



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

**Volontà di affermazione epistemologica e ontologica della  
narrativa del Nuovo Millennio: verso un'ipotesi di verità.**

Per una comparazione delle opere di Mauro Covacich e di Emmanuel  
Carrère: il performativo come ritorno e riavvicinamento al reale.

**Relatore**

Ch.mo prof. Alessandro Cinquegrani

**Correlatori**

Ch.mo prof. Valerio Vianello

Prof. Domenico Cangiano

**Laureanda**

Anna Maschietto

Matricola 862647

**Anno Accademico**

2020/2021

*Alla vertigine di cadere nel vuoto,  
alla scrittura che nasce, si consuma  
e si risollewa dal vortice, che contiene  
le parole che non ho.*

# INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	1
<b>CAPITOLO I: <i>VERITÀ-MENZOGNA: OPPOSIZIONE IN DINAMISMO</i></b>	6
1.1 <i>Perdita persuasa</i> : ipotesi per una ridefinizione di senso all'esistenza umana	6
1.2 Esigenza della parola di fusione fra realtà e linguaggio	11
1.3 Il linguaggio performativo: tentativo di corrispondenza fra dire e agire	20
1.3.1 Il performativo nella classificazione degli atti linguistici	20
1.3.2 Nuova narrativa: tensione fra realismo e performatività del linguaggio	23
<b>CAPITOLO II: <i>ESIGENZA DI DARE ORDINE AL CAOS</i></b>	31
2.1 Il periodo postmoderno: complessità di inquadramento storico	31
2.2 Il concetto di <i>deriva</i> : un'ipotesi di definizione della narrativa postmoderna	36
2.2.1 Mutamento di <i>dominanza</i> : chiave di differenziazione critico-letteraria per la narrativa	39
2.3 La consapevolezza dell'inconoscibilità del mondo	41
2.4 L'exasperazione della metanarrativa: un riavvicinamento al concetto di <i>reale</i>	44
2.4 La dimensione finzionale: possibilità di <i>leggerezza</i> della scrittura	49

<b>CAPITOLO III: IL RITORNO AL REALISMO DELLA NARRATIVA DEL NUOVO MILLENNIO</b>	54
3.1 La riconquista di dimensionalità storica nel romanzo degli anni Duemila	54
3.2 La <i>resistenza</i> del reale nella narrazione	57
3.3 Il romanzo contemporaneo: tensione fra <i>epos</i> e reale	60
3.4 Risemantizzazione del linguaggio: una possibilità di ricostruzione del reale	64
3.4.1 Il linguaggio come strumento di conoscenza	66
3.5 La nozione di <i>ipermodernità</i>	69
3.6 Il genere dell' <i>autofiction</i> : conferimento di autenticità alla narrazione	71
3.7 La scrittura performativa: possibilità per modificare il reale	74
 <b>CAPITOLO IV: PER UN'IPOTESI COMPARATISTICA DELLA NARRATIVA CONTEMPORANEA: MAURO COVACICH ED EMMANUEL CARRÈRE</b>	 77
4.1 Ricerca di autenticità: le verità dell'io	77
4.1.1 Dalla finzione alla realtà: il ritrovamento della verità dell'io	78
4.1.2 L'impossibilità di disvelamento dell'io-reale: il ritorno alla fiction	85
4.1.3 L' <i>autofiction</i> come <i>compartecipazione</i> testimoniale	92
4.2 La performatività: tentativo di far corrispondere dire e agire	98
4.2.1 L'arte performativa: la conoscenza dell'io reale attraverso la <i>nudità</i> del corpo	98
4.2.2 <i>Facciamo un gioco</i> : per una scrittura che <i>accade</i>	101
 <b>BIBLIOGRAFIA</b>	 111

# INTRODUZIONE

La ricerca ha trovato avvio dalla questione, più volte dibattuta e discussa nel corso del Novecento, del potere del linguaggio di agire concretamente nella realtà.

L'indagine cercherà di comprendere quale capacità abbia la scrittura di dire del e nel mondo e in che rapporto essa si ponga nei confronti delle istanze di verità e menzogna.

Che cosa la letteratura contemporanea può descrivere del reale? Sfruttando l'aspetto performativo della lingua, può aspirare a modificare in modo tangibile il mondo?

Tali quesiti sono destinati a rimanere in parte irrisolti e sembrano non trovare un'univoca soluzione. Nel corso degli sviluppi storici e sociali gli scrittori mostrano reazioni e scelte artistiche differenti nel rapportarsi con la necessità di comprendere quanto della realtà possa essere conosciuto mediante la scrittura.

Un'ipotesi significativa e, forse, una delle più tragiche, era stata data già a inizio del Novecento dallo scrittore francese Stéphane Mallarmé. Nella sua intuizione poetica, espressa nel calligramma *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, pubblicato prima nella rivista *Cosmopolis* (1897), poi inserito nella raccolta *La Nouvelle françois* (1914), egli sosteneva l'impossibilità di prevedere e modificare il reale, poiché esso sarebbe eternamente dominato dal caso. Data l'incapacità umana di conoscere e rappresentare il mondo in maniera oggettiva, la scrittura può solo lasciare spazi bianchi e registrare il vuoto epistemologico.

Nel componimento Mallarmé disloca graficamente le parole a destra e a sinistra; nella pagina tenta di ricreare la drammaticità della constatazione che tutto è determinato dalla casualità, da *un colpo di dadi*: nulla del mondo pare poter essere controllato e ordinato.

In conseguenza all'annunciazione nietzschiana della morte di Dio, l'uomo diviene conscio della propria finitudine. Chiamato a sostituirsi al divino, l'individuo si trova

disorientato in un mondo che non può comprendere e che non sa definire, con il quale fatica a rapportarsi.

A partire dalla seconda metà del Novecento alla mancanza di certezze epistemologiche si aggiunge il crollo ontologico dell'istanza di realtà. Le parole vengono ritenute impossibilitate a parlare delle cose, poiché esse paiono essersi smaterializzate.

Nella letteratura postmoderna prevalgono il genere metanarrativo e il racconto di mondi utopici; gli autori si sentono *euforicamente* allucinati poiché comprendono di poter controllare solo l'universo creato dalla scrittura.

Le trame dei romanzi si svolgono in una dimensione ucronica di perenne presente, priva di passato e di prospettive future: tutto sembra esistere solo nell'istante. I personaggi vivono in una sorta di limbo esistenziale, in una realtà sospesa.

Consci della condizione di parcellizzazione del personaggio-uomo<sup>1</sup> e della perdita di consistenza concreta del mondo, gli scrittori postmoderni sembrano arrendersi all'impossibilità di conoscere il reale e di attribuire un senso univoco al vivere umano tramite la parola.

