

# Fatti, politica, fantasia

## L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: *Presente e Piove all'insù*

Carlo Tirinanzi De Medici

### 1. Romanzi e "scritture a bassa finzionalità": due facce dell'impegno

#### 1.1 Le forme dell'impegno letterario contemporaneo

A partire dallo scorcio del Novecento, e poi con maggior intensità negli anni Zero, la narrativa ha mostrato una ripresa d'interesse per quelle che i formalisti russi avrebbero chiamato le serie extraletterarie, e segnatamente per gli aspetti sociali e storici del vivere che in senso lato potremmo definire politici. Punto di partenza di queste scritture è l'aderenza ai fatti: secondo Naomi Mandel (2012) c'è oggi «un sentimento generale per il quale, specie nel caso di eventi storici violenti, la finzione dev'essere fedele ai fatti [*true to the facts*] allo scopo di salvaguardare la realtà della violenza dalla sua rappresentazione e proteggere la verità storica dalla sua negazione» (*ibid.*: 240). Si capisce dunque che già in tale configurazione dello spazio narrativo è presente una vocazione politica. Da un punto di vista formale, gli elementi pubblici, collettivi o generalmente fattuali spesso sono trasposti sulla pagina in maniera più diretta rispetto a quanto era accaduto nel ventennio precedente, dominato dalle poetiche postmoderniste e più interessato alla dimensione locale e individuale dell'esistenza (Minimalismo) o, se anche portato a osservare panorami più vasti, spinto a riflettervi attraverso gli strumenti del «secondo grado» e della parodia (ciò che Linda Hutcheon ha chiamato «metafiction storiografica»)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Hutcheon 1988: 105 ss.

Si sviluppano così forme «ibride», a mezzo tra il romanzo e altri generi: ad esempio *l'autofiction* ha varcato i confini francesi che l'avevano tenuta a battesimo, e si è diffusa in tutti i paesi occidentali. Nel farlo ha subito una mutazione notevole: da genere fortemente legato alla pratica psicoanalitica, impegnato nell'indagine dell'io dell'autore attraverso una più o meno marcata escissione di tale io dalla dimensione pubblica della vita e venato di tonalità postmoderniste,<sup>2</sup> *l'autofiction* si è progressivamente adattata a contenere sempre più riflessioni e rappresentazioni della vita pubblica, delle relazioni sociali e addirittura della storia di un'epoca, di un paese, di un *milieu*.<sup>3</sup> Se alcuni esempi di tale *autofiction*, che si potrebbe definire mutuando un termine filologico "extravagante" rispetto ai modelli canonici francesi, sono già attestati negli anni Novanta<sup>4</sup>, è negli anni Zero che *l'autofiction* diventa una forma attraverso cui parlare di problemi che riguardano una collettività di persone e non più il singolo autore-protagonista<sup>5</sup>.

La *non-fiction*, a sua volta, acquista nel corso degli anni Zero una visibilità e una vitalità che non conosceva dai tempi del *New Journalism*. Tale area, che aspetta ancora una più precisa suddivisione generica<sup>6</sup>, si caratterizza per la trattazione apertamente narrativa di eventi pubblici, o che hanno una forte valenza civile o collettiva; «apertamente narrativa» implica qui la scelta di operare con modalità tipiche della narrativa d'invenzione (focalizzazione ristretta o variabile, analessi, montaggio) talvolta in grado anche di aggiungere (*non sostituire*) un

---

<sup>2</sup> Cfr. Gasparini 2008: 257-328.

<sup>3</sup> Tra i molti esempi: Nothomb 1999 osserva la vita quotidiana dei lavoratori giapponesi, Esterházy 2000 e 2002 ricostruisce la storia del suo paese, Ellis 2005 illustra la vita americana post-11 settembre, Erofeev 2005 tratteggia la Russia brezneviana, Siti 2006 rappresenta con efficacia il sottobosco televisivo italiano degli anni Zero.

<sup>4</sup> Cfr. ad es. Roth 1991, Siti 1994 e Nothomb 1999; tuttavia in essi la componente metadiscorsiva, prona al *pastiche* e alla ripresa di generi e modi letterari, è abbastanza forte da considerare queste opere ancora "di transizione" (cfr. Giglioli 2011 per un'analisi simile sul romanzo di Siti). A conoscenza di chi scrive, l'esempio più precoce è però quello di S. Vassalli, il quale con *L'oro del mondo* (1986) produce un testo autofinzionale con una volontà direi apertamente civile in sintonia con quella di opere scritte almeno un quindicennio più tardi.

<sup>5</sup> Per approfondire cfr. Ferroni 2010 e Donnarumma 2014: 129-155; 165-200.

<sup>6</sup> Tra i critici che se ne sono occupati, cfr. Smart 1985, Foley 1986, LaCapra 1987. Per una panoramica della situazione francofona cfr. Viart-Vercier 2004: 131-250.

piano simbolico-figurale a quello del *factum*.<sup>7</sup> Parafrasando Barthes: il «grado zero» dell'evento è organizzato tramite dispositivi che lo rendono "letterario". Forme che si rifanno alla *non fiction* hanno ottenuto successo e visibilità anche al di fuori del campo meramente letterario: si pensi alla diffusione dei *biopic* o dei documentari in ambito cinematografico, dove tali forme sono uscite dalla nicchia in cui si trovavano per occupare zone più centrali dello spazio artistico.<sup>8</sup> A livello narrativo si diffondono i *reportage* e i *non fiction novel*, nei quali – rispetto ai progenitori, come le opere di Bruce Chatwin o di Capote e Mailer – una componente tipica della *fiction*, la messa in forma del materiale e in particolare l'intreccio (Šklovskij, Tynjanov), acquistano un ruolo predominante.

Nel romanzo dichiaratamente d'invenzione (il "romanzo-romanzo") non è meno evidente il cambio di passo. A partire dai "grandi" postmodernisti, che man mano rivedono le loro posizioni e offrono testi vieppiù legati a una riflessione storica anziché metastorica, e più apertamente incline all'indagine sulla società e sui suoi mutamenti (DeLillo, *Underworld*, *Falling Man*; Roth, *American Pastoral*); fino a scrittori più giovani che toccano al più marginalmente la strumentazione postmodernista e prediligono forme romanzesche di primo grado, o «mimetiche»<sup>9</sup>, versate al realismo e talvolta apertamente balzacchiane nella loro dimensione familiare (*The Corrections*, *Flesh and Blood*), oppure si concentrano su episodi storicamente rilevanti (Vollman, *Europe Central*; Littell, *Les Bienveillantes*); inoltre sempre più di frequente assistiamo al lancio in grande stile di romanzieri "non professionisti", che giungono al romanzo attraverso apprendistati non strettamente letterari, dei quali si sottolinea l'aderenza – soprattutto dal punto di vista del *factum* –

---

<sup>7</sup> Gli esempi sono infiniti: tra i primi a forzare il genere del *non fiction novel* in direzione più apertamente letteraria Eoin McNamee con *The Blue Tango* (2001), in cui il classico «*true crime*» viene ricoperto da un denso strato di simboli e allegorie. Per una trattazione che addirittura sfocia nel mito, pur però mantenendo gli aspetti fattuali più patenti, si veda *Elisabeth* di Paolo Sortino (2011).

<sup>8</sup> Cfr. Dinoi 2008, Antonello 2012.

<sup>9</sup> Un esempio precoce e assai efficace di tale deformazione del materiale è *L'abusivo* di A. Franchini (2001), caratterizzato da un uso esteso del montaggio e di brani in soggettiva, alternati a materiali d'archivio, che consente una ricostruzione più libera ed efficace, che scambia un po' di chiarezza fattuale per una maggiore forza di denuncia.

<sup>10</sup> La definizione è di Henri Godard (2006), che oppone al «roman mimétique» di stampo ottocentesco e realistico le sperimentazioni romanzesche, dal Modernismo in poi, del pieno Novecento.

della scrittura alle esperienze di vita, talvolta peraltro con esiti notevoli.<sup>11</sup> In tutti i casi – *autofiction*, *non fiction* e derivati, romanzo mimetico – pare innegabile che, oggi, «la Storia e la fedeltà alla Storia hanno un privilegio epistemologico e morale sulla finzione»<sup>12</sup>.

