 'falsa' la sua stessa testimonianza (non certo per revisionismo), falsa in quanto scritta, mediata e, poi, in quanto opera di un sopravvissuto – che quindi non ha completato l'intero ciclo dell'infernale odissea concentrazionaria fino alla sua fase estrema – e in quanto parziale (c'erano altri campi). La ricerca dell'autenticazione dell'esperienza – che alla fine costituisce per Levi un punto di non ritorno, una sorta di gabbia estetologica¹ – passa del resto attraverso precise strategie testuali, come quella della doppia testimonianza, che si fonda sul procedimento dell'*unus testis nullus testis*, collegato in modo diretto al principio di realtà:² quando, in *Se questo è un uomo*, il narratore scrive «Alberto ed io»³ non riporta un dato mimetico bensì costruisce un dispositivo duale aletico, veritativo.⁴ Il discorso di Levi è figlio di una ragione illuministica tesa a verificare la verità dell'esperienza reale, a delimitarne confini credibili, a far 'sentire' il mondo al proprio lettore, tanto da mostrare perplessità verso anche minime deroghe dalla verosimiglianza: la razionalità moderna non riconosce verità all'esperienza se non certificata in laboratorio;⁵ da sola, l'esperienza non basta, deve essere riconosciuta e 'timbrata' da qualcuno (lo scienziato⁶ o, qui, il letterato). Sottoposta ad analisi, e quindi distrutta come dato in sé e per sé, l'esperienza del lager rimane però un valore da preservare, da potenziare con il sigillo della verità e dello stesso codice letterario⁷ (è nota, anche se non del tutto studiata, la caratura intertestuale di tutto il *corpus* leviano). Levi si era però scontrato con un'aporia – che si ripropone anche nel dibattito

¹ Sia concesso il rimando a ANDREA RONDINI, *Bello e falso. Il cinema secondo Primo Levi*, «Studi novecenteschi», gennaio-giugno 2007, pp. 57-100.

² CARLO GINZBURG, *Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà*, in IDEM, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 205-224 (questo capitolo è dedicato a Primo Levi). La formula deriva da *Deuteronomio*, 19, 15: «*Non stabit testis unus contra aliquem*».

³ PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, in IDEM, *Opere*, I, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 132, 141.

⁴ ALBERTO CAVAGLION, *Sopravvissuti. Primo Levi, Elie Wiesel, Jean Améry e altri*, in *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del xx secolo*, II, a cura di Marina Cattaruzza, Marcello Flores, Simon Levis Sullam, Enzo Traverso, Torino, Utet Libreria, 2006, pp. 421-441.

⁵ GIORGIO AGAMBEN, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, nuova edizione accresciuta, Torino, Einaudi, 2001.

⁶ «l'espropriazione dell'esperienza era implicita nel progetto fondamentale della scienza moderna. [...] Poiché [...] la scienza moderna nasce da una diffidenza senza precedenti nei confronti dell'esperienza com'era tradizionalmente intesa. [...] la certificazione scientifica dell'esperienza che si attua nell'esperimento [...] risponde a questa perdita di certezza trasportando l'esperienza il più possibile fuori dell'uomo: negli strumenti e negli uomini»; ivi, p. 10-11.

⁷ La scrittura di Levi «è figurativa in modo costante (e brillante) lungo tutta la sua opera e, lungi dall'essere priva di abbellimenti e orpelli retorici, costituisce un modello di come uno specifico modo *letterario* di scrittura possa intensificare le valenze sia semantiche sia referenziali di un discorso di fatto»; HAYDEN WHITE, *Realismo figurativo nella letteratura di testimonianza* (2004), in IDEM, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di Edoardo Tortarolo, Roma, Carocci, 2006, pp. 128-129 (corsivo di White).

odierno – vale a dire con l'antiorità della parola letteraria, anteriore alla stessa concretezza esperienziale, dal momento che la sua permanenza ad Auschwitz, che ovviamente presentava crismi dell'unicità, era però già in qualche modo scritta: l'autore di *Se questo è un uomo* non trovava forse nella *Commedia* dantesca la prima grande teoria sulla trascrizione dell'irrealtà e dell'impossibile (senza esperienza diretta!), non trovava già in Manzoni la teoria della zona grigia, non trovava già in Dostoevskij la proto-descrizione di un universo concentrazionario? In altri termini, agganciare il dato di scrittura ad un'esperienza vera voleva dire postulare una posteriorità, non solo temporale ma anche ontologica, del fatto letterario.

La reiterata presenza di Primo Levi nella critica e teoria letteraria attuale funziona allora non solo come segno della sua larga fortuna (ormai anche internazionale)¹ ma, almeno in Italia, come elemento di coagulo di un timore per una presunta perdita della capacità della letteratura di relazionarsi al mondo e alla storia, omologa al sospetto mai totalmente dissolto verso le poetiche che mettono al centro il piacere del testo, le risorse della scrittura, l'avventura sperimentale; quello che nell'autore di *Se questo è un uomo* era un originale percorso personale tende però ad assumere i tratti del criterio ermeneutico. Levi, in effetti, insieme a DeLillo – i due nomi richiamati dal nostro titolo – ha assunto valore paradigmatico proprio perché agganciato alla Storia, e quindi immune dalle sirene del virtuale puro, ma non dalle conseguenze dello scrivere 'dopo' un determinato evento. Non stupisce allora ritrovare il nome dello scrittore torinese in non poche discussioni contemporanee sul plurisecolare concetto di realismo – forse la nozione letteraria sulla quale si è più dibattuto negli ultimi tempi e che è stata collegata al concetto di responsabilità² – avviate nel tempo della virtualità,³ dell'Irrealtà dilagante⁴ e della presunta fine dell'esperienza; tali riflessioni presentano sia un versante più strettamente estetologico sia uno più civile, centrato soprattutto sulla negazione o manipolazione ideologica dei 'fatti'; in alcuni casi, i due ambiti sono intrecciati come, per non fare che un esempio, nel Raffaele La Capria de *Lo stile dell'anatra* (2001); non a caso, lo scrittore napoletano aveva in alcuni suoi libri precedenti stigmatizzato la rarefazione dell'esperienza che per tutto il Novecento avrebbe progressivamente imprigionato l'arte (a partire da Picasso) e la letteratura contemporanea (a partire da Joyce) in un codice asfittico e cerebrale. Accenti simili si ritrovano in critici come Alfonso Berardinelli, da sempre sostenitore della necessità per la scrittura di un forte senso d'appartenenza (sociale, geografica, storica...); così, ai suoi occhi, un'intera linea della letteratura italiana, simboleggiata da Umberto Eco, rappresenta perfettamente la fisionomia di molti intellettuali italiani contemporanei, «cresciuti in una specie di cosmopolitismo voyeuristico,

¹ *La manutenzione della memoria. Diffusione e conoscenza di Primo Levi nei paesi europei*, a cura di Giovanni Tesio, Torino, Centro Studi Piemontesi-Regione Piemonte, 2005.

² EMANUELE ZINATO, *Senza mestiere, fuori testo: la critica dalla crisi alla responsabilità*, «Moderna», 1, 2005, pp. 23-42.

³ Per un'analisi filosofica ROBERTO DIODATO, *Estetica del virtuale*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

⁴ SLAVOJ ŽIŽEK, *Benvenuti nel deserto del reale* (2001), Roma, Meltemi, 2002.

che sapevano tutto del romanzo americano, francese, inglese, russo, tedesco, che conoscevano la teoria delle strutture narrative, ma non sapevano che cosa scrivere, *non avendo più un mondo di esperienze personali e sociali che chiedesse di essere raccontato*.¹