Nessuno può davvero scegliere il proprio destino, poiché esso è deciso dal caso: chiunque provi ad opporvisi fallisce e soccombe.

Significativo e rappresentativo delle condizioni del personaggio nella narrazione postmoderna appare essere Tyrone Slothrop de *L'arcobaleno della gravità* (1973) di Thomas Pynchon. Cercando di andare contro il controllo delle forze oscure che governano il mondo alienante e inventato dall'autore, il protagonista è condannato a dissolversi e a scomparire: della sua vita non rimarrà alcuna traccia. Egli non giungerà mai alla fine dell'arcobaleno e a comprendere, quindi, il senso della propria esistenza, che è sempre stata decisa e determinata dalla traiettoria del missile. Il personaggio prova a ribellarsi al destino a lui assegnatogli tentando di fuggire dal mondo, ma l'evasione è inattuabile, poiché la sua realtà corrisponde alla finzione ed è dunque, sempre e solo controllata dallo scrittore.

È forse a partire dalla deriva ontologica, resa manifesta dal romanzo postmoderno, che ha origine la ricerca letteraria del Nuovo Millennio: gli scrittori avvertono l'esigenza di tornare ad avvicinarsi alla concretezza del reale.

---

<sup>1</sup> Cfr. GIACOMO DEBENEDETTI, *Commemorazione provvisoria di un personaggio-uomo*, in *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*, Milano, Il Saggiatore, 1959, 1977<sup>5</sup>, pp. 158-196.

Nel panorama letterario italiano contemporaneo risulta interessante osservare il tentativo poetico della pentalogia *Il ciclo delle stelle* dell'autore triestino Mauro Covacich. Nei romanzi che compongono la saga egli prova a indagare il rapporto fra realtà e finzione narrativa, poiché aspira a comprendere se e come i confini tra le due diverse dimensioni possano essere avvicinati e, eventualmente, comunicare.

Covacich sente di avere una sorta di colpa da espiare, ossia il peccato primigenio di essere venuto al mondo e di dover essere, come i corpi celesti, imperfetto. In un'intervista per l'inserto *La Lettura* del Corriere della Sera, lo scrittore ha affermato di sentirsi come un "respiriano". Afferma di aver praticato l'attività della corsa, tema che compare diffusamente nelle opere, per stare male, per non darsi tregua, per continuare a inseguire un senso esistenziale che sente di non riuscire a raggiungere. L'autore sembra concepire la vita come una perenne tensione fra essere e dover essere.

Appaiono interessanti allora gli spunti riflessivi offerti rilevante dall'opera *La persuasione e la retorica* di Carlo Michelstaedter, poiché il filosofo identifica con il termine *persuasione* l'aspirazione dell'uomo a vivere in una sorta di assoluto presente. Nel qui e ora egli può seguire i propri istinti e desideri senza avvertire il dolore di adeguarsi continuamente ad un *dover essere*. Nella dimensione dell'immediatezza l'individuo non è chiamato a dare necessariamente un inquadramento logico all'esistenza. Le considerazioni michelstaedteriane possono essere interessanti per un'indagine letteraria, poiché l'opposizione fra *persuasione-rettorica*, fra essere e dover essere, può essere concepita come tensione alla base della ricerca poetica degli scrittori nelle differenti epoche storiche.

Nel tentativo di analizzare la letteratura contemporanea appare rilevante riflettere poi sull'esigenza di risemantizzazione del linguaggio.

Come affermava Michel Foucault nel saggio *Le parole e le cose* (1966) la lingua necessita di rifondersi con il mondo e di creare parole *nuove*. Sebbene la verità possa apparire inconoscibile, esse devono cercare di ricongiungersi alla realtà. Solo in tal modo la scrittura può resistere allo scivolamento dell'insensatezza dei significati.

Lo scrittore può affermare di dire la verità? A che cosa corrisponde, invece, mentire? Le due istanze possono coesistere nella dimensione letteraria? Quale è il confine tra

mondo fittizio e realtà? È possibile ridurre e infrangere le barriere dell'universo finzionale per parlare delle cose concrete del mondo?

La ricerca narrativa odierna pare cercare di dare risposta a tali complessi interrogativi e auspica un ritorno alla concretezza del reale come soluzione possibile alla frana ontologica postmoderna. Nella produzione letteraria la finzione romanzesca si intreccia al racconto della vita personale degli autori, poiché tramite il genere dell'autofiction essi provano ad avvicinare i confini tra finzionale e reale. L'*ombra* dell'autore<sup>2</sup> riesce a entrare efficacemente nella pagina? Attraverso la scrittura egli può conoscere l'autenticità del proprio io? L'aspetto performativo del linguaggio permette di realizzare dei mutamenti concreti?

Nella letteratura pare esservi una sorta di eterna alternanza di momenti di *fuga-esilio-ritorno* della realtà. I mutamenti poetici rifletterebero, dunque, la concezione che le varie epoche storiche hanno in merito alle possibilità conoscitive umane, poiché il linguaggio è uno dei modi per indagare e interrogare il mondo.

Il postmodernismo era stato, citando l'ultimo film *Eyes Wide Shut* (1999) del celebre autore Stanley Kubrick una sorta di *ballo* dell'allucinazione, un periodo di *eutanasia attiva*, di *godimento* nel caos cosmico. La dimensione del romanzo era ucronica: l'esistenza e le vicende dei personaggi si svolgevano in una sorta di non-luogo. La scrittura era divenuta, di conseguenza, solo metanarrativa: il racconto parlava di se stesso, poiché non poteva affermare nulla del reale, ma, come affermerà Covacich: *è qua che comincia la corsa*. È necessario portare addosso il peso della caduta e del crollo ontologico, poiché «ormai neanche rallentare servirebbe».

L'unica reazione è, forse, dimostrarsi consapevoli che la realtà succede e che non è possibile riuscire veramente a controllarla.

Che cosa l'io può dire di conoscere di sé e del mondo?

Per ora: «Non so chi sono»<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Per il concetto di *ombra autoriale* si veda CARLA BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore. Indagini su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

<sup>3</sup> MAURO COVACI, *A perdifiato*, Torino, La nave di Teseo, 2003, p. 362.





## CAPITOLO I:

### **Verità-menzogna: opposizione in dinamismo**

#### **1.1 *Perdita persuasa*: ipotesi per una ridefinizione di senso all'esistenza umana**

*Non stiamo forse vagando come attraverso un infinito nulla? Non  
alita su di noi lo spazio vuoto?*  
FRIEDRICH W. NIETZSCHE

L'annunciazione nietzschiana della morte di Dio, dichiarata nell'aforisma 125 de *La Gaia Scienza* (1882), chiama l'uomo alla presa di coscienza della propria condizione esistenziale.