L'interesse per la Storia collegato all'aspetto morale: qui è la chiave di volta di molte scritture contemporanee che vogliono incidere sullo spazio politico e civile. Se fino agli anni Settanta l'«impegno» politico della scrittura era passato per modalità scritte allegoriche (*La peste*), per la trasformazione del dato fattuale in *epos* fondativo di una *weltanschauung* (*Il partigiano Johnny*) o per l'elaborazione formale (il romanzo neosperimentale), secondo una logica che assegnava il primato all'ambiguità letteraria (Empson 1953), oggi il primo dato politico sembra essere: attenersi ai fatti. Il problema del tipico, del particolare, che aveva dominato il dibattito sul realismo<sup>13</sup>, è stato in qualche modo superato: oggi la realtà si dà per mezzo dell'individuo, della singolarità che esperisce il mondo. L'io valida le scritture e ne garantisce la conformità al mondo attuale<sup>14</sup>, la storia del singolo (o dei pochi) ci fa attraversare la Storia dalla prospettiva di chi la Storia l'ha fatta<sup>15</sup>. Ciò non preclude la possibilità di ricorrere a strategie romanzesche, anche a quelle esplicitamente postmoderniste:<sup>16</sup> la vocazione all'impegno civile e politico è data in qualche modo dal materiale stesso; chiunque voglia intervenire nello spazio pubblico deve aderire agli eventi, insistere sulla loro verità — esplicitamente, come in tanta *non fiction*, o implicitamente, attraverso la forma, come nei recenti libri di Walter Siti (tanto per fare l'esempio più famoso), ma anche attraverso dispositivi a rigore assolutamente anti-realistici, come le storie alternative (Roth, *The Plot Against America*, Brizzi, *L'inattesa piega degli eventi*) che divengono la base per un'indagine sul carattere nazionale in un dato momento (Roth, anche se ovviamente i livelli di

---

<sup>11</sup> Ad esempio Powers 2012.

<sup>12</sup> Mandel 2012: 241.

<sup>13</sup> Cfr. almeno Lukács 1946 e 1970 e Wellek-Warren 1949.

<sup>14</sup> Il caso paradigmatico, qui, è ovviamente quello di Saviano (cfr. Mazzarella 2011, Tirinanzi 2010). Con «mondo attuale» si riprende il lessico della semantica modale applicato alla narrativa. Al mondo in cui viviamo («attuale») si oppone una particolare forma di mondo possibile che, con Pavel (1986), si può definire «mondo d'invenzione».

<sup>15</sup> Da Maximilien von Aue delle *Bienveillantes* ai protagonisti di *Romanzo criminale*, abbiamo a che fare con figure che hanno ruoli importanti negli eventi storici che *dovrebbero* fare da sfondo, e invece in tal modo occupano il primo piano.

<sup>16</sup> Sull'utilizzo di dispositivi postmodernisti, come ironia, *metafiction* e altro, cfr. Benvenuti 2012, Boscolo-Jossa 2014.

lettura sono molteplici e traspare chiaramente il *coté* filosofico di quello che è quasi un apologo) o una riflessione sugli elementi di quel passato che permangono oltre l'epoca che li ha creati (Brizzi). Per chiarire almeno in parte l'intrico di forme, temi, spinte della narrativa politica contemporanea è necessario riprendere in mano Walter Benjamin.

## 1.2 Perturbazioni nel sistema narrativo

Egli, in un passo celebre del saggio *Il narratore* (1936), afferma che nella modernità l'antica modalità di comunicazione che chiama «narrazione» (l'unica a racchiudere in sé «la concreta estensione del regno dei racconti in tutta la sua storica ampiezza») si è scissa in due forme distinte: da un lato il romanzo, che «esaspera l'incommensurabile nella rappresentazione della vita umana» (Benjamin 1936: 324); dall'altro «l'informazione» che, priva di dimensione storica e di quel tempo lento necessario alle narrazioni, «si consuma nell'istante della sua novità» (*Ibid.*: 326).

Il sistema narrativo, quello che indaga la dimensione particolare dell'esistenza degli individui (cfr. Mazzoni 2011), sarebbe stato allora oggetto di una sorta di divisione del lavoro intellettuale per cui la *fiction* si è interessata principalmente alla dimensione individuale, soggettiva, del particolare, mentre le scritture d'informazione si sono concentrate sugli aspetti pubblici e talvolta sociali delle vite particolari.

Ciò che Benjamin illustra con il suo lessico filosofico improntato all'idealismo è quanto uno strutturalista avrebbe definito «sistema»: il sistema narrativo, per Benjamin, a una data altezza storica (quando la borghesia inizia la sua ascesa) è stato attraversato da una frattura che lo ha diviso in due distinte formazioni discorsive, riprendendo un termine barthesiano due «scritture»<sup>17</sup>: ampliando l'intuizione benjaminiana nell'ottica della semantica modale si potrebbero chiamare «scritture d'invenzione» quelle che fanno riferimento a un

---

<sup>17</sup> Con tale termine Barthes definisce ciò che si trova in mezzo tra la lingua («un *corpus* di prescrizioni e di abitudini comuni a tutti gli scrittori di una stessa epoca», 1953: 9) e lo stile («un linguaggio autarchico [...] che attinge solo nella mitologia personale dell'autore», *ibid.*: 10), e dunque si caratterizza come una forma storica sovraperonale ma non universale, in grado di trasmettere «una stessa intenzionalità», che utilizza determinate tecniche e convenzioni (*ibid.*:12). Nelle parole del critico: «La scrittura [...] è una funzione [...] è il linguaggio letterario trasformato dalla sua destinazione sociale, è la forma colta nella sua intenzione umana e legata così alle grandi crisi della Storia. [...] la scrittura è dunque essenzialmente la morale della forma, è la scelta dell'area sociale nel cui ambito lo scrittore decide di situare la Natura del proprio linguaggio» (*ibid.*: 12-13).

mondo possibile, insomma le opere di *fiction*<sup>18</sup>, «d'informazione» quelle che gravitano intorno al mondo attuale.

Dagli anni Sessanta del Novecento (ad esempio con il *New Journalism*, poi con la temperie postmodernista che ha sovrapposto e miscelato generi, forme, stili, mondi possibili) a questa bipartizione del sistema narrativo è stato applicato uno sforzo costante e progressivamente più forte finché negli anni Zero essa è andata definitivamente in crisi. L'informazione, con l'*infotainment* e le edizioni straordinarie (caratterizzate dalla sovrapposizione di flussi contrastanti di immagini, opinioni, giudizi, spot pubblicitari), fenomeni le cui implicazioni non è il caso d'indagare in questa sede,<sup>19</sup> si sposta sul versante della narrativa d'invenzione, mentre questa adotta forme pesantemente influenzate da quella, con una predominanza di *reportage*, *non fiction novel*, *memoir*, forme che – per il peculiare rapporto tra mondo d'invenzione e mondo attuale, tra i quali i confini sono ancor più «porosi»<sup>20</sup> di quanto non avvenga nella *fiction* tradizionale – potremmo chiamare “*scritture a bassa finzionalità*”<sup>21</sup>.

In Italia tale trasformazione è stata più forte che altrove. Approfittando del diritto alla semplificazione concesso a interventi come questo, enucleo rapidamente i tratti che definiscono i cambiamenti nella sfera della narrativa: importanza della performance,

---

<sup>18</sup> Traducendo *fiction* con “d'invenzione” riprendo la scelta di Andrea Carosso in Pavel 1986: VII ss.

<sup>19</sup> Qualche cursorio riferimento: chi si occupa d'informazione televisiva ha rilevato da tempo il «vincolo assai forte fra l'esercizio del potere politico e gli apparati della comunicazione» (Monteleone 1992: 515, ma cfr. anche Forno 2012: 216). Sul giornalismo nelle sue varie declinazioni, Paolo Muraldi notava già nel 1996 «la politicizzazione e l'asprezza delle polemiche» di un mestiere diventato «nevrotico e segnato dall'eccesso» (Muraldi 1996: 298); Mauro Forno parla esplicitamente di una progressiva cancellazione dei «confini tra informazione e intrattenimento» (Forno 2012: 227). In generale, Giovanni Becchelloni sottolinea l'incapacità dei giornalisti contemporanei di fungere da mediatori nei confronti dei «grandi eventi dirompenti» (2007: 661 ss.).

<sup>20</sup> Cfr. Lavagetto 2003.

<sup>21</sup> La bibliografia recente su questi argomenti è enorme. A livello internazionale il recupero da parte della critica del realismo è segnalato tra gli altri da Brooks 2005 e da Shields 2010, un testo che nonostante i suoi molti limiti ha contribuito a formare il dibattito contemporaneo sull'argomento. Dal punto di vista filosofico si rimanda a Ferraris 2009 e 2012. Tra i testi che più hanno influenzato il dibattito italiano si devono citare almeno Bertoni 2007 e Donnarumma 2007, 2014. Da ultimo, sul rapporto tra mimesi realistica e mimesi veridica si veda Tirinanzi De Medici 2012.

per cui molte narrazioni puntano su un effetto di incompiuto, di presa diretta (Siti: «butto giù queste pagine sbizzandole malamente», 2006: 407); interesse per la cronaca non solamente (e non tanto) tematico, ma anche (e soprattutto) come struttura narrativa; inserzione del mondo attuale nel primo piano, a scapito dell'autonomia del mondo d'invenzione (la coincidenza di autore, narratore e personaggio nelle autofinzioni, la presenza massiccia della Storia i cui attori principali come Hitler, Aldo Moro o i camorristi sono tanti designatori rigidi che di fatto aprono veri e propri varchi tra mondo attuale e d'invenzione). In generale tutti questi aspetti, alcuni dei quali sono classici dispositivi di veridizione<sup>22</sup>, segnalano una tensione veridica nei testi<sup>23</sup>.