Ispirandosi alle analisi di Anders, Lasch e Sennett,² Filippo La Porta considera l'ipotesi «che l'umanità attuale non solo veda svuotarsi l'esperienza, ma *la rifiuti*, la allontani da sé e la rimuova (ad essa preferisce le sue più prevedibili simulazioni)»;³ dall'esposizione al dolore, alla noia, al caso si è passati a un mondo – almeno illusoriamente – «iperprotetto e anaffettivo»;⁴ l'esperienza diviene un «fardello [...] troppo ingombrante». ⁵ Lo studioso si chiede se nell'epoca contemporanea l'uomo riesca veramente ad appropriarsi dell'esperienza, a farne patrimonio personale: «siamo ancora interessati a un compito così faticoso? Viziati dagli innumerevoli comfort e dai supporti materiali multimediali della vita contemporanea, siamo attratti sempre meno dall'esperienza, che significa anche possibile conflitto, tensione, rischio di fallimento, e che non sempre ha un volto sorridente e *friendly*». ⁶ Come già aveva intuito Giorgio Agamben – esplicitamente citato da La Porta – «per la distruzione dell'esperienza non è necessaria una catastrofe ma solo “la pacifica esistenza quotidiana in una grande città”». ⁷ Nella società contemporanea non solo è difficile dare forma originale a esperienze (innamorarsi, viaggiare, avere figli, lavorare...) che hanno già una struttura prefabbricata ma soprattutto «non si sente alcun bisogno di fare esperienza», anzi quest'ultima è «svalutata come fonte di autorità e saggezza»: al suo posto «sembra subentrare una condizione fantastica (o meglio l'illusione di una condizione fantastica), senza tempo e senza età, in cui possiamo in ogni momento scegliere ciò che ci pare e poi tornare indietro a piacimento. Ogni cosa è a tempo determinato: lavori, impegni affettivi, relazioni, amicizie ... Una condizione in cui tutto ci appare controllabile e sostituibile, in cui siamo dispensati perfino dall'obbligo del contatto fisico e dello spostamento». ⁸ Omologo e complementare a tale svuotamento risulta il dissolvimento della realtà, frammentata e dispersa nelle sue molteplici riproduzioni. ⁹ Mentalismo, anaffettività e incapacità

¹ ALFONSO BERARDINELLI, *Eco e la letteratura* (2003), in IDEM, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 158 (corsivo nostro).

² FILIPPO LA PORTA, *L'autoreverse dell'esperienza. Euforie e abbagli della vita flessibile*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 116. GÜNTER ANDERS, *L'uomo è antiquato. 2. La distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992; CHRISTOPHER LASCH, *Il paradiso in terra. Il progresso e la sua critica*, Milano, Feltrinelli, 2002 (ma di Lasch sono prese in considerazione parecchie opere); RICHARD SENNETT, *L'uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale*, Milano, Feltrinelli, 2000. Ritroviamo concetti simili anche in MIGUEL BENASAYAG, GÉRARD SCHMIT, *L'epoca delle passioni tristi* (2003), Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 23-24.

³ FILIPPO LA PORTA, *L'autoreverse dell'esperienza*, cit., p. 10 (corsivo di La Porta).

⁴ Ivi, p. 11.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 12.

⁷ Ivi, pp. 12-13. Il riferimento sempre a GIORGIO AGAMBEN, *Infanzia e storia*, cit.

⁸ FILIPPO LA PORTA, *L'autoreverse dell'esperienza*, cit., p. 13.

⁹ Ivi, p. 14: «Non si sa più bene dove e cosa sia, sostituita dalle immagini dei media, dallo schermo di Internet, dal cyberspazio, dalle sue mille ingegnose simulazioni, insomma da cose tutte molto più governabili, più “mentali” e gestibili senza sforzo».

di distinguere tra vero e falso producono vite senza centro e concretezza, prive di rapporti e di relazioni significative (lo dimostrano i romanzi di Michel Houellebecq *Estensione del dominio della lotta* e *Le particelle elementari*). Producono pure vite infantili, come sottolineato da Ballard, che vede il mondo contemporaneo come un'unica e anonima sequenza di periferie, una serie di città-quartiere congelate in una fissità perbenista- consumista e soprattutto annoiate: «La suburbanizzazione del pianeta produrrà un'enorme noia [...]. Le proprie psicopatologie appariranno come unica via di autorealizzazione. I sistemi di realtà virtuale poi ci permetteranno di rappresentare qualsiasi nostra fantasia (giocando a fare gli assassini, i messia religiosi, i dongiovanni). La razza umana si ritroverà in un asilo d'infanzia molto pericoloso».¹ Producono infine lavori "irreali" o finalizzati all'irrealtà come nei romanzi di Giuseppe Montesano² e nei racconti di Oliviero La Stella³ (nel testo di Montesano i protagonisti intendono sostituire Napoli con un parco tematico, Eternapoli, dove, come recita già il risvolto di copertina, «la vita recitata sostituisce la vita reale»). Del resto, si chiede la Porta, «siamo sicuri che questa virtualizzazione del reale, questo superamento del corpo umano [...], verso un mondo sempre più mentale, sia qualcosa di liberatorio?. [...] La nuova specie umana – *homo technologicus* – molto più integrata con l'artificiale, e dotata di uno sviluppo ipertrofico della mente, ha capacità minori di esperienza diretta e interazione fisica con gli altri esseri viventi».⁴ Di fronte al rischio di una «letteratura del nulla»⁵ lo studioso pensa che la pratica letteraria debba mettere al centro del suo discorso l'esperienza libera e casuale dell'uomo (l'esperienza controllata è una non-esperienza) ispirandosi alle diagnosi critiche della contemporaneità presenti nella narrativa fantascientifica (in modo particolare Dick e Ballard, che hanno tematizzato appunto la perdita di esperienza diretta) e di classici come Joseph Conrad – cui è dedicato l'ultimo capitolo del volume – o come Primo Levi: «Credo [...] che una "riscoperta" della realtà possa essere qualcosa di avventuroso ed esaltante. [...] *La Tregua*, il suo [di Levi] romanzo picaresco, pieno di colori e di movimento, sull'epopea del ritorno, ci schiude precisamente un'utopia della scoperta della realtà, fatta di adesione fisica al presente, di irrompere del caso, di ebbrezza di un incontro imprevisto, dell'impossibilità di qualsiasi ragionevole previsione».⁶

¹ Ivi, p. 46.

² GIUSEPPE MONTESANO, *Di questa vita menzognera*, Milano, Feltrinelli, 2003.

³ OLIVIERO LA STELLA, *Lo spiaggiatore. Quattordici racconti*, Roma, Fazi, 2002.

⁴ FILIPPO LA PORTA, *L'autoreverse dell'esperienza*, cit., p. 49.

⁵ Ivi, p. 29.

⁶ Ivi, p. 37. Vedi anche pp. 63-64: «L'umanità attuale aspira a un'esistenza di superficie, autoriflessa e meravigliosamente vuota, ma poi cerca ostinatamente un senso della vita che sia più forte della morte; sembra votarsi al disimpegno affettivo ma poi smania alla ricerca di emozioni forti. E il compito dello scrittore è proprio quello di lavorare su queste ambiguità, sugli imperfetti adeguamenti, sulle microalterità del tessuto sociale, sulle mille resistenze involontarie che le persone sempre oppongono all'omologazione». Conrad è tra l'altro uno degli autori antologizzati da Levi ne *La ricerca delle radici*; PRIMO LEVI, *Un'occasione di provarsi*, in IDEM, *La ricerca delle radici*, in *Opere*, II, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 1414-1422 (di Conrad, antologizza *Giovinezza*).

La Porta è ritornato ancora su questi argomenti¹ e ha costruito² una genealogia del concetto forte di esperienza e di passione per il reale che trova in Nicola Chiaromonte³ e Simone Weil⁴ dei basilari punti di riferimento; ne deriva, oltre ai motivi considerati – e come richiamato perentoriamente nel sottotitolo del saggio – una forte rivalutazione della dimensione del presente, dell'azione per il presente contro la mitologia del futuro.⁵

Anche Stefano Calabrese parla di una «sconfitta della realtà»;⁶ il critico ricostruisce la genealogia del progressivo avvento del virtuale a partire dalla filosofia di Simmel fino alle estetiche della ricezione che postulano l'intervento immaginativo del lettore a saturare quel che il testo – soprattutto novecentesco – non dice. Lo stesso concetto di «mondo possibile» elaborato dalle scienze umane, soprattutto dalla filosofia del linguaggio e della logica, conferma «questa eccedenza del possibile sul reale»;⁷ tale concetto avrebbe poi abbandonato lo stretto ambito specialistico per diventare, oltre che uno dei tratti distintivi del mondo globalizzato,⁸ il cuore pulsante della letteratura tardo-novecentesca.⁹ Tra l'altro una simile situazione porta, in un certo senso paradossalmente, a una crisi del codice fantascientifico: «Quale ruolo potrebbe [...] rivestire la letteratura fantascientifica in un mondo dove il virtuale ha preso il sopravvento sul reale, cancellando i confini *aletici* che separavano l'attuale dal possibile, e quest'ultimo dall'implausibile?». ¹⁰ Centrale il capitolo dedicato da Calabrese a *Jurassic Park* di Michael Crichton in cui la realtà si fa attendere ed è cronicamente filtrata e mediata¹¹ da «immagini liquefatte e fluttuanti». ¹² Ancora una volta «nulla può essere esperito direttamente [...]. La realtà si fa attendere.