L'umanità si trova in una situazione di decadenza morale. I valori della civiltà occidentale, basati per secoli sulla moralità cristiana, sembrano aver perso il loro significato etico.

La negazione degli ideali ha provocato, di conseguenza, la morte del divino e la perdita di una direzionalità definita all'esistenza umana: era la tensione a conseguire il disegno voluto da Dio, infatti, a garantire senso alla vita.

Il riconoscimento della parola divina come origine e fonte di verità ha perso aderenza e credibilità nel mondo.

L'uomo moderno è chiamato a sostituirsi a Dio non solo nella ricerca di significato dell'esistenza, ma anche nella ridefinizione dei concetti di verità e menzogna.

Egli deve fronteggiare la difficoltà di discernimento fra due istanze in perenne opposizione: chi può dire di affermare il vero e chi mente? È ancora possibile una distinzione chiara fra verità e menzogna o, viceversa, la loro antitesi è destinata a rimanere irrisolta?

Le soluzioni possibili a tali interrogativi rimangono vaghe. Le risposte mancano di definizioni stabili e risultano essere bloccate dall'impossibilità epistemologica di una penetrazione univoca del senso del mondo.

L'irruzione del nichilismo è una conseguenza implicita dalla morte di dio; l'uomo è esposto al pericolo costante di vivere in un mondo di rappresentazioni soggettive.

L'esistenza umana sembra consumarsi nell'illusione; con l'uccisione di dio, l'uomo ha sottratto un principio di verità al mondo ed è costretto a divenire essere uomo e dio: la perdita di un paradigma morale lo obbliga a scegliere individualmente un fine alla propria esistenza e a reggere il peso della finitudine umana.

Nella riflessione in merito alle condizioni dell'uomo a inizio Novecento, appare interessante apportare alcune considerazioni tratte dal saggio *La persuasione e la retorica*, pubblicato postumo nel 1913, di Carlo Michelstaedter.

Il filosofo afferma, infatti, che è la vita stessa ad essere malattia mortale. Egli concepisce l'esistenza come una sorta di βίος ἄβιος: vivere è volere, ma la volontà è un continuo rinvio al futuro, attesa e rinuncia. La Voluntas realizzata diviene Noluntas<sup>4</sup>.

Data alle stampe in seguito al suicidio del giovane studioso, l'opera è significativa poiché tenta di indagare il rapporto fra verità e menzogna. Egli teorizza una concezione di continua volontà dell'uomo di inseguire la vita stessa. Riuscire a raggiungerla, però, equivale ad esserne espulsi, ossia la morte. L'esistenza è condannata alla condizione di perenne tensione fra vivere-morire.

Vivere sarebbe, così, intrinsecamente un paradosso tragico: l'uomo è una sorta di eterna crisalide e non giunge mai alla comprensione profonda del proprio senso.

Nella concezione michelstaedteriana essere e divenire restano, dunque, incompatibili.

---

<sup>4</sup> Cfr. CARLO MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, Milano, Adelphi, 1982.

La *persuasione* spinge l'uomo all'aspirazione di poter vivere nel qui e ora, come se «potesse consistere in un punto»<sup>5</sup>.

Il dramma è dato dalla «necessità della dilatazione nello spazio: *la perpetua mutazione*»<sup>6</sup>. L'infinito trascorrere del tempo impedisce alla volontà di realizzare il desiderio di determinatezza, poiché esso «le toglie in ogni punto la persuasione, *non v'è possesso di alcuna cosa*»<sup>7</sup>.

L'uomo vorrebbe essere libero di scegliere e di avere in sé l'assoluta persuasione, di riuscire ad attribuirsi da solo il «fine certo, la sua ragione d'essere, il senso»<sup>8</sup>. La piena padronanza della propria esistenza, però, gli sfugge. Egli può solo illudersi di essere persuaso.

La presa di coscienza dell'impossibilità di possedere il senso della propria vita lascia l'uomo «nudo, con gli occhi aperti a guardare l'oscurità»<sup>9</sup>. La vita umana è invasa dall'angoscia di non avere un punto saldo, una possibilità di salvezza a cui appellarsi. L'uomo si sente come «in balia delle onde d'un mare, che non conosce»<sup>10</sup>.

Il tempo è infinito, il suo meccanismo di funzionamento è inarrestabile e volto alla continuazione: «essere nati non è che voler continuare: gli uomini vivono per vivere: per non morire»<sup>11</sup>. Essi, impauriti dalla morte, cercano risposte di salvezza in dio, ma, continua Michelstaedter, «non c'è dio, dio muore con te; il regno dei cieli crolla con te, domani sei morto, morto; domani è finito tutto; [...], il vero, il falso, le tue idee, la tua parte, iddio e il suo regno, il paradiso, l'inferno, tutto, tutto, domani è finito tutto – fra 24 ore è la morte»<sup>12</sup>.

L'uomo vorrebbe essere responsabile della propria vita, «creare sé e il mondo»<sup>13</sup>, «essere uno egli e il mondo»<sup>14</sup>. Desiderando ciò, egli deve avere il coraggio, però, di sopportare il dolore.

La vera persuasione è illusoria poiché è impossibile possedere pienamente la vita in un punto determinato, poiché il mondo è in perenne mutamento nel tempo.

---

<sup>5</sup> Ivi, p.43.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Ivi, p. 44.

<sup>8</sup> Ivi, p.54.

<sup>9</sup> Ivi, p. 58.

<sup>10</sup> Ivi, p. 69.

<sup>11</sup> Ivi, p. 69.

<sup>12</sup> Ivi, p. 68.

<sup>13</sup> Ivi, p. 73.

<sup>14</sup> Ivi, p. 82.

All'uomo è negata una conoscenza certa e stabile: egli sarà sempre «insufficiente di fronte all'infinita potestas»<sup>15</sup>.

Il soggetto deve prendere coscienza del dramma esistenziale, causato dall'impossibilità di avere una determinazione fissa. Solo riconoscendo il proprio dolore, egli può vincere la paura della morte e giungere «a consistere nell'ultimo presente»<sup>16</sup>. Convivendo con tale consapevolezza l'uomo sarà persuaso ed «avrà nella persuasione la pace»<sup>17</sup>.

Il riconoscimento dei limiti conoscitivi libera l'uomo; con la tale consapevolezza egli può tracciare da sé una via e può scegliere di non doversi adattare ad una *rettorica*.

Nella scelta di *vita persuasa* Michelstaedter dimostra una possibile direzione per l'individuo per ritrovare un proprio senso: nell'illusione della persuasione l'uomo crede di possedersi nel tempo presente, di scegliere singolarmente il significato dell'esistenza.