È con gli anni Zero che anche in Italia diventa esplicita la matrice sociale, civile e politica di tanta scrittura. Tale matrice si declina in due diversi ambiti tematici: da una parte c'è l'interesse per la storia, per il nostro passato più o meno prossimo<sup>24</sup>, dall'altro la volontà di tratteggiare, spesso polemicamente, il mondo che ci circonda, dunque il nostro presente. Semplificando un po', le due forme di maggior successo negli anni Zero sono state proprio le forme a bassa finzionalità da un lato e, all'interno delle forme pienamente d'invenzione, varie tipologie di romanzi "di genere", termine che uso per indicare tanto romanzi di genere in senso proprio, come il *noir*, quanto sottogeneri o famiglie generiche come le varie narrative del precariato<sup>25</sup> o i romanzi storici<sup>26</sup>.

Nel presente intervento si cercherà di delineare alcuni aspetti formali e narrativi che conseguono alla tematizzazione politica e civile all'interno delle due macroaree narrative sopra brevemente citate: quella narrativa d'invenzione e quella a bassa finzionalità. A causa dell'ampia trattazione già ricevuta dalla narrativa di genere, e segnatamente d'indagine, in relazione ai temi politico-sociali<sup>27</sup>, si è

---

<sup>22</sup> Cfr. Greimas 1983: 103.

<sup>23</sup> A riguardo cfr. Tirinanzi De Medici 2012.

<sup>24</sup> Si ricordi che Carlo Lucarelli, uno dei primi a dare nuovo impulso al genere poliziesco, debutta nei primissimi anni Novanta con tre romanzi d'indagine a sfondo storico, ambientati tra gli anni del fascismo e quelli dell'immediato Secondo dopoguerra.

<sup>25</sup> In effetti la narrativa del precariato è presente in entrambi i campi: come opere di *non fiction*, a partire dal celebre *Mi chiamo Roberta* di Aldo Nove (2006), fino a romanzi veri e propri come *Pausa caffè* di Giorgio Falco (2006), passando per forme intermedie quali *Il mondo deve sapere* di Michela Murgia (2006).

<sup>26</sup> Cfr. Benvenuti 2012.

<sup>27</sup> A sottolineare l'interesse per queste forme una grande mole di critica: tra i molti esempi, cfr. almeno Perissinotto 2008 e Vermandere, Jansen e

preferito tentare l'analisi di un testo pienamente romanzesco, senza altre specificazioni; mentre per l'area a bassa finzionalità, scartata per ragioni analoghe a quanto appena esposto l'area dell'*autofiction*, si è optato per un'opera di *non fiction* che nelle intenzioni si pone, all'opposto del "romanzo-romanzo" o romanzo mimetico, come poco o punto finzionale: la relativa "purezza" generica dei due testi fa di loro due buoni esemplari da laboratorio per evidenziare gli aspetti delle due forme, pure se a costo di qualche semplificazione (il laboratorio non riproduce mai fedelmente la complessità del mondo reale).

Le opere in esame appartengono alla stessa tradizione, quella italiana; le ragioni che hanno spinto a tale scelta sono tre: appartenenza a un medesimo orizzonte culturale, rafforzata anche dalla prossimità cronologica tra i due testi; particolare vitalità nello spazio letterario italiano delle forme a bassa finzionalità, dovuta forse anche a un'antica debolezza della forma-romanzo nel campo letterario italiano<sup>28</sup>; intensa attività letteraria di matrice apertamente politica o civile nell'Italia degli anni Zero. Tali elementi facilitano la rilevazione di costanti e varianti tra i testi, escludendo le perturbazioni che si inserirebbero qualora si decidesse di comparare forme provenienti da aree disomogenee. Ciò permette di concentrarsi con minori distrazioni sull'obiettivo dell'indagine, che è apertamente teorico e potenzialmente applicabile ad altre aree linguistiche: quanto le forme correnti della narrativa soddisfano la necessità di aggredire il reale, di illuminarne le contraddizioni? La costituzione della finzione come «controinformazione o controstoria»<sup>29</sup>, discorso antagonistico a quello del Potere, che riconfigura attraverso lo spazio immaginario lo spazio discorsivo storico e fattuale, è la miglior cartuccia nelle mani degli scrittori?

## 2. *Presente* e la fuga dalla cronaca

*Presente* è stato scritto da Giorgio Vasta, Andrea Bajani, Michela Murgia e Paolo Nori a partire da un progetto di Vasta, che aveva organizzato in collaborazione con il Circolo dei lettori di Torino *Diario in circolo*. Ogni scrittore, a turno, avrebbe dovuto tenere un diario per un mese del 2011 e leggerlo al Circolo dei lettori. Nelle parole di Vasta, sarebbe stato «un modo per attraversare la debordante tragicomica

---

Lanslots 2011.

<sup>28</sup> Cfr. Anselmi 1998. Solo di recente la situazione si è radicalmente modificata segnando anche in Italia una «romanzizzazione» della letteratura (Spinazzola 2007 e 2010).

<sup>29</sup> Palumbo Mosca 2011: 210.

attualità sociale e politica italiana (e non solo) rileggendola, distillandola, individuandone in tempo reale il sedimento significativo, la materia di decantazione nella quale la cronaca lascia il posto ai segni irriducibili del presente» (Vasta 2011)<sup>30</sup>.

La scelta della forma-diario è interessante, perché tradizionalmente il diario è (almeno in teoria) un luogo privilegiato per raggiungere un livello di verità normalmente negato alla letteratura, tanto che Philippe Lejeune (2007) definisce il diario «antifiction». «Il diario», scrive il critico, «scolpisce la vita mentre essa accade» e, aderendovi totalmente, non si appoggia al «regno dell'immaginazione letteraria». A suo tempo Barthes (1979) aveva insistito sulla «spontaneità» (372) di una forma «consacrata all'espressione-creazione del sé»<sup>31</sup>: la sua natura iperegotica è una «modalità espressiva dell'io» (Scrivano 2014: 28) al pari della lirica,<sup>32</sup> e a differenza di questa strutturalmente antiteleologica, perché di necessità inconclusa (non potrò mai scrivere una pagina di diario dopo la fine della mia vita). La natura intrinsecamente incompiuta<sup>33</sup> del diario è, in *Presente*, rafforzata dalla natura performativa dell'atto diaristico, concepito originariamente (il progetto del «diario in pubblico») come *happening live*. Inoltre si rileva un andamento nettamente cronachistico che annulla la distanza tra *esperienza* e *diarizzazione dell'esperienza* comune ad altre prove di diario in pubblico, principalmente novecentesche<sup>34</sup>, e lo avvicina invece, dal punto di vista strutturale, al *journal intime* più classico. Da questo punto di vista il diario soddisfa l'esigenza di verità cui si è accennato sopra: per Angelo Guglielmi esso, al pari di altri generi del filone memorialistico della letteratura, è tra i pochi che ha potuto «sfuggire alle devastazioni di senso, alla perdita di credibilità che ha investito negli ultimi cento anni la *fiction* d'invenzione»<sup>35</sup>. Nella memorialistica, continua,

agiscono protagonisti le cui azioni (e comportamenti) si riferiscono a uomini e donne realmente vissuti (e segnalatisi in vita per egregie imprese), appartengono a un corpo vero che può

---

<sup>30</sup> Un esperimento simile, privo del *coté* performativo e intitolato *Diario dei diari*, era stato tentato nel 2004 sul blog del sito di «Pordenone legge»: attualmente, però, non è più consultabile *online*.

<sup>31</sup> Didier 1976: 186.

<sup>32</sup> Sulla componente egotica della lirica moderna cfr. Mazzoni 2004.

<sup>33</sup> Cfr. Colangelo 2001.

<sup>34</sup> Tra i molti ricordo il recentemente pubblicato *Un giorno o l'altro* di Franco Fortini.

<sup>35</sup> Guglielmi 2004.

essere toccato, che qualcuno ha toccato (per tutto il tempo in cui è stato o è in vita) e dunque sopportano anzi pretendono di essere raccontate per quel che si mostrano proponendosi come documento la cui credibilità non ha bisogno di essere cercata (anzi rischia di essere offesa) approntando complesse strategie stilistiche. Finalmente davanti a un diario, a una biografia il lettore di oggi torna allo stato di felicità che conosceva quando da ragazzo leggeva i grandi o meno romanzi dell'Ottocento. (Guglielmi 2004, 23)

La «credibilità» di tali strutture è in parte dovuta a fenomeni di coincidenza tra le esperienze del protagonista e del lettore, che condividono lo stesso spazio (lo stesso mondo possibile: quello attuale), instaurando una sorta di «hot cognition», non basata però sulle emozioni come evidenziato da molti cognitivisti, ma sulle esperienze condivise (un caso di quello che Sanford e Emmott chiamano «allineamento autobiografico», 2012: 211): un avvenimento storico, un luogo, un'epoca<sup>36</sup>. Si tratta di un ottimo esempio di quella «fatticità» adorniana rispolverata recentemente da Giglioli (2011, 82) per individuare un'epoca – la nostra – costruita sull'assenza di mediazione, un'identità continua che è la forma del nostro presente: in questo, nell'assenza di una (dichiarata) mediazione tra i mondi scritto e non scritto, si trova un punto comune attorno a cui raccogliere le scritture a bassa finzionalità.