¹ FILIPPO LA PORTA, «Il sorcio» di Andrea Carraro, in *Letteratura e critica* 07/08, a cura di Alfonso Berardinelli, Milano, Scheiwiller, 2008, pp. 102-103: «Ha ancora senso parlare di "realtà" oggi? Al posto delle cose troviamo la loro rappresentazione. Il mondo è sostituito dalle sue ingegnose simulazioni e dalle parole per dirlo, insomma, dal "discorso" sul mondo. La realtà appare inghiottita dalla post-realtà – quella onnipresente della tv, dei *reality* e *talk-show*, dei centri commerciali (nei quali è vietato esporre orologi: il consumatore non deve avere l'ansia del tempo che passa), delle *chat* dove ognuno può assumere l'identità preferita. Nella post-realtà tutto risulta fluido, manipolabile, acquistabile e soprattutto comodamente reversibile. Nell'universo delle merci nessuno invecchia, si ammala o muore».

² FILIPPO LA PORTA, *Maestri irregolari. Una lezione per il nostro presente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

³ Ivi, p. 45.

⁴ Ivi, pp. 59-63.

⁵ Ivi, pp. 18-19. Significativo che anche un filosofo come Marramao dedichi un volume a *La passione del presente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008 (il libro contiene vari e specifici richiami al concetto di esperienza). Ma si veda anche la forte sistemazione in chiave pragmatica del concetto di comunicazione in ROCCO RONCHI, *Filosofia della comunicazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

⁶ STEFANO CALABRESE, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005, p. 128.

⁷ Ivi, p. 132.

⁸ Ivi, p. 130 (già l'idea di villaggio globale elaborata da Marshall McLuhan abolisce in effetti il «senso del luogo»).

⁹ Ivi, 134.

¹⁰ Ivi, pp. 137-138 (corsivo di Calabrese).

¹¹ «al più, essa decide di offrirsi nella versione computerizzata dei sequenziatori [...]; o in microscopi stereoscopici ad alta definizione; o nei *monitors* della sala comando [...]; o nei visori presenti in ogni camera [...]; o nel metallo anodizzato dei robot [...]; o nei tabulati dei genetisti»; ivi, p. 146.

¹² Ivi, p. 147. Il riferimento a MICHAEL CRICHTON, *Jurassic Park* (1990), Milano, Garzanti, 1990.

Gli animali non appaiono direttamente, ma vengono mostrati sullo schermo e trasformati in "un intrico di righe azzurre zigzaganti" dai termosensori di rilevazione. Peggio ancora: essa non costituisce più un dato fornito in anticipo, ma la ricompensa di una ricerca illimitata e insieme l'oggetto di una nostalgia incurabile». ¹

Il parco ipertecnologico di Crichton è pure una forma di cancellazione della natura e dello spazio nonché una ricodifica di tali dimensioni come insieme di segni virtualmente compresenti. Cancellazione della spazialità e della distanza si ritrovano nelle analisi di Antonio Scurati, che, ispirandosi ad alcune idee di Paul Virilio, ritiene la cultura odierna – soprattutto dopo l'avvento massiccio delle tecnologie comunicative – decisamente orientata ad azzerare le distanze e la distinzione tra vicino e lontano, eliminando completamente sia «la dimensione antropometrica dello spazio», che «per mantenersi 'ad altezza d'uomo' necessitava del rapporto tra un oggetto e l'orizzonte entro cui si stagliava», sia «la temporalità vissuta», nella quale l'immensità della natura garantiva «uno scarto temporale tra gli eventi e le nostre reazioni, dischiudendo il tempo della riflessione critica, dell'assimilazione, della progettazione, del racconto, dell'esperienza insomma». ² Scurati pone «la questione della relazione perduta tra letteratura ed esperienza», ³ precisando che le due entità non si relazionano «non perché manchi la commesura tra di esse ma perché sono perfettamente identiche. Anzi la parola esatta è 'indifferenziate'». ⁴ Mentre per epoche ancora recenti della letteratura italiana (neorealismo) il problema era come trasformare in opera letteraria il mondo circostante, oggi «il problema si formula così: come trasformare in opera letteraria quel mondo che è per noi l'assenza di un mondo. Il mondo non c'è, e per questo diventa urgente raccontarlo»; ⁵ in questo senso, tutti i contenuti, pur naturalmente presenti nelle migliaia di vicende narrate, sono arbitrari perché nessuno di essi rimanda a un retroterra esperienziale condiviso. ⁶ Anziché tendere a chiarire ed esporre un'esperienza singola e profonda si procede così ad assaggiare e a catalogare tutte le possibili varianti di un determinato evento, dissolvendolo in flusso di opzioni intercambiabili, tutte plausibilmente false (e Scurati coglie le derive nichilistiche di tale atteggiamento, come si vede, a suo giudizio, nei romanzi di impianto cospirativo e nelle teorie della semiosi ermetica). ⁷ Insomma, il «mondo oggi non 'si vive', e la sua conoscenza non riposa più nell'esperienza. Al contrario,

¹ STEFANO CALABRESE, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, cit., p. 147.

² ANTONIO SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006, p. 22.

³ Ivi, p. 8.

⁴ Ivi, p. 9. Vedi anche p. 32 («Oggi le letture e le esperienze di vita sono destinate a rimanere due universi mai riuniti non perché siano ben distinti tra loro, così nettamente distinti da rimanere separati, ma, al contrario, proprio perché indistinguibili. Quando i confini tra realtà e finzione si vanno sfocando, le letture e le esperienze di vita finiscono per configurare due universi perfettamente equivalenti, identici nel loro appartenere entrambi all'inconsistenza dell'immaginario, e dunque negati alla possibilità di stabilire tra di essi un rapporto autentico, di interpretazione reciproca o di qualsiasi altro tipo»).

⁵ Ivi, p. 20 (corsivi di Scurati).

⁶ Ivi, p. 19.

⁷ Ivi, pp. 29 e 31 (questi romanzi, «invece di ricongiungerci alla nostra vita attraverso l'attività immaginativa», la vivono «alle nostre spalle, raddoppiando il senso di inautenticità che già avvolge la nostra esistenza quotidiana diretta»).

l'inesperienza è la condizione trascendentale dell'esperienza attuale. *L'inesperienza* è la nuova forma d'indigenza, il nuovo senso di "nullatenenza assoluta" da cui nascono i romanzi oggi». ¹

In parziale disaccordo con tali posizioni, vagamente apocalittiche, è Alberto Casadei: «l'idea della perdita di esperienza è forse essa stessa un mito (post)moderno: sono state perdute, certo, alcune specie di esperienza diretta, e ne sono state introdotte molte di conoscenza indiretta, ma ciò rientra ancora in una forma di percezione complessiva della realtà che muta in rapporto al mutare dei dati esterni»; ² si tratta quindi non di un passaggio valoriale (come in Scurati) bensì di trasformazione di codici: la scommessa del narratore contemporaneo consiste allora, non tanto nel «realizzare un romanzo storico nonostante la perdita dell'esperienza» ³ quanto nel capire, attraverso il romanzo, «quali aspetti del reale ora siamo in grado di comprendere in modi diversi, ma non necessariamente meno significativi di quelli in cui ci veniva presentato *prima* dell'epoca della comunicazione massmediatica e televisiva (peraltro forse già giunta oltre il suo apogeo)». ⁴

Del resto, insiste Casadei, già Primo Levi, anteriormente all'avvento ipertecnologico, aveva abraso, con non poca sofferenza, il mito dell'esperienza diretta (lungo una riflessione che va da *Se questo è un uomo* a *I sommersi e i salvati*) ma non aveva però rinunciato alla possibilità di essere credibile:

Il *primum* di un racconto 'realistico' è l'*Erlebnis*, ovvero l'esperienza *rivissuta*, che non necessariamente deve coincidere con quella di un testimone diretto: ciò che conta è l'efficacia del rapporto fra il *presupposto* di verità-realtà e la *forma* letteraria in cui esso viene calato. Semmai, nel relativismo attuale è il ruolo della testimonianza a dover essere riconsiderato, dato che le cronache 'dirette' ma ingenuie risultano insidiose perché spesso improntate a preconcetti o a presunzioni di completezza. Proprio questo aveva capito un testimone e insieme grande intellettuale come Primo Levi, quando nell'esito più alto della sua saggistica, *I sommersi e i salvati* [...], indicava che i sopravvissuti *non* erano coloro che avevano sperimentato sino in fondo la *Shoah*. Nessuno, ovviamente, potrebbe tacciare di falsità volontaria un resoconto come *Se questo è un uomo*; tuttavia, l'esperienza vissuta, lì pacatamente ma terribilmente rievocata, non poteva bastare a interpretare sino in fondo le ragioni di quell'evento davvero epocale. Il suo 'realismo' non era l'unico possibile, anzi poteva e doveva essere approfondito proprio attraverso l'ulteriore riflessione e rivisitazione del passato in una forma saggistica. ⁵

La formula Levi (e Casadei ha in mente anche l'esempio di Fenoglio, al quale il critico dedica splendide pagine) è la formula di un 'realismo' tanto più urgente nel momento in cui l'indicibile non è più solo la mostruosità della Storia (riproposta drammaticamente dall'11 settembre) ma la stessa quotidianità né vera né falsa del *medium* televisivo, il vero nemico della dizione letteraria, come teorizza nel suo

¹ Ivi, p. 34 (corsivi di Scurati).

² ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 26.

³ Ivi, p. 27.

⁴ *Ibidem* (corsivo di Casadei).

⁵ Ivi, p. 26 (corsivi di Casadei). Il nesso tra esperienza diretta e rivissuta è al centro anche delle pratiche di scrittura su Hiroshima; si veda GUSTAV-ADOLF POGATSNIGG, *Hiroshima: esperienza e rappresentazione letteraria*, in *Dopo Hiroshima. Esperienza a rappresentazione letteraria*, a cura di Gustav-Adolf Pogatschnigg, Verona, Ombre Corte, 2008, pp. 34-51.

romanzo *Troppi paradisi* Walter Siti, uno degli autori-guida di Casadei; laddove l'arte si regge sul paradosso di un enunciato falso che in quanto tale può far accedere alla verità, il *reality-show* e il *talk-show* disegnano invece una zona limbale, indecisa, bugiarda proprio perché non totalmente falsa:

Il talk-show, e il reality, fanno con l'arte narrativa qualcosa di più e di qualitativamente diverso che 'sfruttarla', come invece fanno gli altri generi televisivi che comunque alla letteratura si richiamano, come i programmi culturali sui libri o i romanzi sceneggiati. Che cosa fanno dunque? Per prima cosa, *la fanno entrare in corto circuito con la vita reale*; questa è stata da sempre, d'accordo, l'ambizione dell'arte realistica, narrativa o figurativa che fosse: sembrare vero, apparire spontaneo. Ma nell'opera d'arte il paradosso logico (fingi di non essere finto) crea uno spazio magico e alternativo, l'illusione di un mondo naturale dove tutto è calcolato e coerente, e in cui anche i significati più trasgressivi e inaccettabili appaiono per un attimo ammissibili. L'opera d'arte insomma si oppone alla realtà, e così facendo fornisce alla realtà una chance inaspettata.

Nel talk invece, e nel reality, la realtà-realtà fa valere tutti i propri diritti di interdizione e di inibizione: si chiede ai protagonisti (o 'ospiti', gente comunque in carne e ossa) di 'essere come tutti' ma contemporaneamente di fare audience, cioè di incarnare l'eccezione, il *mostro* che il pubblico vuole vedere. [...] Invece che contrapporsi alla realtà, il pallido prodotto è fagocitato in un'euforia intermedia, dove niente è veramente reale perché niente è veramente fittizio.¹

Troppi paradisi è una specie di pseudo-autobiografia, del tutto fasulla, scritta per rispondere al quesito «se l'autobiografia sia ancora possibile, al tempo della fine dell'esperienza e dell'individualità come spot». ² In effetti il protagonista si muove in un perimetro di surrogati, in un cortocircuito invasivo ed onnipresente di vero-falso: «Mai, nella storia, gli esseri umani sono stati esposti così a lungo all'indistinzione tra ideale e reale, una mimesi avvolgente, che viene a trovarti lei invece d'essere tu costretto ad andare in biblioteca o al museo. Mai la gente ha tanto parlato, nei bar e nelle file alla posta, di fiction. Di storie possibili e parallele, che modellano il pensiero e il quotidiano, oltre che i sogni». ³ La reversibilità del falso e del vero è più volte ribadita: la realtà è un «fittizio-realistico [...] colonizzato dalla produzione televisiva, che si è assunta la funzione di proporre il grado zero del realismo di 'facciata'»; ⁴ il contesto tipico della contemporaneità è formato da una sequenza di falsi eventi veri. ⁵

¹ WALTER SITI, *Troppi paradisi* (2006), Torino, Einaudi, 2008, pp. 354-355 (corsivo di Siti). Scrive in proposito Daniele Giglioli: «La televisione non è irrealtà ma realtà impoverita, contingentata, ritoccata e riadattata secondo i tempi e le esigenze della produzione e degli sponsor; resa fruibile, consumabile, imitabile, e proprio perciò capace di generare per contagio una realtà extratelevisiva già pronta per essere ripresa e riformattata dalle telecamere. Non prevede e non permette alcun altrove, come invece l'arte, realtà intensificata, conflittuale, antagonistica, in perenne tensione tra l'immagine e la cosa, che nella società dello spettacolo collidono fino a diventare una sola sostanza»; DANIELE GIGLIOLI, *Il libro in questione*, rubrica dedicata a *Troppi paradisi* con interventi di Daniela Brogi, Raffaele Donnarumma, Daniele Giglioli, Gabriele Pedullà, «Allegoria», 55, gennaio-giugno 2007, p. 224 (una vera e propria stroncatura del romanzo di Siti nelle pagine di Gabriele Pedullà, *ivi*, pp. 227-229).

² WALTER SITI, *Troppi paradisi*, cit., p. 2. ³ *Ivi*, p. 128.

⁴ ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 250.

⁵ *Ibidem*.

La situazione presente in *Troppi paradisi* non è isolata; si consideri brevemente un altro dei romanzi contemplati, in modo simpatetico, da Casadei, *Occidente per principianti* di Nicola Lagioia:¹ il personaggio principale del romanzo, un trentenne giornalista, sente di vivere in una «Cartoonia collettiva», in un universo mediatico e massificato che ha ormai vampirizzato anche l'inconscio («Tra la mia personale Cartoonia e la Cartoonia collettiva non c'era in fondo che un miserabile strato d'epidermide»)². Del resto, una delle linee narrative del romanzo riguarda Rodolfo Valentino, il primo divo ad entrare nel regno virtuale, a passare da uomo reale a icona smaterializzata del desiderio.³ Quella che piace a Casadei è una narrativa critica verso il presente, lontana dal puro compiacimento ludico-citazionistico del postmoderno, capace invece di agganciarsi alla realtà, a un rimando storico e a una sintassi narrativa, tecnicamente attrezzata quanto si vuole, ma non sperimentale (la si potrebbe definire allegorica). Si capisce perché vengano scartati autori come Frasca, il cui romanzo *Santa Mira*, erede della poetica postjoyciana, rifiuta, nel suo autotelismo, «ogni rinvio a una realtà esterna (almeno ipotizzata e raggiungibile allegoricamente)».⁴ Si capisce anche perché l'11 settembre cui fa riferimento Lagioia nelle pagine finali di *Occidente per principianti* sia percepito come evento che, pur in modo atroce e ripugnante, rimette in moto la Storia: l'11 settembre è l'irruzione del vero nel mondo di Cartoonia, è il segnale, tragico, che «la ruota della Storia»⁵ torna a girare, è un modo per «precipitare finalmente sulla Terra».⁶

Il timore di perdere aderenza terrena e concretezza è sicuramente più che condivisibile e alla lunga potrebbe in effetti costringere il segno artistico entro perimetri sempre più ristretti nonché esaltare una produzione letteraria tutta focalizzata – in chiave critica o ludica – sui codici della comunicazione di massa oppure sulla chiusura del soggetto entro se stesso, dedito ad esperienze puramente mentali. Certo è che, per altro verso, in tal modo la letteratura si pone in una dimensione particolare, quella dell'Attesa dell'Evento, cui spetterebbe un primato gerarchico e che, purtroppo, il più delle volte è tragico, ha il volto del Male (oltre ad essere elemento allotrio alla grammatica letteraria). Occorre, cioè, in tale prospettiva, postulare un Evento che schianti il gran teatro del mondo e, *solo dopo*, comprenderlo, risillabarlo criticamente nella sua datità, pur senza nessuna ingenuità aurorale o necessità di esperienza diretta (come giustamente rilevato da Casadei).

Anche *Realismo e letteratura* di Federico Bertoni si interroga su tali questioni. Il saggio si chiude non a caso con la lettura di *Underworld* di Don DeLillo, che, pubblicato nel 1997, viene ritenuto uno dei più importanti romanzi contemporanei in assoluto.⁷ Il lungo e articolato testo dello scrittore americano ruota attorno a una domanda «che assedia le esperienze e che affiora talvolta alla coscienza di alcuni

¹ NICOLA LAGIOIA, *Occidente per principianti*, Torino, Einaudi, 2004.