Solamente colui che vive senza il desiderio di persuasione «non ha nella sua potenza un fine, una ragione che escano dal punto, se non per ripetersi nel passato e nel futuro»<sup>18</sup>.

Appare interessante e significativa la denuncia michelstaedteriana, evocata nell'ultima parte del saggio, in merito alla situazione di cristallizzazione della lingua.

Le parole paiono essersi distaccate dalla realtà; esse sono divenute «oscuri e vaghe, perdono la possibilità della pienezza delle referenze»<sup>19</sup>. Il linguaggio pare essere diventato *flatus vocis*. Esso necessiterebbe, dunque, di una risemantizzazione, poiché sembra essersi consumato con l'uso e l'abuso.

Solo con il superamento della vanificazione di significati, le parole potrebbero, come auspicava il filosofo goriziano, ricongiungersi al sapere antico.

Michelstaedter è consapevole che non verrà ascoltato dalla società a lui contemporanea, tanto che già nella prefazione affermava che: «Io lo so che parlo perché parlo ma che non persuaderò nessuno»<sup>20</sup>. Egli è conscio che il desiderio di persuasione, ossia la volontà di vivere nel qui e ora, è impossibile da realizzare. Nella visione del giovane pensatore l'esistenza umana è, infatti, un paradosso intrinseco: «per possedere sé

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 87.

<sup>16</sup> Ivi, p. 89.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Ivi, p. 169.

<sup>19</sup> Ivi, p. 167.

<sup>20</sup> Ivi, p. 35.

stesso – per giungere all’essere attuale essa corre nel tempo»<sup>21</sup>; ma, dal momento che il tempo è infinito, se la vita giungesse a possedersi, a consistere, «cesserebbe d’essere volontà di vita»<sup>22</sup>. La volontà umana non può essere in nessun punto nel tempo soddisfatta.

A partire dalle pagine iniziali del suo scritto, Michelstaedter sembra già essere consapevole che il suo intervento rimarrà inascoltato. La società preferisce rimanere sorda di fronte alla denuncia dell’inconciliabilità di essere e divenire. Egli nota, infatti, che gli uomini «siano sì bene incamminati, che non verrà loro mai il capriccio di uscire dalla tranquilla e serena minore età»<sup>23</sup>. L’umanità sembra scegliere la retorica e aver perso, di conseguenza, il coraggio alla vera persuasione.

Nella concezione michelstaedteriana la vita è una malattia mortale. Per tale motivo, la sua denuncia è inascoltabile, poiché pone l’uomo di fronte al dramma di non poter avere compiutezza e di non poter vedere mai realizzato il desiderio di vivere nel tempo presente.

La persuasione non può compiersi in uno spazio reale, ma solo nell’*ού – τοπία*: luogo metaforico e astorico di libertà.

L’ultima accusa del filosofo è rivolta al sapere costituito, ossia alla retorica scientifica. Quest’ultima nasce dall’esigenza umana di avere sicurezze, poiché l’uomo è consapevole che non può davvero conoscere la verità.

Michelstaedter avverte la necessità di salvare l’unità della persona e del sapere, contro il pericolo di alienazione e reificazione.

In tal senso il saggio pare essere ancor oggi un utile strumento di indagine, poiché la sua analisi mira a salvaguardare il valore dell’intervento individuale. L’intento del messaggio filosofico voleva essere, forse, anche quello di spingere l’uomo a desiderare e riappropriarsi nuovamente della propria integrità.

Tale concezione potrebbe trovare una eco, dunque, nel pensiero nietzschiano: dopo la presa di coscienza della morte di dio, l’uomo non ha più una verità assoluta a cui credere. Privato delle certezze metafisiche, egli deve ritrovare da solo il senso della propria esistenza.

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 43.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Ivi, p.189.

Solo in tal modo sarà possibile la riaffermazione di una nuova umanità, capace di rifondare i valori e gli ideali che sembrano essere scomparsi nella contemporaneità storica. Il nichilismo esistenziale potrà divenire, così, una scelta di vita attiva: il soggetto ritrova l'essenzialità e l'energia nella volontà di potenza, la quale permette, *di nuovo*, agli enti di esistere.

## 1.2 Esigenza della parola di fusione fra realtà e linguaggio

*Le lingue stanno col mondo in un rapporto di analogia più che di significazione; o piuttosto il loro valore di segno e la loro funzione di raddoppiamento si sovrappongono; dicono il cielo e la terra di cui sono l'immagine.<sup>24</sup>*

MICHEL FOUCAULT

Che cosa è conoscibile della realtà? Qual è la possibilità umana di esprimere, attraverso le parole, asserzioni di verità? Che cosa significa mentire?

Tali quesiti sono alla base delle riflessioni che sembra compiere la letteratura contemporanea. Il soggetto avverte l'esigenza di cercare delle risposte anche se è consapevole di non riuscire mai a fornire soluzioni definitive e univoche.

Appare interessante osservare le considerazioni apportate da Michel Foucault nel saggio *Le parole e le cose* (1966). Il filosofo compie, infatti, un'analisi dei significati delle parole, che può ancora oggi essere significativa per indagare il rapporto fra realtà e linguaggio.

Lo scritto tematizza il problema, evidenziato ampiamente nel corso della storia novecentesca, della perdita di aderenza fra parole e cose. Come aveva affermato

---

<sup>24</sup> MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, trad. di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1967, p. 52.

Michelstaedter mezzo secolo prima, il linguaggio avrebbe perso la pienezza delle referenze. La lingua sembrava essersi, dunque, cristallizzata e non è più capace di avere fusione e valenza nel mondo.

Fin dalle parti iniziali della sua riflessione, Foucault sottolineava il concetto, centrale in gran parte del saggio, del privilegio assoluto della scrittura, che sarebbe costituita dall'intreccio fra parole e cose, poiché esse sono «entro uno spazio considerato comune»<sup>25</sup>.

In origine il linguaggio era considerato un segno certo e trasparente delle cose, «i nomi erano deposti su ciò che indicavano»<sup>26</sup>: l'unione fra lingua e realtà era resa possibile grazie alla forza della similitudine.

Lo stesso Foucault sottolineava che, a partire dal XVII secolo, il loro rapporto fosse mutato rispetto ai periodi storici precedenti, affermando che «Il discorso avrà bensì per compito di dire ciò che è, ma non sarà nulla più di ciò che dice»<sup>27</sup>.

Il filosofo nota come in passato il significato dei segni non esisteva, ma era *assorbito* nella sovranità del Somigliante: «il loro essere, enigmatico, monotono, ostinato, primitivo, scintillava entro una dispersione infinita»<sup>28</sup>. Il linguaggio della letteratura aveva valenza nel parlare delle verità del mondo.