Per la scelta generica, per la struttura, per le dichiarazioni programmatiche e per il paratesto editoriale (dal titolo alla quarta di copertina alla bandella), questo libro sembra rifarsi alla «ragione storica», la terza delle quattro ragioni che Barthes individua come possibili per tenere un diario. La ragione storica del diario, per il critico, mira a

[...] disperdere in polvere, giorno dopo giorno, le tracce di un'epoca mescolando tutte le diverse grandezze, dall'informazione più importante al dettaglio di costume. (1979: 370)

Dato che gli interventi dei vari autori si succedono in modo circolare<sup>37</sup>, si è considerata l'opera come composta da tre

---

<sup>36</sup> Per un'introduzione al concetto di «hot cognition» e una bibliografia aggiornata cfr. Calabrese et al. 2013.

<sup>37</sup> Bajani copre gennaio, maggio e settembre, Murgia febbraio, giugno e ottobre, Nori marzo, luglio e novembre, Vasta aprile, agosto e dicembre.

“quadrimestri” (gennaio-aprile, maggio-agosto, settembre-dicembre). Inoltre nell’analisi si è evitato di entrare nel dettaglio dei contributi di Nori: questi, infatti, non si conforma se non superficialmente alla logica del diario in pubblico alla base del libro, ma continua il suo personale discorso artistico – basato sulla performance, su un generale *understatement*, su uno stile concitato e brillante –, così da apparire estremamente disomogeneo rispetto agli altri autori. Soprattutto, Nori non si conforma alla vocazione cronachistica degli altri (vedi nota 38). Data la brevità dello spazio a disposizione (peraltro non incentrato sul libro in sé, ma sul libro in quanto esemplare di una forma), dunque, lo si è escluso dall’analisi. Del resto si tratta di un libro particolare, a otto mani, in cui non c’è continuità da un capitolo all’altro se non quella imposta dai singoli autori al proprio materiale: facile che non tutto si tenga con la forza riscontrabile presso opere concepite in modo più unitario. Peraltro, proprio questa potenziale libertà espressivo-tematica, che dovrebbe permettere l’emersione di differenze anche radicali tra i diversi autori, rende più interessanti le somiglianze tra questi.

*Presente* non si conforma a quelle che dovrebbero essere le premesse della sua esistenza, ma anzi mette in scena una progressiva evanescenza della dimensione pubblica. Infatti, se all’inizio una parte considerevole dello spazio è occupata da riflessioni su aspetti civili e politici dell’attualità, avanzando nella lettura questo cala drasticamente a favore della maggior presenza di eventi privati dei diversi narratori<sup>38</sup>. Sebbene i metodi quantitativi applicati al testo letterario siano rischiosi e talvolta fuorvianti, il calcolo delle pagine occupate è significativo: nei tre mesi di cui tiene il diario, Bajani passa dal 54% dello spazio dedicato a temi politici e civili al 30 e infine al 5%; Murgia dal 69 al 35 al 22%; Vasta dal 46 all’10 al 9% (ma cfr. *infra* per il tono e l’atteggiamento radicalmente diversi dei riferimenti della terza parte); in generale lo spazio occupato dal primo quadrimestre da temi pubblici è il 43%, cifra che cala al 20 e infine al 13%<sup>39</sup>.

Non si tratta solo di un problema di quantità, ma anche di *qualità* della trattazione. Se nel primo quadrimestre i temi sono analizzati

---

<sup>38</sup> Qualche dato che, per ragioni di spazio, non può non essere sommario: nei primi 4 mesi vengono citati e perlopiù commentati 21 avvenimenti politici, dalle leggi del governo Berlusconi al “caso Ruby” alle «primavere arabe»; tra maggio e agosto essi scendono a 11; nell’ultimo quadrimestre se ne contano 8.

<sup>39</sup> Questi dati comprendono anche quelli relativi a Nori che, in controtendenza, dedica alla politica uno spazio via via maggiore (dal 9 al 13 al 20%).

spesso con toni saggistici o comunque riflessivo-opinionistici, progredendo si nota che i narratori impiegano maggiormente un tono neutro, talvolta giornalistico-descrittivo che arriva fino alla mera registrazione del fatto, senza commenti o approfondimenti, invece comuni nelle prime parti del libro. Anche in questo caso Nori fa storia a sé, dato che gli argomenti politici sono trattati sempre con il suo stile caratteristico, concentrato su se stesso, un po' svagato e giocoso.

Gli autori, con l'esclusione di Nori, sembrerebbero rispondere a un principio comune: una progressiva messa in crisi del principio pubblico e civile che sta alla base dell'esperimento di *Presente*.

Si prenda ad esempio Bajani, che in relazione alle celebrazioni per la strage di Bologna scrive:

[...] mi sono reso conto di non aver parlato [...] della cosiddetta Realtà, perché quella cosiddetta Realtà, tutta d'un colpo, mi è sembrata un pettegolezzo.[...] a me interessava il Tempo, non il Presente. Il Presente, pensavo, è il tempo che si è rotto, l'orologio nella stazione di Bologna con l'ora ferma all'esplosione. (209)

Per comprendere questo brano è necessario operare una distinzione tra tipologie di accadimenti: da un lato porrei gli «eventi», nel significato che questa parola ha per Slavoj Žižek, ovvero un accadimento che trasforma radicalmente il mondo, compresa la nostra percezione degli accadimenti stessi<sup>40</sup>. Dall'altro lato porrei invece i «fatti», intesi come «lo specifico [...], l'originaria fattualità preromanzesca»<sup>41</sup>, la cui vita si sviluppa nello spazio effimero dell'attualità<sup>42</sup>. Gli eventi hanno una dimensione intrinsecamente temporale (perché in certo senso *alterano* il flusso cronologico, fungendo da spartiacque), i fatti no. Per questo l'orologio di Bologna, sottratto al Tempo e consegnato a una staticità eterna, non offre niente oltre alla sua esistenza, a un valore testimoniale che – privo di una sua durata – rischia sempre di farsi «pettegolezzo», come dice Bajani, o

---

<sup>40</sup> «In un Evento, non cambiano solo le cose, ma anche il parametro col quale misuriamo i fatti del cambiamento stesso: un punto di svolta modifica l'intero campo all'interno del quale i fatti appaiono», Žižek 2014: 197.

<sup>41</sup> Roth 1998: 3. Si tratta di una bipartizione esattamente speculare a quella di Boscolo e Jossa (2014: 19 ss.). Si è preferito restare aderenti tanto al lessico filosofico, quanto a quello dell'uso comune (*fact VS fiction*, in inglese), diffuso anche tra i romanzieri. Si veda, comunque, anche Barthes 1968, che considera l'evento «dal punto di vista delle possibilità di mutazione simbolica che esso può comportare» (*ibid.*: 166).

<sup>42</sup> Cfr. Kundera 1986: 36.

«attualità», per dirla con Kundera. Come Bajani aveva osservato in apertura del suo intervento, infatti, gli eventi che riempiono le pagine dei giornali scompaiono rapidamente<sup>43</sup>. Di fatto, al di là dell'enfasi giornalistica, del gusto per l'edizione straordinaria e la diretta, il ciclo di vita dell'informazione finisce per consumarsi in breve tempo e le notizie svaniscono.

In altre parole la cronaca, che all'apparenza pullula di episodi che i media tendono a considerare žižekianamente "eventi" (guerre, crisi, «primavere arabe», ecc.), si rivela essere composta di nudi, piccoli fatti rothiani che non riescono a incidere sulla realtà, sull'andamento delle cose, sui destini generali. Tutto continua come al solito, nessuna crisi, nessuna rivolta bloccherà l'ingranaggio. Come ha detto Žižek, viviamo in un'epoca pre-evenemenziale<sup>44</sup>. La registrazione dei fatti non serve a cambiare questo stato di cose e di fronte ad essi ci si trova sempre più impotenti.

Questo, nel testo, è suggerito dalla già osservata, progressiva evanescenza del civile e dalla speculare, crescente prominenza del privato. A discapito delle dichiarazioni d'intenti, si genera una discrasia o difformità tra il piano collettivo e l'individuale: la cronaca, aderendo ai fatti, non può che registrarla, questa discrasia, e dunque segnalare come i piccoli (per la Storia) eventi che riempiono la nostra bolla di quotidianità siano più importanti dei grandi (perché questi ultimi "eventi" in senso žižekiano non sono). Tra i molti esempi si riportano i due che occupano lo spazio maggiore: il trasloco che occupa la mente di Bajani per buona parte dell'anno e, ancor più, il desiderio di paternità di Vasta, più e più volte tematizzato e oggetto di riflessione da parte del diarista. Tutto ciò parrebbe una parabola perfetta del trionfo del privato. Invece è qui che arriva la finzione a sparigliare le carte. Va infatti notato, a questo punto, che progredendo nella lettura s'intensificano segnali che fanno supporre di trovarsi di fronte a un'operazione meno spontanea di quanto la forma-diario e il paratesto farebbero supporre. Sono presenti incongruenze<sup>45</sup> e franche prolessi, come Bajani che alla data 5 maggio riporta un avvenimento del 5 giugno futuro (segnalando che sta scrivendo il 6 giugno, p. 97,

---

<sup>43</sup> «Mi rendo conto che nel mese breve si sono già perse un sacco di cose, che prima c'erano e poi sono scomparse. Della Fiat non si parla già più, e dell'Afghanistan non si parla più, e di Tunisi non si parla più. Scompare tutto» (22).