² Ivi, p. 77 (e CASADEI, p. 133).

³ ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 135.

⁴ Ivi, p. 84. Il riferimento a GABRIELE FRASCA, *Santa Mira* (2001), Firenze, Le Lettere, 2006.

⁵ NICOLA LAGIOIA, *Occidente per principianti*, cit., p. 296.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Per una mappa della fortuna di De Lillo nel romanzo italiano contemporaneo ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 86 (per Genna), p. 136 (per Lagioia).

personaggi: *che cosa è reale? Che cosa è la realtà?*»;¹ un personaggio come Nick, per esempio, non riesce a «sfuggire al senso di sfaldamento dell'esperienza che corrode tutto il suo presente»;² uno dei passi che tematizzano questo motivo è caratterizzato dal richiamo a ciò che, nella sua vita, era *real* («Ho nostalgia dei giorni del disordine. Li rivoglio, i giorni in cui ero giovane sulla terra, guizzante nel vivo della pelle, imprudente e reale [real]. Ero stolido e muscoloso, arrabbiato e reale [real]. Ecco di cosa ho nostalgia, dell'interruzione della pace, dei giorni del disordine quando camminavo per le strade vere [real streets]»).³ In tal modo, lo scrittore americano «destabilizza profondamente il problema della verosimiglianza e della rappresentazione: non si limita a inscenare la pantomima dei codici, a intrecciare le mille trame semiotiche che corrono tra segni e referenti, rappresentazioni e oggetti rappresentati, ma pone un dubbio radicale sulla stessa definizione ontologica del presunto orizzonte di riferimento»⁴ (e si veda al proposito la modulazione che ha nel romanzo la 'teoria dei puntini').⁵ Non si tratta tuttavia, è bene sottolinearlo, di una liquidazione ludica dell'esperienza bensì di una sua ostinata ricerca, di una nostalgia del mondo.⁶ Del resto, l'evento dal quale inizia il romanzo, la partita di baseball del 1951, è il ricordo di «un'esperienza storica autentica»,⁷ ancora sottratta alla ipersemiotizzazione della realtà. Il romanzo di DeLillo è strutturato infatti sull'andare all'indietro, sul recupero del passato: una ricerca, una *quest* che si unisce alla reiterata polemica di *Underworld* (e di Bertoni) contro la civiltà dell'immagine, che promuove la ripetizione dell'identico, non dice nulla sul mondo, si limita a fotografarlo, duplicarlo, banalizzarlo: insomma, paradossalmente, nascondere; nel romanzo di DeLillo sono da approcciare in questa chiave le pagine dedicate al brevissimo cortometraggio di Zapruder (sull'omicidio di Kennedy)

¹ FEDERICO BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, p. 346 (corsivo di Bertoni).

² Ivi, p. 347.

³ *Ibidem*; si veda DON DELILLO, *Underworld* (1997), Torino, Einaudi, 1999, p. 862.

⁴ FEDERICO BERTONI, *Realismo e letteratura*, cit., p. 346.

⁵ Ivi, pp. 345-346 (secondo tale teoria, elaborata da uno dei personaggi di *Underworld*, Marvin, è possibile conoscere un oggetto o un evento se si analizzano i puntini di una loro fotografia: «Una fotografia è un universo di puntini. La grana, il composto alogeno, i piccoli grumi argentei dell'emulsione. Una volta entrati nel puntino, si accede all'informazione nascosta, si scivola all'interno dell'evento minimo. [...] la realtà non accade finché non si analizzano i puntini» (DON DELILLO, *Underworld*, cit., pp. 184 e 189). La teoria dei puntini, come nota Bertoni, non è però condivisa dal narratore; infatti, un altro personaggio del romanzo, Matt Shay, durante la guerra del Vietnam, quando «scopriva un puntino sulla pellicola tirava a indovinare. Era un camion o una stazione di camion o l'entrata di una galleria o una piazzuola d'armi oppure una famiglia che cuoceva hamburger alla griglia durante un picnic» (ivi, p. 494).

⁶ «Eppure, questa ciclica interrogazione sul *là fuori* – sulla violenza, il sangue, la guerra, la morte, il sesso, il desiderio, la vita, la storia, la testa di Kennedy devastata dallo sparo – è un segno della resistenza di DeLillo alla liquidazione dei referenti. [...] C'è insomma qualcosa, nella scrittura di DeLillo, che spezza la circolarità semiotica di un mondo prigioniero dei segni e delle rappresentazioni di se stesso. Perché a dispetto di ogni dubbio, inganno, mascherata simbolica o inversione ontologica, la realtà esiste [...] anche se avvolta in una ragnatela d'immagini, codici, informazioni; ed esiste come una cosa perduta, scomparsa, verso cui tendere e lottare, qualcosa che si sporge oltre il bordo estremo dell'oblio e del non detto e che tocca solo alla scrittura (ri)conquistare»; FEDERICO BERTONI, *Realismo e letteratura*, cit., p. 350.

⁷ Ivi, p. 351.

o al video amatoriale della ragazzina in macchina (sul Texas Highway killer). Il realismo più vero è quello della parola, con le sue risorse polisemiche e le potenzialità conoscitive.¹ Il tragico, di per sé, non basta.

Il pathos della realtà nell'opera di DeLillo, in particolare in *Cosmopolis*, è sottolineato anche da Francesco Muzzioli; nel romanzo il «problema è proprio qui: al vagabondaggio nella fantasmagoria delle superfici postmoderne manca solo una cosa, l'incontro con il reale»;² il percorso del protagonista del romanzo, Eric, consiste «nella ricerca dell'oggetto da ricercare: se tutto è uguale, infatti, cosa volere?». ³ La dimensione corporea sembra essere il principale punto d'aggancio con il mondo: la decisione di andare a tagliarsi i capelli «è anche ricerca del corpo, impossibile a toccarsi né con l'eros né con la più invasiva delle ispezioni mediche (una analisi rettale della prostata occupa buona parte del primo capitolo), ma raggiungibile soltanto attraverso la percezione del dolore e, alla fine, con l'orizzonte della morte»⁴ (fisicità e dolore sono non casualmente presenti anche in un narratore della virtualità come Chrichton).⁵ I flussi monetari al centro del romanzo sono antinarrativi proprio perché virtuali: non hanno storia né concretezza perché «il capitale sembra non avere più bisogno della produzione, tanto meno della forza lavoro: si riproduce da solo, nella sua astrattezza»⁶ (si noti che dal pensiero duale di Levi, finalizzato a una presa veritativa dell'esperienza, si è qui passati a un pensiero autoreferenziale, vale a dire non verificabile).

La perdita del senso di realtà e la crisi dell'esperienza, con tutti i caratteri annessi, sono in fondo collegabili a un'altra "malattia" del nostro tempo, l'immaturità o infantilismo: la modernità è, da questo punto di vista, una colossale sindrome di Peter Pan recentemente ricostruita e ripercorsa nella sue manifestazioni letterario-artistiche, tra celebrazioni (*Il piccolo principe*, *Le botteghe color cannella*)⁷ e

¹ Il romanzo è «una forma di interrogazione dell'esperienza che fa leva sull'insostituibile potere conoscitivo (e creativo) della parola»; *ivi*, p. 358.

² FRANCESCO MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007, p. 121.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*. Per la visita alla prostata si veda DON DELILLO, *Cosmopolis* (2003), Torino, Einaudi, 2006, pp. 42-43. Sul fondamentale motivo del corpo, collegato alla sensazione della perdita dell'esperienza, si vedano anche LIDIA DE FEDERICIS, *E tu fingi? Cronache dell'immagine narrativa in sette anni 1995-2002*, Trauben, 2002; MICHELE TRECCA, *Albergo delle storie: materiali critici di narrativa italiana contemporanea e qualcos'altro*, Bari, Palomar, 2004. Per un percorso tematico nella letteratura del Novecento italiano: MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

⁵ La Porta evidenzia, in *Timeline* di Chrichton, il «bisogno che ha l'umanità attuale, iperprotetta e anestetizzata, di un'esperienza davvero reale, che implichi rischio e sofferenza» (tanto che a Chris, «esperto di armature proiettato nel XIV secolo, accade dopo un duello cruento di sentirsi in piena sintonia con quel mondo per noi arcaico, poiché "persino il dolore aveva la sua importanza, nell'eliminare tutti i sentimenti inutili"»); FILIPPO LA PORTA, *L'autoreverse dell'esperienza*, *cit.*, p. 105; il riferimento a MICHAEL CRICHTON, *Timeline* (1999), Milano, Garzanti, 2000.