Fino all'età moderna essa era capace di padroneggiare il suo funzionamento significativo: l'essere del linguaggio brillava «ai limiti e al centro della cultura occidentale»<sup>29</sup>.

Foucault identifica come problematica storico-culturale, sviluppatasi nel corso del XIX secolo, il potenziamento del linguaggio, che sembra essere destinato a proliferare senza origine né termine né promessa. Esso non pare più avere la facoltà di farsi mezzo di unione fra parole e cose e di parlare e dare significato ai nomi. La possibilità di comunicazione del linguaggio con il reale si è ridotta a tal punto da apparire utopica.

Dopo il periodo del Rinascimento la scrittura ha smesso di essere prosa del mondo: le somiglianze e i segni hanno smarrito la loro antica intesa.

---

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> Ivi, p. 50.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 57-58.

<sup>28</sup> Ivi, p. 58.

<sup>29</sup> *Ibidem.*



Il linguaggio è privato dell'aderenza con il mondo: parole e cose si distaccano, le similitudini deludono. La lingua sembra vagare alla ricerca di un contenuto inaccessibile. La finzione diviene l'unico luogo in cui il linguaggio ha ancora il potere di rappresentare.

Ciascuna opera letteraria origina e contiene una propria verità: la parola riesce ad affermare solo il contenuto del mondo narrativo. Chiusa nella natura di segno, essa esercita una sovranità suprema nell'universo finzionale; non è veicolo comunicativo con il reale e non può avvicinarsi ad esso. Il mondo finzionale e la realtà sono separati in spazi distinti: il contatto fra parole e cose è negato. Il saggio foucaultiano mira a comprendere se sussista ancora una possibilità di ritrovamento della loro antica fusione.

Il filosofo sembra sostenere che solo la figura del poeta fosse capace di cogliere sotto i segni stabiliti, usurati dall'uso e quotidianamente previsti, «le parentele sepolte delle cose, le loro similitudini disperse»<sup>30</sup>. In passato il poeta aveva la capacità di carpire, forse, un discorso altro, più profondo, poiché scriveva in un tempo in cui le parole scintillavano nella somiglianza universale delle cose.

Nella contemporaneità il linguaggio pare aver cessato di far parte dei segni e delle forme di verità, esso, infatti, «non è più una delle figure del mondo, né la segnatura imposta alle cose dal fondo dei tempi»<sup>31</sup>.

L'auspicio di Foucault è, infatti, rivolto ad un ritrovamento della scrittura come strumento di comprensione della realtà, anche se essa sembrava aver smarrito, nel presente storico, il diritto e la capacità di esserne una copia perfetta.

Se tale possibilità continuasse a venir negata alle parole, il rischio sarebbe la caduta in una concezione di linguaggio trasparente, neutrale, opaco, che non ha la forza di parlare del mondo.

Foucault precisava, in merito alla natura del linguaggio, che esso «ha come funzione di nominare, cioè di destare una rappresentazione o di mostrarla quasi additandola, esso è designazione e non giudizio»<sup>32</sup>.

La lingua si salderebbe, dunque, alla realtà mediante una sorta di contrassegno, una nota, una *figura associata*, un gesto che, quindi, indichi.

Egli asseriva che, nell'età classica, il compito del discorso era di assegnare altresì un nome preciso alle cose, e, attraverso la nominazione, esprimere l'essere.

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 64.

<sup>31</sup> Ivi, p. 71.

<sup>32</sup> Ivi, p. 121.

Durante l'epoca del Rinascimento il discorso aveva mantenuto la capacità di parlare del mondo: vi era ancora la possibilità di conoscere le cose e il loro ordine grazie alla viva sovranità che esercitavano su di essi le parole.

Negli anni in cui il filosofo compie tale analisi, però, le parole paiono essersi distanziate dal reale e non sembrano più poter comunicare efficacemente con il mondo.

Il decadimento del potere della parola dopo il Rinascimento aveva determinato come conseguenza il distacco fra linguaggio e realtà: il loro originario e stretto rapporto pare essersi incrinato.

La scrittura sembra riuscire a dominare esclusivamente spazi di rappresentazione soggettiva. Essa segue il proprio corso distinto e funziona all'interno del suo meccanismo interno.

Il linguaggio ha valore di verità solo se rapportato alle proiezioni di interpretazione individuale. In tale ottica, le parole risultano, essendo soggettive, parziali e incapaci di parlare oltre i confini dell'immaginazione.

In tale concezione l'io della scrittura può dire di affermare con certezza solo una verità individuale. Secondo Foucault, infatti, «la rappresentazione sta diventando incapace di definire il modo d'essere comune alle cose e alla conoscenza»<sup>33</sup>. Essa non riesce a parlare dell'oggettività.

Ampliando e applicando tali riflessioni all'ambito prettamente letterario, le conseguenze delle affermazioni del filosofo francese restringerebbero la possibilità del racconto autoriale di parlare in termini di verità solo all'interno del mondo finzionale.

La narrazione può accedere e incidere concretamente nel reale oppure è costretta a rimanere solo un microcosmo inventato dallo scrittore e che funziona all'interno di una dinamica autoreferenziale?

Foucault si dimostra critico, in seguito anche alla constatazione mallarmeana del potere *impotente* della parola, verso l'idea di una letteratura che «si chiude in una intransività radicale; [...] diviene pura e semplice manifestazione d'un linguaggio che non ha per legge che di affermare, contro tutti gli altri discorsi, la propria esistenza scoscesa»<sup>34</sup>. In tal senso, la scrittura potrebbe parlare solo di se stessa e sarebbe valida e

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 259.

<sup>34</sup> Ivi, p. 324.

vera solo nella dimensione finzionale. Essa non si costituisce più come spazio di ricongiunzione con la realtà concreta.

Il tale prospettiva la trama della narrazione è un continuo ritorno su se stessa, come se il discorso potesse, in ultima istanza, raccontare sola la propria forma. Esso si rivolge e si sostiene unicamente nella soggettività di colui che scrive, non ha «nient'altro da fare che scintillare nel bagliore del suo essere»<sup>35</sup>.

A partire dalle riflessioni filosofiche di Nietzsche, Freud e Marx, il pensiero contemporaneo ha determinato il distacco fra parole e mondo: il linguaggio non assomiglia più immediatamente alle cose che nomina.

Solo riempiendo il vuoto di corrispondenza fra parole e cose, la scrittura potrebbe tornare a essere ancora il luogo delle rivelazioni, «in cui la verità, a un tempo, si manifesta e si enuncia»<sup>36</sup>, in cui la lingua possa ricostituirsi come spazio di verità rivelata.

Un esempio interessante nel quale sembra realizzarsi una scrittura che può ancora essere congiunzione e rivelazione di verità assolute del mondo è riscontrabile, forse, nel romanzo *Valis*<sup>37</sup> (1981) dell'autore postmoderno Philip K. Dick.