<sup>44</sup> Žižek 2014: 199.

<sup>45</sup> Ad esempio, a p. 191 (agosto) Vasta calcola da quanti anni soffre d'insonnia, pur avendolo già fatto nelle pagine di diario di aprile.

così rompendo l'illusione di presa diretta del diario): elementi che evidenziano la natura artificiale, di scrittura non immediata, del testo<sup>46</sup>.

Insomma non è solo la cronaca pubblica e civile a essere intaccata, ma si assiste a una progressiva messa in crisi del principio fattuale stesso, sia esso relativo al pubblico o al privato. Tale principio, che sta alla base del processo di veridizione del diario (e, per traslato, della narrativa), della sua vocazione alla veridicità, viene smantellato pezzo a pezzo, secondo uno schema quasi ascensionale reso tanto più esplicito quanto più si prosegue nella lettura. Il punto di massimo sviluppo di questa strategia è ovviamente il terzo quadrimestre, a partire dal già citato brano di Bajani sulla strage di Bologna, in cui la necessità di lavorare con il Tempo, di entrarvi in agone, segnala esplicitamente un afflato anti-cronachistico. Non si tratta di una vocazione al disimpegno: al contrario, le conclusioni del libro sono tutt'altro che arrendiste, perché alla svalutazione della cronaca si accompagna una progressiva rivalutazione dell'atto scrittoria. Murgia infatti si concentra sulla scrittura come mezzo per arrivare all'azione:

Se penso alle storie non riesco a pensare solo a quelle; mi viene in mente il loro peso sull'immaginario e tutte le possibili conseguenze sociali, asociali, politiche, anti-politiche, civili e incivili. [...] qui e ora, dentro ai moti acidi di un presente che mi rovista lo stomaco a ogni ora del giorno, la tensione all'analisi mi pare un bene assoluto, il solo per cui valga la pena spendersi a quarant'anni. (222)

La scrittura, dunque, che pure vive nei suoi tempi diversi da quelli della cronaca e agisce con mezzi suoi propri (come l'autrice riconosce poco oltre), può – proprio attraverso lo spazio che le è peculiare, quello dell'immaginario – influire sulla dimensione civile. Per questo Murgia insiste sul valore delle «narrazioni» che i politici costruiscono e offrono al pubblico (223 ss.). Da notare che nel quadrimestre precedente aveva invece escluso la possibilità di distaccarsi dai nudi fatti.<sup>47</sup> Pertanto se prima (con Bajani) si contesta

---

<sup>46</sup> Oltre al caso citato a p. 204 Bajani riferisce dei limiti di spazio concessi per il diario dall'editore e a p. 213 Murgia sogna la presentazione del libro che sta scrivendo, cioè *Presente* stesso.

<sup>47</sup> In "Giugno" accenna a una sua esperienza che aveva provato a rendere in tono di *autofiction*: «Ho scritto qualche capitolo, ma sento che non posso andare oltre. C'è qualcosa di non etico nella tentazione di usare la scrittura per fare giustizia del presente mentre ancora ti sta respirando in faccia» (122).

l'utilità della cronaca in un mondo privo di eventi, subito dopo la proposta letteraria *Vasta*, nell'ultimo capitolo, esplicita questo percorso e denuncia l'«insensatezza» della cronaca, la necessità di uscire dai vincoli della fattualità per ottenere un senso:

Scrivere un diario vuol dire raccontare la cronaca, conformarsi al calendario, rispettare il tempo e celebrarlo procedendo subalterni a una cronologia reale? Oppure può avere senso pensare che la scrittura abbia un suo specifico calendario, che sia uno specifico calendario, un luogo in cui il tempo si reinventa, uno spazio dove tempo e immaginazione si mescolano per riuscire a dare forma a un senso in grado di andare al di là della cronaca (addirittura, forse, di rivelarne la frequente insensatezza)? [...] il tempo [...] è una partitura muta e che soltanto l'invenzione narrativa sia in grado di darle la parola. (277-8)

Quella che all'inizio del libro era una critica a un giornalismo (quello del «Giornale») che viola le regole di fedeltà al mondo attuale su cui esso si dovrebbe basare direi per statuto («nel momento in cui leggo delle frasi scritte sul vostro supporto [...] non penso di muovermi in uno spazio ludico, allusivo e provocatorio, bensì in uno spazio serio, referenziale e descrittivo», 81), dunque un appello alla veridicità, diviene la presa di coscienza che lo spazio del mondo attuale è troppo angusto ed è necessario un passaggio ulteriore: la finzione. «Scrivere un diario», dice infatti *Vasta*, «può allora voler dire trovarsi il 22 dicembre del 2011 al Circolo dei lettori di Torino e leggere che cosa è accaduto il 26 dicembre, e poi ancora il 30 e il 31, addirittura il primo gennaio del 2012. Può voler dire sapere che cosa accadrà, o presumerlo. Non tanto anticiparlo quanto *deciderlo* nella scrittura. Saldare il passato al futuro, i pieni ai vuoti, il possibile all'impensabile» (278). Al dato cronachistico (la data e il luogo esatti) si oppone il dato finzionale, che altera consciamente («decidere») il flusso degli eventi.

Con un salto paralogico tipico della narrativa, passa direttamente all'interpretazione del reale: ciò che si vuole compiere non è un'operazione per così dire constativa, di *noesis* sul mondo attuale, ma una performativa, di *poesis*, che agisca creando un proprio mondo d'invenzione, ciò che la *Nota del curatore* che chiude il volume rende esplicito.

Perché l'individuo torni a partecipare, a inserirsi consapevolmente nei destini generali uscendo dallo spazio pre-eventuale con un intervento non solo descrittivo-constativo sullo stato delle cose, egli – il suo materiale – deve passare per la trasfigurazione dell'immaginario, diventando un costrutto artistico-finzionale. Non il privato –

l'individuo, il soggetto – come «la riaffermazione del valore intrinseco che ha l'esistenza umana»<sup>48</sup>, specola per osservare il mondo, ma l'immaginario come chiave per organizzare, strutturare e quindi comprendere il materiale. Una configurazione dello spazio narrativo che si fonda sull'alto tasso di figuralità e sull'intrinseca contraddittorietà della narrativa d'invenzione<sup>49</sup>, affatto diversa da quella individuata con acume da Boscolo e Jossa (2014, 22) e già propugnata in modo estremamente lucido da Janeczek (2012), per i quali è più importante la verità della percezione di chi racconta la storia che la verità della storia in sé: questa filosofia, infatti, pur spostando il fuoco dall'oggetto (i «fatti») al soggetto, rimane ancorata alla dimensione dell'attuale, solo dando maggior spazio alle colorazioni emotive e cognitive; l'ipotesi di *Presente*, invece, mette al centro la peculiare "verità" della finzione.

### 3. *Piove all'insù* e lo spazio dell'utopia

Passando a un libro dichiaratamente d'invenzione, *Piove all'insù* di Luca Rastello (2006) racconta di un adolescente – Pietro Miasco, protagonista-narratore – che ha attraversato i tardi anni Settanta all'interno delle esperienze politiche conosciute nel loro insieme come «movimento del '77». Il romanzo è diviso in novantaquattro paragrafi titolati raccolti in sei capitoli titolati e un breve epilogo. Ogni capitolo copre un arco temporale segnalato nel titolo stesso: "Venere sulla conchiglia 1974-1976", "Pianeta proibito 1961-1972", "Homunculus 1977", "Le vie diritte 1965-1975", "Teorema degli zeri 1978", "Opzioni 1958-1970". L'arco cronologico del romanzo, comprese le analessi e le prolessi, va da 1958 al 1980, con il biennio 1977-78 in primo piano e gli altri anni sullo sfondo. Il piano narrativo è complesso e stratificato, sia a causa della mancanza di linearità narrativa sia a causa dell'alto numero di personaggi e storie che s'incrociano: pertanto, visti i limiti di spazio, esso non sarà preso in considerazione in questa sede, privilegiando le dorsali metaforiche che strutturano il testo, più utili ai fini della presente analisi<sup>50</sup>.

Queste sono due: la metafora alchemica e la metafora di Tersite. Alla prima, più volte evocata nel testo, si deve anche il titolo "Homunculus", il quale rimanda alla struttura di senso che governa il libro: il Settantasette sarebbe stato teatro di un esperimento alchemico

---

<sup>48</sup> Fiorletta 2013: 2.

<sup>49</sup> Cfr. Zinato 2015: 15 ss.