⁶ FRANCESCO MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe*, *cit.*, p. 120.

⁷ ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, *Il piccolo principe* (1943), Milano, Bompiani, 1949; BRUNO SCHULTZ, *Le botteghe color cannella. Tutti i racconti, i saggi e i disegni*, a cura di Francesco M. Cataluccio, Torino, Einaudi, 2001 (la postfazione di Cataluccio si intitola *Maturare verso l'infanzia*, *ivi*, pp., 383-402).

rappresentazioni critiche (*Ferdydurke*);¹ uno dei motivi del dilagante infantilismo sarebbe proprio la mancanza di esperienza diretta che induce a credere – proprio come fa un bambino – agli altri, ai mediatori dell'esperienza: «Nel nostro contesto vitale si presentano sempre più di rado quelle situazioni nelle quali e per le quali abbiamo acquisito le nostre esperienze. Sempre più dobbiamo farci carico di esperienze che non siamo noi stessi a fare, ma che conosciamo solo per sentito dire [...] Non facendo più esperienze dirette siamo sempre più costretti a “credere”». ² Secondo Cataluccio, Primo Levi è lo scrittore «più maturo»³ tra gli scrittori italiani della seconda metà del secolo scorso; quello di Levi, è il «dramma del maturo tra gli immaturi»,⁴ cresciuto «nell'esperienza più estrema che sia stata data di vivere nel Novecento. [...] È uno dei pochi, in un diluvio di storielle narcisistiche e sperimentalismi sterili, ad avere il fiato della grande Letteratura, a riuscire a parlare della vita e dei suoi drammi con estrema lucidità e con la cocciuta ostinazione di cercare di dare un senso a ciò che ci accade». ⁵

Dalle considerazioni qui svolte si può forse anche trarre una conclusione non secondaria circa alcuni meriti della critica letteraria, che, naturalmente con accenti diversi, ha però posto il nesso tra rappresentazione estetica e perdita di esperienza, implicitamente bilanciando la nostalgia estetizzante presente nella riflessione di alcuni scrittori italiani ed europei. ⁶

Non in tutti: coglie il senso della discussione in atto Alessandro Baricco che analizza i tratti culturali ed epistemologici della civiltà contemporanea, una civiltà 'barbara' – ma il tono di Baricco, pur critico, cerca di astenersi da cadenze apocalittiche – caratterizzata ai suoi occhi dalla sostituzione delle essenze con surrogati di superficie: i prodotti così concepiti sono dotati di un alto tasso di “facilità” e di spettacolarità e richiedono, anzi impongono, una fruizione veloce e automatica; molto significative al riguardo le pagine sul vino e sul calcio, due oggetti sociali ormai completamente riconvertiti alla grammatica del puro spettacolo: ai nuovi barbari non interessa davvero l'esistenza dei fuoriclasse – siano un grande campione del calcio o un Barolo sopraffino – quanto un evento in cui conta più la sostanza immaginaria (come nel caso del vino senza pretese, che Baricco definisce «hollywoodiano» o «senz'anima») che il valore. ⁷ In queste pagine, ispirate al

¹ WITOLD GOMBROWICZ, *Ferdydurke* (1937), a cura di Francesco M. Cataluccio, Milano, Feltrinelli, 2005 (l'introduzione di Cataluccio si intitola *Il ghigno dell'immaturità*, ivi, pp. 7-13).

² FRANCESCO M. CATALUCCIO, *Immaturità. La malattia del nostro tempo*, Torino, Einaudi, 2004, p. 186 (con riferimento a ODO MARQUARD, *Epoca dell'estraneità al mondo? Contributo all'analisi del presente*, in *Apologia del caso*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 117-140). Si consideri anche PAUL VIIRILIO, *La bomba informatica*, cit., pp. 89-100.

³ FRANCESCO M. CATALUCCIO, *Immaturità. La malattia del nostro tempo*, cit., p. 106.

⁴ Ivi, p. 105.

⁵ Ivi, pp. 106-107.

⁶ Su questo punto sia concesso il rimando a ANDREA RONDINI, *Un rifugio isolato. La letteratura secondo gli scrittori contemporanei da La Capria a Del Giudice*, «Testo», 51, gennaio-giugno 2006, pp. 117-132.

⁷ ALESSANDRO BARICCO, *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 41: «è come se si sostituisse all'idea di bellezza quella di spettacolarità; è come se si privilegiasse la tecnica all'ispirazione, l'effetto alla verità».

modello d'analisi socio-culturale di Walter Benjamin,¹ si delinea una descrizione e valutazione del concetto contemporaneo di esperienza, omologa in buona sostanza alla navigazione in Internet; l'esperienza è un evento composto da un coacervo casuale di elementi eterogenei, un impasto più o meno lungo di link, tenuti insieme dal semplice fatto di susseguirsi velocemente:

l'esperienza, per i barbari, è qualcosa che ha forma di stringa, di sequenza, di traiettoria: implica un movimento che inanella punti diversi nello spazio del reale: è l'intensità di quel lampo. [...] Sembra che [...] la scintilla dell'esperienza scocchi nel veloce passaggio che traccia tra cose differenti la linea di un disegno. È come se nulla, più, fosse esperibile se non all'interno di sequenze più lunghe, composte da differenti "qualcosa". Perché il disegno sia visibile, percepibile, reale, la mano che traccia la linea dev'essere un unico gesto, non la vaga successione di gesti diversi: un unico gesto *completo*. Per questo deve essere *veloce*, e così fare esperienza delle cose diventa passare in esse giusto per il tempo necessario a trarne una spinta sufficiente a finire altrove.²

Si capisce allora perché i libri scritti dai e per i barbari sono quelli che non affondano le proprie radici nel codice letterario, nel suo linguaggio e nella sua grammatica simbolica bensì quelli che provengono da zone allotrie (dalla pubblicità al cinema dalla cronaca, dal 'mondo') e si condensano nella scrittura: hanno cioè forma scritta ma sono segmenti testuali che scaturiscono da ambiti esperienziali non letterari e che devono dare l'idea del movimento³ (ecco tra l'altro un buon motivo sul perché gli scrittori non parlino così spesso di letteratura).⁴ In questi termini lo scrittore spiega anche il successo dei libri venduti con i giornali: con questa strategia commerciale il romanzo non viene associato all'elitaria repubblica delle lettere bensì viene proposto come parente della carta stampata, come qualcosa che – a lungo percepito come emanazione di una tradizione autocelebrativa, nobile ma troppo compiaciuta della propria grandezza e chissà, magari, superflua – è invece in grado di parlare della vita. Se ne potrebbe dedurre allora

¹ Ivi, pp. 18-27, ma anche pp. 95 e 97 con riferimento diretto al concetto di esperienza; Benjamin «insegnò che *fare esperienza* è una possibilità che può anche venire a mancare. Non è data automaticamente, nel corredo della vita biologica. *L'esperienza* è un passaggio forte della vita quotidiana: un luogo in cui la percezione del reale si raggruma in pietra miliare, ricordo e racconto. È il momento in cui l'umano prende possesso del suo reame. Per un attimo ne è padrone, e non servo. Fare esperienza di qualcosa, significa salvarsi. Non è detto che sia sempre possibile» (p. 95; corsivi di Baricco).

² Ivi, p. 96 (corsivi di Baricco). Si veda anche p. 97: «In generale, i barbari vanno dove trovano sistemi passanti. Nella loro ricerca di senso, di esperienza, vanno a cercarsi gesti in cui sia veloce entrare e facile uscire. Privilegiano quelli che invece di raccogliere il movimento, lo generano. Amano qualsiasi spazio che generi un'accelerazione. Non si muovono in direzione di una meta, perché la meta è il movimento. Le loro traiettorie nascono per caso e si spengono per stanchezza: non cercano l'esperienza, lo sono» (corsivi di Baricco).

³ «La qualità di un libro, per i barbari, sta nella quantità di energia che quel libro è in grado di ricevere dalle altre narrazioni, e poi di riversare in altre narrazioni. Se in un libro *passano* quantità di mondo, quello è un libro da leggere: se anche tutto il mondo fosse là dentro, ma *immobile*, privo di comunicazione con l'esterno, quello è un libro inutile [...]. Lo voglio dire senza mezzi termini: nessun libro può essere una cosa del genere se non adotta la lingua del mondo. Se non è un libro *le cui istruzioni per l'uso sono date in luoghi che NON sono solamente libri*»; ivi, p. 74 (corsivi di Baricco).