La realtà evocata dalla narrazione pare quasi immobile e immutabile e, proprio per questo, più forte e vera. Il romanzo si svolge in un mondo allucinatorio che, pur rimanendo invariabile, sembra anche svilupparsi in un divenire caleidoscopico.

Secondo lo scrittore sopracitato, considerato uno dei padri del genere fantascientifico americano, il divenire può essere concepito come reale in virtù del suo carattere allucinatorio.

La vera trama dell'opera non è evidente per il lettore e sfugge a una immediata comprensione, così come le verità misteriose rivelate dal personaggio Horselover Fat. Egli è una presenza singolare già all'osservazione etimologica del suo nome; esso deriva dalla commistione confusamente bizzarra di termini differenti: *lover* (amante), che ricorderebbe il nome stesso dell'autore Philip (*filos*); *Horse*, invece, richiamerebbe il termine greco *hippos*; e, infine, *Fat* che significa *grasso*.

Attribuire un'interpretazione univoca e globale alla trama e ai personaggi del romanzo, come per la maggior parte della narrativa dickiana, appare complesso.

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 325.

<sup>36</sup> Ivi, p. 51.

<sup>37</sup> PHILIP K. DICK, *Valis*, trad. di Delio Zinoni, Milano, Mondadori, collana Piccola Biblioteca Oscar n°232/1, 2000.

In entrambi i protagonisti principali Philip e Horselover Fat, ambedue alla ricerca perenne di un dio che pare essere scomparso, è possibile identificare alter ego differenti del loro ideatore. Negli sviluppi del racconto, l'io si sdoppia e assume molteplici valenze e ruoli.

Al di là della trama specifica di *Valis*, è interessante notare come lo scrittore cerchi di porsi, all'interno della narrazione, come una sorta di *profeta debole*. Dick vorrebbe sentirsi, quindi, quasi l'autore di un nuovo Vangelo.

Anche se pare impossibile una decriptazione chiara del senso dell'universo di Valis, e, fuor dall'invenzione, probabilmente della realtà stessa, Dick dimostra di cercare, attraverso il romanzo, una scrittura che possa possedere ancora il privilegio straordinario di *rivelare*.

L'opera *Valis* si presenta, infatti, come un tipico esempio della narrativa postmoderna, in cui il mondo non viene più rappresentato in modo univoco. Mancando le certezze ontologiche, la narrazione può creare infinite realtà e verità possibili.

L'esistenza di una molteplicità di mondi soggettivi e, quindi, differenti, pone una questione critica fondamentale dal punto di vista letterario: l'opera creata e ideata da un singolo autore può avere la forza di rappresentare la realtà nel suo aspetto tangibile, pratico e concreto? La parola può essere un valido strumento di penetrazione degli aspetti enigmatici del mondo e comprenderne il senso a tal punto da riuscire a ricostruire un ordine globale e univoco?

Nell'ipotesi di impossibilità del linguaggio di conferire un assetto di funzionamento coerente al mondo, la forza e il valore della scrittura appaiono depotenziati. La narrazione diverrebbe solo una manifestazione di un micro-cosmo, dominato e legato alla logica chiusa del racconto.

Lo scrittore detta le regole in un mondo che esiste solo come pura invenzione. Egli può, dunque, stabilire una sorta di *rettorica* autoriale, grazie alla quale costruire, con la propria forza immaginativa, una realtà soggettiva e parallela che non corrisponde necessariamente alla realtà.

Interessante ed emblematica è l'affermazione di Foucault quando riferisce che la contemporaneità può «pensare soltanto entro il vuoto dell'uomo scomparso»<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 368.

Nel corso del Novecento, l'esistenza umana si è *atomizzata*: il soggetto, ridotto a particella, non può avere conoscenze e certezze ontologiche del mondo e, di conseguenza, non ha accesso alla verità.

L'io appare disperso nel caos della realtà. La sensazione di smarrimento non dovrebbe essere avvertita, forse, solo come mancanza tragica da colmare, bensì come possibilità per il soggetto di costruire, a partire dalla propria individualità, un nuovo senso esistenziale.

Assumendo un atteggiamento di consapevolezza dei limiti conoscitivi dell'uomo, potrebbe prendere avvio la costruzione di un nuovo spazio per la scrittura, in cui essa può ancora cercare di aderire alla realtà. Il potere del linguaggio non risulterebbe rarefatto a causa dell'incapacità di possedere la pienezza dei contenuti, e riuscirebbe a uscire e superare così una dimensione di puro formalismo.

Al fine di ricercare un linguaggio che sia capace di entrare in contatto con gli oggetti che designa, l'atteggiamento auspicabile per gli scrittori sarebbe quello di *resistenza* alla liquefazione dei referenti.

Il linguaggio deve cercare di tornare a significare nonostante la situazione di parcellizzazione del mondo e della disgregazione del soggetto. Solo così può avvenire la ricongiunzione fra parole e cose cui Foucault auspicava.

Interessanti spunti di riflessione in merito alle potenzialità conoscitive della verità tramite il linguaggio vennero avanzate dal filosofo francese nell'ultimo corso tenuto al Collège de France nel 1984. Le sue considerazioni furono raccolte poi nel saggio *Il coraggio della verità: il governo di sé e degli altri*<sup>39</sup>, in cui egli sembra ribadire il proprio augurio per la società umana di ritrovare l'*efficacia* della parola. Essa dovrebbe tornare a farsi trasformatrice, di *dire vrai*, di parlare vero, non solo riferire e dire il vero.

Il soggetto dovrebbe poter affermare la propria verità con franchezza, assumendosi il peso e il rischio etico delle parole che pronuncia.

A causa della crisi epistemologica prima, e alla frana ontologica poi, la letteratura sembrava non poter più affermare delle verità del mondo, poiché era crollata la concezione e l'esistenza di una verità assoluta e univoca. Il soggetto poteva comprendere

---

<sup>39</sup> MICHEL FOUCAULT, *Il coraggio della verità: il governo di sé e degli altri. 2., corso al Collège de France (1984)*, edizione stabilita da Frédéric Gros sotto la direzione di François Ewald e Alessandro Fontana; a cura di Mario Galzigna, Milano, Feltrinelli, 2011.

solo e dire la propria verità individuale; egli non giungeva mai a conoscere in maniera oggettiva il mondo.

Nel periodo postmoderno la scrittura pareva esistere e valere solo all'interno dell'universo finzionale. Essa parlava con note ironico-ciniche di se stessa: il suo spazio di affermazione era limitato all'autoreferenzialità.