<sup>50</sup> Per una sommaria panoramica della critica (perlopiù giornalistica) relativa al romanzo di Rastello cfr. Cortellessa 2014: 591-3.

in piena regola;<sup>51</sup> il movimento avrebbe infatti cercato di creare l'«uomo nuovo», attraverso un rifiuto radicale del sistema di valori dominanti nella società. Come il tentativo degli alchimisti di creare la vita si risolve (stando alla tradizione alchemica) nella produzione di un «homunculus», un uomo in miniatura (spesso descritto come caricaturale, un abbozzo d'uomo più che un uomo vero e proprio quand'anche in miniatura), anche il vagheggiato «uomo nuovo», una volta venuto al mondo, è solo una brutta copia di quanto desiderava il Movimento, un «Uomo Nuovo abortito» (210)<sup>52</sup>.

Eppure Pietro a un certo punto cita il famoso titolo dell'ultimo numero della rivista «A/traverso», «La rivoluzione è finita, abbiamo vinto». «È il pensiero più lucido di quella stagione», commenta, perché «il mondo nuovo ci somiglia» (155-6). La paradossale “vittoria” sta nella diffusione e radicamento degli ideali che hanno spinto i giovani del Movimento a schierarsi, nella «battaglia tra il principio del lavoro e il principio del corpo» (238) dalla parte del secondo: se il primo è dominato dalla logica del sacrificio e della posposizione del piacere, e pertanto è legato indissolubilmente a una concezione dell'esistenza basata sullo sviluppo diacronico, l'altro invece predilige il sensibile e il concreto, l'immediato, secondo una logica già individuata da Daniel Bell (1973)<sup>53</sup>, che esclude il, o almeno riduce l'importanza del, principio temporale.

«Non c'è tempo per processare il passato né i mezzi per progettare il futuro: si maneggia il presente [...] e il presente è fatto di carne» (45). Questo il senso dello slogan del Settantasette, «il personale è politico»: la fisicità dell'immediatezza contro la tensione verso il futuro e la speranza messianica nella Rivoluzione<sup>54</sup>. Al posto di quest'ultima, un

---

<sup>51</sup> «Dentro la città, chiusa in un uovo di vetro, si sono fatti esperimenti: masse organiche e minerali, mescolate male, reagiscono. [...] Nell'uovo, necessariamente deve passare la morte perché si produca il composto: è la via regia lungo la quale alcune sostanze restano a riposare per sempre. Ma accade che la morte abbia il sopravvento, e allora l'opera diventa opera di morte»: 195.

<sup>52</sup> L'Uomo Nuovo è duplice: uno, pubblico e collettivo, è quello desiderato dal Settantasette; l'altro, privato e individuale, è Pietro stesso, parte di un triangolo amoroso – dichiarato pubblicamente, e qui ne starebbe la natura rivoluzionaria – con due compagne.

<sup>53</sup> «Le vecchie idee sociali, basate sul l'idea di ritegno e di soddisfazione ritardata, vengono rapidamente corrose»: 37.

<sup>54</sup> In tal senso Pietro può opporre un bacio dato a una delle sue fidanzate, Giuliana, alla lotta brigatista, ancora conformata a una speranza nel futuro tipica delle generazioni precedenti (i «fratelli grandi del Sessantotto», che hanno per obiettivo la presa del potere: con le armi, come i

godimento subito pronto, un piacere irrinunciabile per chi vive nell'*hic et nunc*:

Per la rivoluzione c'è tempo: sì, è là che andiamo, per carità, ma intanto ci andiamo tutti interi e il corpo reclama un antipasto, in forma di festa, ore strappate a un ordine feriale, orari, ruoli, gerarchia. Corpi che si attorcigliano per ballare e accoppiarsi, o allucinarsi e stupirsi. La rivoluzione piomba sulla terra, perde quel maledetto tendere e attendere all'infinito, sta nelle mani, nei nervi: ora puoi prendere i pezzi e mangiarteli [...]. (40)

La trasformazione della percezione, che fa vivere gli «uomini nuovi» in ciò che Jameson ha definito «esperienza di un perpetuo presente spaziale»<sup>55</sup>, non può che escludere lo spazio su cui si fonda ogni tentativo di cambiamento radicale di un dato stato di cose, quello utopico,<sup>56</sup> tanto che, nota Miasco, lui e i suoi compagni sono «inadatti alla rivoluzione perché il luogo della rivoluzione è l'infinito, il futuro, sogno da figli dei fiori in tempi di benessere, svanito» (155). Pertanto i redattori di «A/traverso» avevano ragione, quella del Movimento è una “vittoria” anche nella sua generale sconfitta, perché gli ideali del Settantasette (importanza del corpo, interesse per il privato e per le singolarità, rifiuto delle logiche di produzione classiche, immediatezza, edonismo), una volta escluso il loro sfondo utopico sono facilmente assimilate dal tardo capitalismo e dalla sua deriva edonista: «Siamo di fronte alla fine, motore di ogni mercato, virtù delle banche, lacuna delle utopie: il denaro [...] conosce le ragioni del tramonto e sa metterne a frutto le risorse» (*ibid.*).

È, questa, ciò che il protagonista chiama «l'età di Tersite», riprendendo un episodio dell'*Iliade* in cui Tersite suggerisce agli achei di abbandonare l'assedio di Troia e tornare a casa.<sup>57</sup> Fuor di metafora: il

---

brigatisti, o con la lotta parlamentare, come gli esponenti del Pci): «bacio contro geometrica potenza, bacio contro fine superiore»: 79.

<sup>55</sup> Stephanson-Jameson 1987: 47.

<sup>56</sup> Cfr. Jameson 2005: 9-26; 286-293, che evidenzia da un lato le dimensioni collettiva, temporale e materialistico-realistica dell'utopia (pur con qualche forzatura, sovrapponendo i significati dell'utopia alla dottrina dei quattro sensi) e ne sottolinea il ruolo demistificatorio, di radicale alterità.

<sup>57</sup> *Iliade*: II, 84-393. «Tersite è tutto ciò che un eroe non è» (Postletwhaite 1988: 124), rifiuta di assoggettarsi completamente alla virtù, come i grandi guerrieri omerici (McGlew 1989: 291). Rispetto alla lettura tradizionale, secondo la quale Tersite è un rappresentante del popolo che si oppone al volere dei principi, di recente è stato suggerito che questo personaggio, nobile al pari degli altri, agisca non sulla base di un conflitto di classe, ma

desiderio di ripiegare, di non affrontare il mondo, come fanno due ragazze dopo che un uomo è morto a seguito di un'azione dimostrativa durante una manifestazione:

L'intenzione è buona, vogliono dire che non ci stanno, che il movimento le ha portate dove non volevano andare, si comportano come se ci fosse una via di ritorno, come se si potesse dire basta, no, adesso basta. Vuoi liberarti del tuo male? Liberati del tuo destino. Torna indietro, cambia il corso della natura, ringiovanisci, non invecchiare. Tersite che suggerisce l'impossibile ai principi achei. Ulisse, *eroe di un'epoca seria*, lo espelle dal mondo degli uomini, lo bastona e lo caccia per qualcosa che dopo quella mattina a Torino sarebbe diventata invece la regola del mondo nuovo: ringiovanisci, non invecchiare, non morire, non diventare. (162, corsivi miei)

E più avanti la dimensione anti-utopica diventa esplicita: «Entriamo nell'età di Tersite non perché stiamo scopando, ma perché dichiariamo con enfasi la nostra adesione assoluta alla vita com'è» (165).

Rastello, dunque, denuncia le strutture di senso che regolano la vita nell'«età di Tersite», che possiamo far corrispondere al tardo capitalismo: insistenza sulla corporeità dell'esistenza, assenza di utopie, vita conformata a un presente assoluto<sup>58</sup>. Al contempo denuncia anche i modelli narrativi (le «narrazioni» lyotardiane) informati a tali strutture di senso, rilevandone la natura di costrutti, elaborati dal potere per difendersi. Questi sono principalmente la narrazione del complotto e quella edipica<sup>59</sup>.

La teoria del complotto viene evocata in relazione alla manifestazione del 12 marzo 1977, avvenuta il giorno dopo la morte di Francesco Lorusso a Bologna. «[...] non sono più gli slogan giocosi che pensavamo sul treno, la giornata cambia segno [...], e un giornale un

---

individuale – un conflitto all'interno della classe – (Marks 2005), una conclusione che illumina anche la funzione del personaggio nel romanzo di Rastello.

<sup>58</sup> L'analisi di Rastello è assai prossima a quella di Fredric Jameson sul postmoderno: pertanto si ritiene opportuno anche in questo caso parlare di «tardo capitalismo», accogliendo la distinzione tra un periodo storico (il postmoderno) in cui, stando a Rastello, siamo ancora immersi, e una corrente letteraria (il postmodernismo) esaurita o comunque privata della sua egemonia.