⁴ ANDREA RONDINI, *Un rifugio isolato*, cit.

che la sparizione non riguarda solo il reale e l'esperienza ma anche gli stessi codici simbolici di produzione e ricezione del fatto estetico.

Anche l'universo della cosiddetta non-fiction – un'altra delle declinazioni attuali della categoria, già intrinsecamente problematica, di realismo – attraversa la riflessione sull'esperienza: le forme ibride del racconto-verità potrebbero «costituire l'autentica sfida alla "sparizione del reale"»¹ e la base di una condivisione del vissuto e della dimensione storica; così si esprime Casadei: «La mediazione letteraria di una testimonianza (non importa qui se fittizia) è ancora una volta necessaria, adesso, per farla fuoriuscire dal *fittizio diffuso*, ovvero per far sì che ci si accorga della veridicità di quanto normalmente diventerebbe caso, giallo, notizia transitoria».² Anche in questo ambito torna in campo il modello di Levi poiché *Se questo è un uomo* è il primo esempio di non-fiction;³ tra l'altro, uno degli autori più interessanti, e non solo in questo specifico genere, Eraldo Affinati – recente autore de *La città dei ragazzi*, sulle sofferenze e la difficile integrazione dei bambini scappati, o addirittura spinti dalle loro stesse famiglie, da guerre e povertà⁴ – ha dedicato un libro al suo viaggio a piedi ad Auschwitz, *Campo del sangue*.⁵ A sua volta, Affinati, presentando il Meridiano dedicato a Mario Rigoni Stern, ha in mente l'esempio di Primo Levi, collegato, insieme allo scrittore di Asiago, proprio al concetto di esperienza, anzi al nodo scrittura-esperienza: «il fiume della letteratura italiana disegna una curva nuova, scoprendo un paesaggio che non nasce dalla pagina, per autocombustione interna, ma scaturisce da un'esperienza che ha piantato le sue tende dentro la scrittura».⁶ Per questi motivi Casadei considera Affinati uno «scrittore rappresentante di una lunga tradizione»,⁷ teso a «riconoscere tratti duraturi in un'esistenza che, altrimenti, sarebbe destinata a un nichilismo di ritorno»; analogamente, gli scrittori amati da Affinati insegnano «come interpretare una fetta della realtà partendo da una scelta decisa, integrale».⁸

Alla sfuggente realtà dedica un paragrafo anche il *Dizionario della critica militante* di La Porta e Leonelli, secondo i quali «il tema della realtà che sta evaporando sotto i nostri occhi, simulata o sempre più fantasmatica, tende oggi a imporsi su tutti gli altri. La saggistica del nostro paese appare impegnata a ridisegnare il perimetro del "mondo reale", dal momento che la cultura dominante intende farlo sparire»⁹

¹ MARTINE BOVO-RAMÇEUF, STEFANIA RICCIARDI, *Introduzione*, in *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non-fiction 1990-2005*, a cura di Martine Bovo-Ramçeu, Stefania Riccardi, Firenze, Cesati, 2006, p. 11.

² ALBERTO CASADEI, *La cronaca, l'indagine, l'autobiografia: riflessioni su fiction e non fiction a partire da «L'abusivo» di Antonio Franchini*, ivi, p. 29 (corsivo di Casadei).

³ MARTINE BOVO-RAMÇEUF, STEFANIA RICCIARDI, *Introduzione*, in *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non-fiction 1990-2005*, cit., p. 13.

⁴ ERALDO AFFINATI, *La città dei ragazzi*, Milano, Mondadori, 2008.

⁵ ERALDO AFFINATI, *Campo del sangue*, Milano, Mondadori, 1997.

⁶ MARIO RIGONI STERN, *Storie dall'altipiano*, a cura di Eraldo Affinati, Milano, Mondadori, 2003, p. L.

⁷ ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 222

⁸ *Ibidem*. Il riferimento a ERALDO AFFINATI, *Compagni segreti*, Roma, Fandango, 2006.

⁹ FILIPPO LA PORTA, GIUSEPPE LEONELLI, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2007, pp. 144-145.

(*en passant*, notiamo che, forse proprio per i motivi evidenziati, il sentimento che ritorna in non pochi testi qui analizzati sia la nostalgia: si è già citato il passo di Calabrese sulla nostalgia per il reale e per l'esperienza, ma si considerino pure le riflessioni di Cataluccio sull'infantilismo,¹ le pagine di Baricco,² di La Porta e Leonelli,³ di La Capria nonché il *Trattato della lontananza* di Antonio Prete, una implicita definizione dell'esperienza come rapporto con ciò che è lontano, da cui discende il corollario della rivalutazione del senso dell'avventura, del confronto col mondo).⁴

Sarà forse anche da registrare che l'assenza di realtà e di esperienza ha a sua volta partorito iniziative editoriali che mettono in evidenza proprio la dimensione realistica; si pensi al recentissimo volume *A occhi aperti*, sulla cui copertina l'indicazione paratestuale recita: «Le nuove voci della narrativa italiana raccontano la realtà»;⁵ ma si consideri pure come il successo di ambiti importanti della letterarietà attuale, come la narrativa *noir*, siano spiegati per la loro capacità di basarsi su codici veritativi (siamo anche qui all'interno di una linea critica che prevede per il letterario un compito di demistificazione).⁶

In direzione diversa, altri hanno invece sottolineato come la virtualità non sia propria solo del contesto culturale ma pure della scrittura letteraria stessa, riportando quindi il discorso entro un confine autotelico e più aperto agli apporti delle nuove tecnologie. Letteratura e virtualità sono per Arturo Mazzarella la stessa cosa: i grandi scrittori degli anni sessanta-settanta del Novecento (Beckett, Pe-

¹ FRANCESCO M. CATALUCCIO, *Immaturità*, cit., pp. 176-183

² ALESSANDRO BARICCO, *I barbari*, cit., pp. 139-143. Si tenga inoltre presente: MARIO BARENGHI, *Baricco e la nostalgia della modernità*, in *Tirature '07*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Il Saggiatore, 2007, pp. 77-82.

³ FILIPPO LA PORTA, GIUSEPPE LEONELLI, *Dizionario della critica militante*, cit., pp. 160-162.

⁴ ANTONIO PRETE, *Trattato della lontananza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008 (sulla nostalgia pp. 78-90). Prete, nella *Premessa*, riflette sull'abrasione odierna della dimensione della lontananza: «oggi la lontananza non è più lontana. È infatti nelle case, sul monitor del computer, sul display dei cellulari, nel suono che giunge agli auricolari»; la lontananza «è come raccolta in un punto e contratta, imponendosi la rapidità, l'immediatezza, la simultaneità. L'universo della "rete" accoglie la lontananza nel bagliore istantaneo di un'immagine, di un suono, di una scrittura. [...] Non si tratta di opporre alla tecnica della lontananza l'arte della lontananza. Si tratta solo di mostrare che compito del linguaggio – anche del linguaggio che è proprio della tecnica – è non ridurre lo spessore della lontananza, la ricchezza delle sue varianti, la profondità delle sue figure, i territori incommensurabili del suo spazio» (ivi, p. 10).

⁵ *A occhi aperti*, a cura di Marco Desiati e Federica Manzoni, Milano, Mondadori, 2008.

⁶ ALESSANDRO PERISSINOTTO, *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 10-11: «il poliziesco è figlio della comunicazione di massa e non è un caso che le sue origini coincidano [...] con la prima diffusione su larga scala dei giornali. Né è un caso che i grandi polizieschi dell'Ottocento compaiano, per lo più, in forma di *feuilleton*, sulla prima pagina dei quotidiani popolari. Da un lato le notizie, luogo della verità istituzionale, ma anche strumento di mistificazione, dall'altro la finzione letteraria, apparentemente libera, in quanto finzione, dalla logica mistificatoria del potere e quindi più vera del vero. Detto in altri termini, la cultura del dubbio, di cui il giallo si fa interprete, è il frutto della dissociazione, operata dalla comunicazione di massa, tra esperienza e conoscenza. Se c'è una cosa che più delle altre differenzia l'uomo medio contemporaneo da quello di un paio di secoli fa è infatti la netta distinzione tra la sfera della conoscenza e quella dell'esperienza».

rec, Nabokov, Calvino) hanno concepito la scrittura letteraria come esplorazione delle possibilità e delle potenzialità del linguaggio, con il quale essa intrattiene un rapporto anfibio (non c'è scarto tra due linguaggi – quello ordinario e quello poetico – perché il codice è unico, però il testo creativo sperimenta le potenzialità del suddetto codice del quale fa parte). La letteratura è sempre virtuale perché il suo ruolo e il suo compito sono appunto quelli di concepire per definizione non solo la lingua ma la stessa realtà come ventaglio dei possibili, esplorazione della ramificazione infinita di ogni evento, e sperimentazione del non-ancora; in questo senso, la realtà «ammette esclusivamente una declinazione al plurale». ¹ Ogni fatto o avvenimento è collegato ad infiniti altri secondo una mappa inesauribile di possibilità: alla letteratura spetta il compito di assumere questa grammatica, questo metodo, questa forma che può farla andare oltre il Libro, spingendo al massimo la propria gemellarità con i saperi multimediali. La metafora più calzante è quella di un oggetto mobile e fluttuante, disponibile ad ogni movimento, come una pallina: la pallina da baseball, usata nella partita del 1951 tra Dodgers e Giants, dalla quale prende avvio *Underworld*.