Su tali presupposti concettuali si erano prodotte opere letterarie costruite dunque sulla base della metanarrazione: il romanzo analizzava ricorsivamente la sua natura, i processi e le modalità formativi, poiché non era più capace di mettersi in contatto ed esprimere il mondo reale. Il linguaggio non esercitava più la facoltà di indagare la verità, in quanto essa stessa non era ritenuta certa e stabile.

La parola necessitava di una risemantizzazione, cui, un secolo prima, aveva auspicato anche il filosofo Michelstaedter per poter riacquisire un dominio e potere nel mondo.

L'atteggiamento di scetticismo degli scrittori postmoderni nei confronti delle possibilità di conoscere la realtà tramite la scrittura era stata una conseguenza dell'assenza di una verità unica e, quindi, affermabile. La parola del singolo sembrava essere, citando le parole di Nietzsche, solo un *conio grossolano*<sup>40</sup>.

Al fine di superare l'incapacità di referenza del linguaggio, la narrativa contemporanea tenta di ritrovare una dimensione comunicativa della parola. Solo così il linguaggio può di nuovo provare a comprendere qualcosa della realtà, sebbene essa rimanga innegabilmente dominata dal caso.

In tale visione, la consapevolezza dell'instabilità del reale potrebbe non infrangere e annullare il valore della scrittura. Il ritorno ad una parola valente e capace di incidere nel mondo è uno degli obiettivi che si pone la ricerca poetica odierna e che caratterizza, infatti, il romanzo del Nuovo Millennio.

Riunendosi alle cose, il linguaggio può tornare a significare?

Le parole nella letteratura postmoderna erano divenute, citando il noto scrittore americano Paul Auster, «macigni, grandi oggetti inanimati e inerti, come mondi immutabili»<sup>41</sup>. Il ripotenziamento della parola può avvenire sebbene il mondo sia in *schegge*?

---

<sup>40</sup> Cfr. FRIEDRICH W. NIETZSCHE, *Verità e menzogna*, trad. di Sossio Giametta, Milano, RCS Quotidiani, 2010.

<sup>41</sup> PAUL AUSTER, *Trilogia di New York*, Torino, Einaudi, 1996, 2014<sup>4</sup>, p. 80.

Lo scrittore aveva affermato che, a partire dalla constatazione filosofico-letteraria del Novecento di frammentazione della realtà, «non abbiamo perduto solo il senso della nostra finalità; abbiamo perduto l'idioma mercé il quale parlarne»<sup>42</sup>

Può la scrittura tornare a riedificare la realtà, anche se essa è «un misterioso centro recondito»<sup>43</sup>? Nel tentativo di rappresentare il mondo, il linguaggio lo imita, come se ciò potesse essere «un modo di essere partecipi di quel mistero, ma anche di comprendere che non l'avremmo mai conosciuto fino in fondo»<sup>44</sup>.

È ancora possibile la creazione di una lingua che, nonostante l'impenetrabilità di una verità profonda, ritrovi il potere di parlare del reale?

Nel panorama letterario contemporaneo tornano ad essere oggetto della ricerca artistica la tensione alla verità; ogni autore prova a comprendere e a comunicare con il mondo attraverso la scrittura.

Il bisogno di confrontarsi con l'istanza di verità non trova esaurimento: la pretesa di riuscire a conferire ordine alla realtà e senso alla propria esistenza sembrano essere esigenze insite e connaturate all'uomo.

Lo scrittore contemporaneo, però, rimane anche *maestro della finzione*, poiché rimescola sempre, con gusto creativo, le metafore del mondo, spostando continuamente «le pietre di confine dell'astrazione»<sup>45</sup>. Egli è *persuaso* e illuso del fatto che una verità possa essere disvelata, forse, mediante la dimensione letteraria.

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 81.

<sup>43</sup> Ivi, p. 212.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> F. W. NIETSCHE, *Verità e menzogna*, cit., p. 133.

## 1.3 Il linguaggio performativo: tentativo di corrispondenza fra dire e agire

### 1.3.1 Il performativo nella classificazione degli atti linguistici

La letteratura contemporanea pone l'attenzione sull'aspetto performativo del linguaggio, poiché esso permettere di far corrispondere alla parola un'azione concreta.

È interessante indagare le possibilità performative della lingua: se esse fossero realizzabili, la scrittura potrebbe farsi promotrice di cambiamenti tangibili sul reale.

Per una concettualizzazione più puntuale sulla performatività del linguaggio, è necessario il rimando alla raccolta di riflessioni wittgensteiniana *Ricerche filosofiche*, pubblicata postuma nel 1953. In tale studio il linguaggio è concepito come connaturato all'uomo ed è ritenuto un'azione che, da sempre, è parte della storia naturale, come *il camminare, il bere, il giocare*<sup>46</sup>.

Nello scritto sopracitato il filosofo austriaco mostra una netta separazione rispetto alla concezione linguistica contenuta nell'opera *Tractatus logico-philosophicus*<sup>47</sup> (1921).

In *Ricerche filosofiche* il linguaggio diviene significativo in quanto raffigura i fatti. Una proposizione può essere giudicata variabilmente vera o falsa se è possibile farne una verifica concreta con la realtà.

Il significato della parola non è deducibile solo per mezzo del rapporto di referenza con il mondo, ma, propone Wittgenstein, può essere colto anche tramite l'osservazione dei suoi utilizzi. La comprensione del mondo si legherebbe ancora alle regole instaurate dalla tradizione di abitudine, pratica e contesto.

In tal senso lo sfruttamento della performatività del linguaggio potrebbe permettere alla parola di avere una forza d'azione concreta nel mondo. Riacquisendo la potenzialità di agire, essa può mutare e modificare la realtà.

---

<sup>46</sup> Cfr. LUDWIG WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, trad. di Renzo Piovesan, a cura di Mario Trinchero, Torino, Einaudi, 1967.

<sup>47</sup> Per un'analisi approfondita del pensiero linguistico wittgensteiniano si veda LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, trad. di Amedeo Giovanni Conte, Torino, Einaudi, 1964. Utile ai fini della comprensione delle teorie wittgensteiniane il confronto con LUIGI PERISINOTTO, *Wittgenstein. Una guida*, Milano, Feltrinelli, 2017.



In tale prospettiva, la parola presenterebbe non solo la capacità di dire e raccontare il mondo, ma altresì di cambiarlo. La scrittura potrebbe ritrovare un ruolo attivo nella società. Il valore della letteratura tornerebbe a costituirsi come intersoggettivo e a superare il confine di un mondo solo di invenzione, immaginario e creato dall'autore.

Uno degli obiettivi della narrativa degli anni Duemila è, infatti, il ritorno della parola alla concretezza della realtà, scontrandosi e fronteggiando la storia e la tradizione.