<sup>59</sup> Elemento già rilevato da Simonetti 2011, sebbene in un'ottica differente (cfr. n. 61: 119-20).

ministro un magistrato penseranno che tutto è previsto e lo chiameranno Complotto» (89). L'episodio è collegato dal protagonista a una famosa poesia di *Al di là dello specchio, Il Ciarlestrone (Jabberwocky)*. «Ecco, se il magistrato il ministro il gazzettiere avessero letto queste parole [...], avrebbero scoperto in un solo colpo chi era il Grande Vecchio e quale fu l'origine del Complotto» (90). La poesia è un *nonsense*: i fatti del 12 marzo sono da ascrivere, al contrario di quanto suggerisce il potere (si noti che esso appare in una tripartizione dal sapore religioso), a una decisione improvvisa, collettiva, priva di ulteriori spiegazioni o dietrologismi.

Per quanto riguarda invece il conflitto edipico, esso è evocato più volte nel corso del testo, a livello sia collettivo sia individuale: il padre di Pietro, colonnello dei Carabinieri, «è il nemico perfetto: in divisa, vecchio, rigido e pregiudiziale, uno stronzo» (30), mentre spesso ci sono riferimenti ai «fratelli grandi» del Pci, Lama è definito «il grande padre», sul giornale c'è «chi [li] giudica in colonne di piombo, padri autoproclamati che non ci vedono più» (199). Eppure il conflitto risulta subito depotenziato: il padre, infatti, che pure in quanto membro di Gladio sarebbe invischiato in alcune delle trame nere degli anni Sessanta, si distacca dai suoi colleghi e dai loro piani, tanto che finisce per averne paura (59); è descritto perlopiù come una persona di cuore, sinceramente democratico e sospettoso dei suoi vecchi compagni, «incapace a odiare» (69) e premuroso nei confronti di Pietro e della famiglia. Per quanto riguarda i «padri» del Pci, basta leggere il brano sugli scontri del 17 marzo 1977 in cui Lama fu cacciato dalla Sapienza:

C'è calca, elettricità, emozioni, gente che piange mentre [Lama] parla della sua democrazia da fatica, atterrato là in mezzo con la sua enorme astronave, e il mito operaio, il mito di tutti, che ti cala sul collo e ti spezza le vertebre. Gli altoparlanti rombano talmente forte che anche se gli studenti volessero ascoltare quel padre enorme che urla, non riuscirebbero: è il rumore che conta, il muro di suono che indica, oltre sé stesso, un principio d'ordine. [...] In fondo a quella folla colorata saltavano i nervi degli operai, tic tac, si sentiva lo schiocco, e il primo è uno con un estintore: preme la leva, si alza la nuvola bianca, in avanti, come un segnale di carica, il servizio d'ordine del Pci parte all'attacco, volano assi, si vedono le mazze mulinare, si spezzano ossa [...]. Poi si fermano, spaventati di sé, davanti a studenti spaventati dalla rabbia che sentono salire dentro il petto, dalla forza che sentono salire dalla rabbia. C'è un istante sospeso. Un silenzio selvatico nel mezzo d'un mattino di furia, nel mezzo d'una città velenosa [...]. Come corpi che si accorgono di essere. Dura un momento soltanto, poi è un'onda immensa e sacrilega, l'onda dei figli che travolgono i

padri, la controcarica fulminea, spietata, che travolge i duri i pazienti gli oppressi abituati a vincere in piazza, colpisce spezza divora, e il camion di Lama è preso da centinaia di mani, ondeggia, è rovesciato, ora è sommerso. Il capo del sindacato, l'uomo con la pipa, quello che ha fatto paura alla Fiat, scappa protetto dagli ombrelli dei suoi funzionari, attraverso le reti sradicate, in mezzo alle foglie marce di pioggia. (87-88)

La facilità con cui i «figli» travolgono i «padri», l'immagine di Lama che fugge in mezzo agli ombrelli e alle foglie morte, nonché la posizione del brano nel testo, quasi all'inizio del libro, rendono evidente la debolezza dell'opposizione edipica: i figli hanno già sconfitto i padri, non è quello l'obiettivo né la motivazione della loro lotta. Inoltre entrambi questi elementi hanno scarsa o nulla valenza strutturale nell'economia del romanzo: prese insieme, queste caratteristiche indicano un forte depotenziamento operato ai danni di tali chiavi di lettura<sup>60</sup>.

#### 4. La rivincita dell'invenzione

Risulta evidente che *Piove all'insù*, nell'additare come erronee le strategie discorsive improntate alle dinamiche edipiche e a quelle complottistiche, sta implicitamente offrendo un giudizio sull'ampia porzione di narrativa contemporanea che adotta tali strategie. Nell'evidenziare invece le strutture di senso come il presente assoluto e la materialità dell'esistenza, sta ugualmente respingendo delle prassi scritte che di recente hanno configurato il nostro spazio narrativo e politico-sociale. Non è un caso che il romanzo di Rastello rimandi, nelle primissime pagine, alle forme romanzesche più diffuse: il romanzo storico-memoriale, tocchi di *noir* (i complotti, addirittura un omicidio su commissione), persino un *incipit* conformato alla narrativa sul precariato (il licenziamento della compagna di Pietro dà la stura al racconto): tutti accenni presto sopiti, piste valutate un attimo solo e immediatamente scartate, opzioni artistiche (equivalenti alle "opzioni" politiche che danno il titolo all'ultimo capitolo) convocate davanti al lettore per rendere esplicito il loro rigetto.

Va altresì osservato che questa analisi non avviene con i mezzi retorici postmodernisti – intertestualità, metadiscorso, *pastiche*, montaggio e innesto – che accomunano buona parte delle scritture

---

<sup>60</sup> Sul conflitto edipico nella letteratura relativa agli anni di piombo cfr. Paolin 2006; con un taglio più problematizzante, Donnarumma 2010 e Vitello 2013.

civili, siano finzionali o a bassa finzionalità<sup>61</sup>, ma con il più classico dispositivo romanzesco: l'uso di una temporalità complessa nell'intreccio. *Piove all'insù* è in effetti uno dei pochi romanzi italiani degli ultimi trent'anni che fa della costruzione temporale uno dei suoi punti di forza. Sempre sul versante dei caratteri romanzesco-finzionali di questo che sembra sempre più un romanzo storico distante dai suoi contemporanei, ben quattro capitoli si chiudono con il riassunto di un libro di fantascienza («Quattro libri», dice il narratore, «sono una chiave mica male: libri veri, con dentro tutti i valori e i sogni di quel tempo», 10): è nello spazio della fantascienza, quello immaginifico per eccellenza, che si può individuare la molla più nobile degli anni in cui una generazione ha immaginato un futuro diverso, prima di ripiombare nell'orizzonte piatto del quotidiano. E da lì, sembra suggerirci, bisogna ricominciare l'esperimento.

Insomma: forme narrative assai diffuse – cronache a bassa o bassissima finzionalità, romanzi storici – sono utilizzate *contro* loro stesse, evidenziandone i limiti e in qualche modo facendole implodere. Ciò permette un recupero dello spazio finzionale (*Presente*) o direttamente romanzesco (*Piove all'insù*) tipico delle opere d'invenzione, in cui domina il mondo d'invenzione a scapito di quello attuale, che in entrambi i testi finisce per assumere un ruolo meno che marginale.

La verità degli eventi e dei fatti è considerata comunque meno importante della capacità di immaginare un mondo diverso, che solo può aprire uno spazio di impegno a più ampio raggio, in grado di toccare (come Rastello dimostra egregiamente) i fondamenti stessi della nostra società, del nostro immaginario, e di smascherarne la falsa coscienza. L'impegno civile e politico, ci dicono infatti queste opere, non può essere adoperato dalla letteratura in maniera diretta, ma solo attraverso le dinamiche di senso tipiche di questa peculiare forma comunicativa. Tanto *Presente* quanto *Piove all'insù* sembrano indicare la necessità di individuare strategie (e dunque forme) differenti da quelle più diffuse se la letteratura vuole continuare a esperire spazi di resistenza, e inscriverli in un discorso pubblico, e farli durare.

---

<sup>61</sup> Cfr. Antonello e Mussgnug 2009, Boscolo e Jossa 2014, Donnarumma 2014.

## Bibliografia

- Anselmi, Gian Mario, *La saggezza della letteratura. Una nuova cronologia per la letteratura italiana*, Bruno Mondadori, Milano 1998.
- Antonello, Pierpaolo, "Di crisi in meglio. Realismo, impegno postmoderno e cinema politico nell'Italia degli anni Zero", *Italian Studies*, 67, n. 2, 2012: 169-187.
- Antonello, Pierpaolo - Mussgnug, Florian, *Postmodern Impegno*, Peter Lang, Bern 2009.
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture* (1953), trad. it. *Il grado zero della scrittura. Seguito da Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 1982.
- Id., *L'écriture de l'événement* (1968), trad. it. "La scrittura dell'evento", *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Id., Einaudi, Torino 1984: 161-166.
- Barthes, Roland, *Délibération* (1979), trad. it. "Riflessione", *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Id., Einaudi, Torino 1984: 369-382.
- Becchelloni, Giovanni, *La difficile identità dei giornalisti*, in V. Castronovo e N. Tranfaglia (a cura di), *La stampa italiana nell'età della TV*, II ed., Laterza, Roma-Bari 2007: 639-668.
- Bell, Daniel, *The Coming of Postindustrial Society*, Heinemann, London 1974.
- Benjamin, Walter, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk nikolai Lesskows* (1936), trad. it. "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikola Leskov", *Opere complete*, vol. VI. 1934-1937, Id., Torino, Einaudi 2004: 320-342.
- Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.
- Brooks, Peter, *Realist Vision*, Yale UP, New Haven 2005.
- Calabrese, Stefano - Rossi, Roberto - Ubaldi, Sara - Villa, Teresa - Zagaglia, Elena, "«Hot cognition»: come funziona il romanzo della globalizzazione", *Ticontre*, I, 2 (2014): 123-145.
- Colangelo, Stefano, "Il diario come forma", *Bollettino '900*, 1 (2001), url <http://www.boll900.it/numeri/2001-i/W-bol/Colangelo/Colangelo.html>, consultato il 15 maggio 2015.
- Cortellessa, Andrea (ed.), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'Orma, Roma 2014.
- Didier, Béatrice, *Le journal intime*, PUF, Paris 1976.
- Dinoi, Marco, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008.