Ma palline compaiono anche nelle prose di David Foster Wallace ² e in *Money* di Martin Amis: anzi, la bravura del protagonista di *Money*, «accerchiato da una spirale di immagini e figure che gli si impongono come l'unica realtà plausibile» consiste nell'«associare i frammenti più diversi della sua esperienza percettiva, di collegarli con la velocità, appunto, di una pallina da tennis». ³ Anche nel Ballard di *Cocaine nights* la pallina è la metafora delle immagini che fluttuano nella mente dell'uomo, all'interno dell'uomo: le traiettorie che la pallina disegna – in una 'partita' tra un essere umano e una macchina lanciapalle – tracciano una mappa virtuale, un archivio, un ordine di tale flusso mentale, un ordine instabile, riconvertibile, evanescente, riplasmabile per definizione. Non c'è soluzione (come non c'è Origine non c'è nemmeno Meta): questi autori delineano infatti «lo scenario di un conflitto», sfidano «la conformazione stessa di questi tragitti aerei [...] fino a mimare la loro sovrana immaterialità, a ricalcare la loro scia». ⁴ Si tratta della medesima logica dei videogiochi, i cui attanti – portatori di un residuo di consistenza fisica e materiale di superficie – si muovono in «un intreccio di forme non ancora condizionate dai vincoli della determinazione semantica, libere di intersecarsi in sequenze di immagini fluide e scorrevoli. Scorrevolezza e fluidità dell'immagine: intorno a questa coppia concettuale di estrema semplicità ruota il dispositivo dei videogame». ⁵

Molto significative le pagine anche su Bret Easton Ellis: quando, in *Lunar Park*, il personaggio si rivela, proprio come nei videogiochi, «una semplice controfigura, non rimane che affidarsi alla macchina degli eventi, sondarne tutte le risorse, farla girare a una velocità vertiginosa. Tale da dissolvere il personaggio in una

¹ ARTURO MAZZARELLA, *La grande rete della scrittura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 28

² DAVID FOSTER WALLACE, *Tennis, tv, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)* (1997), Roma, Minimum fax, 1999.

³ ARTURO MAZZARELLA, *La grande rete della scrittura*, cit., p. 108. Il riferimento a MARTIN AMIS, *Money* (1984), Torino, Einaudi, 1999. Amis è anche autore di *Esperienza* (2000), Torino, Einaudi, 2002.

⁴ ARTURO MAZZARELLA, *La grande rete della scrittura*, cit., p. 109.

⁵ Ivi, p. 111.

entità immateriale, in una pura immagine: alla quale è assegnata la sola funzione di entrare in rapporto con altre immagini, di incrementare, attraverso l'intervento attivo del lettore, le loro potenzialità associative. Esse sono così accentuate da dilatare la realtà in una sequenza di immagini orientabili lungo direzioni sempre diverse». ¹ E così deve essere per Mazzarella la scrittura, il cui compito principale consiste nel proteggere la fluidità del mondo, garantire la disponibilità perenne dell'eventualità, fare oscillare l'esistente per non imprigionarlo mai in un Libro. La letteratura-scrittura deve insomma librarsi «in una zona di frontiera, sottile e labile, nella quale», come vuole il Wittgenstein del *Tractatus*, «“all'uso oscillante delle parole ‘proprietà’ e ‘relazione’ corrisponde l'uso oscillante della parola oggetto”». Salvaguardare queste oscillazioni è compito della letteratura». ²

Si tocca qui una zona di riflessione quindi più propensa a valutare le potenzialità della parola, della scrittura, come si evince anche dalle pagine – nutrite certamente da altri presupposti – di Antonio Moresco. Per Moresco non è infatti necessaria l'esperienza, è necessaria la letteratura, se no, aggiungiamo noi, si è costretti a pensare la letteratura sempre 'dopo' la Storia; però anche lo scrittore sente l'esigenza di forare lo schermo dell'irrealtà: «Lo scrittore è uno che si scava a forza fondamenta abrasive dentro la vita e lo spazio dell'esperienza»; ³ su questa linea si sviluppa una polemica contro il concetto stereotipato e sclerotizzato di realtà che hanno gli editori ⁴ e in modo particolare contro il virtuale o la speculazione su di esso: «La valanga del cosiddetto pensiero virtuale tende a travolgere tutto, persino e soprattutto ciò che violentemente la nega [...]. Il pensiero si è separato o si è illuso di separarsi o ha fatto credere di potersi separare dalla sua determinazione vivente. Si è collocato in una zona autoreferenziale anestetizzata dove può produrre solo metastasi di se stesso». ⁵ In questo senso lo scrittore rifiuta una delle «piccole ideologie e fissazioni teoriche e concettuali che tengono imprigionata da decenni l'attività artistica, di pensiero e di conoscenza», vale a dire «che viviamo nell'epoca della virtualità e dell'irrealtà». ⁶ Moresco ha in effetti orrore della separazione dello scrittore dalla realtà, del limbo in cui è confinato (o si è autoconfinato) e sottolinea come spesso il letterato abbia attraversato e interagito, anche in maniera conflittuale, con il mondo, lungo una genealogia che inizia con Senofonte, passa – per limitarci agli italiani – attraverso Dante Foscolo d'Annunzio Gadda e arriva fino al secondo Novecento con gli esempi del partigiano Fenoglio e del deportato Primo Levi. ⁷

Però, si diceva, la letteratura è sempre 'prima'. Moresco, pur condividendo in linea generale l'assunto che uno scrittore sperimenti personalmente ciò di cui parla, osserva giustamente «che la letteratura non è solo una registrazione, un

¹ ARTURO MAZZARELLA, *La grande rete della scrittura*, cit., p. 114. Il riferimento a BRET EASTON ELLIS, *Lunar Park* (2005), Torino, Einaudi, 2005.

² ARTURO MAZZARELLA, *La grande rete della scrittura*, cit., p. 118.

³ ANTONIO MORESCO, *Lettere a nessuno*, Torino, Einaudi, 2008, p. 606 (citiamo dal capitolo 2006 della nuova sezione del testo, pubblicato per la prima volta nel 1997).

⁴ Ivi, p. 648.

⁵ ANTONIO MORESCO, *L'occhio del ciclone*, in *Scrivere sul fronte occidentale*, a cura di Antonio Moresco e Dario Voltolini, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 35.

⁶ Ivi, p. 555.

⁷ ANTONIO MORESCO, *L'occhio del ciclone*, cit., p. 49.

travaso di qualcosa di preesistente, se no sarebbe qualcosa dove tutto va a finire, una cosa morta, e i libri cimiteri della vita e dell'esperienza. Invece avviene anche qualcosa in mezzo, tra le due cose, da cui può nascere una terza cosa. Che la letteratura può essere anche qualcosa dove tutto va a cominciare».¹

L'idea inaugurale della letteratura, l'essere un *primum* ontologico ci piace così tanto che abbiamo pensato di porla a conclusione del nostro intervento, suscettibile certo di essere interpretato come una rivendicazione della separatezza della cultura. Ma il nostro è solo un richiamo alla specificità di un codice cui certo non negheremo lo spessore critico e problematico, quasi messianico, per definizione alternativo al presente; tuttavia, impegnato, responsabile, civile, etico quanto si vuole tale codice non potrà mai essere altro che se stesso. Del resto, la vera potenza del falso non è sempre stata quella di dire la verità?² L'esperienza della letteratura è insomma la letteratura; un'affermazione che, forse, nemmeno il grande Primo Levi – molto più letterato di quanto volesse pensarsi – avrebbe, almeno teoreticamente, sottoscritto.

¹ ANTONIO MORESCO, *Lettere a nessuno*, cit., pp. 602-603.

² ARTURO MAZZARELLA, *La potenza del falso*, Roma, Donzelli, 2004.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
ACCADEMIA EDITORIALE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Giugno 2009

(CZ 2 · FG 3)