- Doležel, Lubomir, *Possible Worlds of Fiction and History*, Johns Hopkins UP, Baltimore 2010.
- Donnarumma, Raffaele, "Nuovi realismi e persistenze postmoderne", *Allegoria* n.57, gennaio-giugno 2008: 26-54.
- Id., "Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)", *Per Romano Luperini*, Ed. P. Cataldi, Palumbo, Palermo 2010.
- Donnarumma, Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014.
- Ellis, Bret Easton, *Lunar Park* (2005), trad. it. *Lunar park*, Einaudi, Torino 2005.
- Empson, William, *Seven Types of Ambiguity* (1953), trad. it. *Sette tipi di ambiguità*, Einaudi, Torino 1965.
- Erofeev, Viktor, *Chorošij Stalin* (2004), trad. it. *Il buon Stalin*, Einaudi, Torino 2005.
- Esterházy, Peter, *Harmonia Cœlestis* (2000), trad. it. *Harmonia Cœlestis*, Feltrinelli, Milano 2002.
- Esterházy, Peter, *Javított Kiadás* (2002), trad. it. *L'edizione corretta di Harmonia Cœlestis* Feltrinelli, Milano 2003.
- Ferraris, Maurizio, *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- Id., *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012.
- Fiorletta, Francesca, Recensione a G. Vasta et al., *Presente*, «Le reti di Dedalus», VIII, (estate) 2013.
- Foley, Barbara, *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Cornell UP, Ithaca 1986.
- Forno, Mauro, *Informazione e potere. Storia del giornalismo italiano*, Laterza, Roma-Bari 2012.
- Gasparini, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Seuil, Paris 2008.
- Giglioli, Daniele, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011.
- Godard, Henri, *Le roman modes d'emploi*, Gallimard, Paris 2006.
- Greimas, Algirdas Julien, *Observations Epistemologiques*, ora in Id., *Miti e figure*, Esculapio, Bologna 1995: 132-45.
- Guglielmi, Angelo, "Il presente irraccontabile", *L'Unità*, 20 febbraio 2004: 23.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York-London 1988.
- Jameson, Fredric, *Archaeologies of the Future* (2005), parziale trad. it. in *Il desiderio chiamato Utopia*, Milano, Feltrinelli 2012.

- Janecek, Helena, "Messico e Male. Su 2666 di Roberto Bolaño", *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, Ed. W. Nardon, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 2013: 177-182.
- LaCapra, Dominic, *History, Politics, and the Novel*, Cornell UP, Ithaca 1987.
- Lavagetto, Mario, *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- Lejeune, Philippe, *Signes de la vie. Le pacte autobiographique 2*, Seuil, Paris 2005.
- Id., *La journal comme antifiction*, «Poétique» 149 (février 2007): 3-14.
- Lukács, György, *Saggi sul realismo* (1946), Einaudi, Torino 1953.
- Id., *Estetica*, 2 voll. Einaudi, Torino 1970.
- Mandel, Naomi, "Fact, Fiction, Fidelity in Jonathan Safran Foer's Novels", *Novel. A Forum on Fiction*, 45 (2012): 238-256.
- Marks, Jim, "The Ongoing Neikos: Thersites, Odysseus, and Achilles", *The American Journal of Philology*, 126, 1 (Spring 2005): 1-31.
- Mazzarella, Arturo, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Grahīb*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- Mazzoni, Guido, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2004.
- Id., *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011.
- McGlew, James F., "Royal Power and the Achaean Assembly", *Classical Antiquity*, 8, 1989: 283-295.
- Monteleone, Franco, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Marsilio, Venezia 1992.
- Muraldi, Paolo, *Storia del giornalismo italiano*, Il Mulino, Bologna 1996.
- Nothomb, Amélie, *Stupeur et tremblements*, Albin Michel, Paris 1999.
- Palumbo Mosca, Raffaello, "Narrazioni spurie. Letteratura della realtà nell'Italia contemporanea", *MLN*, 126, 2011: 200-223.
- Paolin, Demetrio, *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*, Vibrisselibri, 2006.
- Pavel, Thomas, *Fictional Worlds* (1986), trad. it. *Mondi d'invenzione*, Einaudi, Torino 1992.
- Perissinotto, Alessandro, *La società dell'indagine*, Bompiani, Milano 2008.
- Postlethwaite, Norman, "Thersites in the 'Iliad'", *Greece & Rome*, XXXV, 2, 1988: 123-136.
- Powers, Kevin, *The Yellow Birds* (2012), trad. it., *Yellow birds*, Einaudi, Torino 2012.
- Rastello, Luca, *Piove all'insù*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- Roth, Philip, *The Facts. A Novelist's Autobiography* (1988), trad. it. *I fatti. Autobiografia di un romanziere*, Einaudi, Torino 2013.
- Id., *Operation Shylock. A Confession* (1991), trad. it. *Operazione Shylock*, Einaudi, Torino 1994.

- Sanford, Anthony J. - Emmott, Catherine, *Mind, Brain and Narrative*, Cambridge UP, Cambridge 2012.
- Scrivano, Fabrizio, *Diario e narrazione*, Quodlibet, Macerata 2014.
- Shields, David, *Reality Hunger: A Manifesto* (2010), trad. it. *Fame di realtà. Un manifesto*, Fazi, Roma 2010.
- Siti, Walter, *Scuola di nudo*, Einaudi, Torino 1994.
- Id., *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006.
- Smart, Robert A., *The Nonfiction Novel*, UP of America, Lanham 1985.
- Stephanson, Anders - Jameson, Fredric, "Regarding Postmodernism: An Interview with Fredric Jameson", *Social Text*, 17 (1987): 29-54, ora in F. Jameson - J. Buchanan, *Jameson on Jameson. Conversations on Cultural Materialism*, Durham, Duke UP 2007: 44-73.
- Spinazzola, Vittorio (ed.), *Tirature '04*, Il Saggiatore, Milano 2004.
- Id., *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, Il Saggiatore, Milano 2007.
- Id., "La riscoperta dell'Italia", *Tirature '10*, Ed. V. Spinazzola, Il Saggiatore, Milano 2010: 10-1.
- Tirinanzi De Medici, Carlo, "Prova evidenza verità. Sull'emergenza delle «cose»", *Nuova Prosa*, 53/54 (2010): 195-228.
- Id., *Il vero e il convenzionale*, Utet, Torino 2012.
- Vasta, Giorgio, "Il diario in pubblico di quattro scrittori", *Diario in circolo*, 26 gennaio 2011, Url: <http://diarioincircolo.wordpress.com/2011/01/26/il-diario-in-pubblico-di-quattro-scrittori/>, consultato il 5 maggio 2015.
- Vasta, Giorgio - Bajani, Andrea, Murgia, Michela - Nori, Paolo, *Presente*, Einaudi, Torino 2012.
- Vermandere, Dieter - Jansen, Monica - Lanslots, Inge, *Noir de noir. Un'indagine pluridisciplinare*, Peter Lang, Bruxelles 2010.
- Viart, Dominique - Vercier, Bruno, *La littérature française au présent*, 2me éd., Bordas, Paris 2004.
- Vitello, Gabriele, *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Transeuropa, Massa 2013.
- Wellek, René - Warren, Austin, *Theory of Literature* (1949<sup>3</sup>), trad. it. *Teoria della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2002.
- Zinato, Emanuele, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015.
- Žižek, Slavoj, *Event* (2014), trad. it. *Evento*, Utet, Torino 2014.

## **L'autore**

### **Carlo Tirinanzi De Medici**

Dottore di ricerca presso l'Università di Trento. Nel 2012-2013 assegnista di ricerca post-doc presso la medesima università, con una ricerca dal titolo "Autofiction e non fiction novel nello spazio letterario contemporaneo". Attualmente è borsista «Benno Geiger» presso la Fondazione Cini.

Email: tirinanzi@gmail.com

## **L'articolo**

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

## **Come citare questo articolo**

Tirinanzi De Medici, Carlo, "Fatti, politica, fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: *Presente e Piove all'insù*", *Between*, V.10 (2015), <http://www.betweenjournal.it/>