Nella scrittura del nuovo Realismo si manifesta la volontà di uscire dal rifugio sicuro offerto solo dal mondo narrato.

L'attenzione all'aspetto performativo del linguaggio si spiega poiché costituirebbe una delle vie percorribile dal nuovo romanzo.

La proposta di una letteratura *realista* sembrava però, già nel secolo precedente, essere fallita.

Pier Paolo Pasolini, infatti, aveva espresso con versi poetici, composti in occasione della presentazione dei finalisti del premio Strega del 1960, la morte del realismo, notando che esso fosse:

un numero infinito di parole,  
che di nuovi apporti di realtà riempiono  
il vuoto senile dell'Erario: fu questa,  
forse, nel realismo italiano, ambizione?<sup>48</sup>

Nel corso della tradizione letteraria, il realismo aveva provato, dunque, a riempire i vuoti di significato del mondo, ma il suo intento rappresentativo era stato disatteso.

Cosa spinge il tentativo della narrativa contemporanea verso un ritorno al reale? Che cosa può rappresentare ancora il linguaggio? La scrittura può tornare a parlare della realtà e, eventualmente, qual è il suo grado di attendibilità? Il confine tra mondo finzionale e concreto può essere avvicinato? La loro separazione può essere superata?

Per proseguire più approfonditamente l'analisi dell'aspetto performativo della lingua appare significativo ricordare l'elaborazione linguistica di Austin, pensatore ed esponente di spicco di Oxford nella prima metà del XX secolo.

---

<sup>48</sup> PIER PAOLO PASOLINI, *In morte del realismo*, in *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961.

Nella teorizzazione degli atti linguistici, egli aveva evidenziato e distinto tre aspetti diversi: locutorio (*di dire qualcosa*), che corrisponderebbe alla parte fonetica, sintattica e semantica; illocutorio (*nel dire qualcosa*); infine, perlocutorio (*col dire qualcosa*), che è determinato in base al contesto.

Nell'intento del pensiero del filosofo vi era, infatti, il superamento della vaghezza teorica in merito agli usi del linguaggio.

Lo studioso riprende e puntualizza i diversi usi della parola, e mira a categorizzare in maniera puntuale gli enunciati performativi della lingua comune. Le proposizioni di quest'ultimo tipo non punterebbero a descrivere, riportare o dimostrare una realtà; di conseguenza è difficile stabilire se esse siano vere o false.

Egli nota che le locuzioni performative tendano all'utilizzo principalmente del modo indicativo presente attivo e per lo più in prima persona.<sup>49</sup>

L'atto stesso di enunciare la frase è parte dell'azione<sup>50</sup>: nel momento in cui la frase viene pronunciata dovrebbe corrispondere una sua realizzazione in atto. In tal modo le proposizioni diverrebbero *enunciazioni performative* (in accordo con il significato etimologico inglese *to perform*), poiché per mezzo di esse si possono eseguire concretamente delle azioni.

Austin afferma che tali frasi si differenziano, quindi, dalle constative, poiché queste ultime mirerebbero, invece, a descrivere una realtà.

Come sopraddetto, appare complicato affermare il grado di verità o falsità nel linguaggio performativo, poiché esso può apportare o meno un effetto sul reale, ma non è possibile stabilire con certezza quali siano le sue condizioni di verità.

A tal proposito, il filosofo oxfordiano aveva introdotto l'attributo di felicità, inteso come aspetto fondamentale e che può essere analizzato negli enunciati performativi. Esso era concepito, infatti, come una delle caratteristiche centrali delle proposizioni di questo tipo.

L'atto linguistico risulta soddisfare il requisito di felicità, ben riuscito e non abusivo se riesce a corrispondere ai fatti e ad essere coerente con gli scopi e le situazioni cui si riferisce.

---

<sup>49</sup> Per una trattazione puntuale sugli atti linguistici si rimanda a JOHN LANGSHAW AUSTIN, *Come fare cose con le parole*, a cura di Carlo Penco e Marina Sbisà, Bologna, Marietti, 1987.

<sup>50</sup> Ivi, p. 9.

Austin notava che le condizioni di felicità dipendessero sia dalle convenzioni sociali sia dalle intenzioni individuali del parlante e, come sostiene anche il filosofo inglese Paul Grice, si dovrebbe attribuire soprattutto a quest'ultimo il significato del linguaggio<sup>51</sup>. Il parlante viene inteso come un soggetto agente e attivo della frase: attraverso gli enunciati, egli dimostra determinate intenzioni. Esse mirano alla realizzazione di scopi e finalità e rivelano la volontà di produrre un effetto concreto e tangibile nel reale.

La frase constativa si differenzia, dunque, da quella performativa per il fatto che la prima non presenta un'intenzionalità di cambiamento concreto e di corrispondenza fra parole e azione<sup>52</sup>.

Nelle proposizioni performative vi è sempre, al contrario delle constative, la necessità di un soggetto agente, concepito come punto di vista individuale, che divenga anche responsabile delle conseguenze concrete di quanto afferma.

Tale precisazione concettuale in merito alla performatività del linguaggio appare significativa, poiché è tale aspetto che ha tentato di sfruttare la letteratura contemporanea.

Nella scrittura performativa le parole determinerebbero, quindi, azioni concrete e cambiamenti tangibili sul reale e tornerebbero, così, a fondersi con le cose del mondo.

Il linguaggio potrebbe di nuovo avere un rapporto di scambio dialogico con la realtà e non solo ad essere una descrizione e racconto dell'universo finzionale.

### **1.3.2 Nuova narrativa: tensione fra realismo e performatività del linguaggio**

Un esempio interessante, discusso all'interno dei dibattiti critico-letterari in merito all'attenzione della narrativa contemporanea alla performatività del linguaggio, è offerto dal romanzo *Gomorra* (2008) di Roberto Saviano.

---

<sup>51</sup> Per un'analisi approfondita sull'influenza delle intenzioni del parlante all'interno degli atti linguistici si veda PAUL GRICE, *Logica e conversazione: saggi su intenzione, significato e comunicazione*, trad. di Giorgio Moro, Bologna, Il Mulino, 1993.

<sup>52</sup> Cfr. Marina Sbisà, *Gli atti linguistici*, Milano, Feltrinelli, 1978.

L'opera pare sfuggire ad una chiara classificazione di genere, poiché in essa sono presenti sia aspetti peculiarmente romanzeschi sia saggistici.

Inoltre, negli sviluppi della narrazione, la voce dello scrittore dimostra avere una grande forza illocutoria, poiché racconta in prima persona le vicende legate alla realtà della camorra napoletana. Saviano ne denuncia i soprusi, senza apportare necessariamente, però, testimonianze storiche certe e provate dei fatti. Non sempre ciò che egli dichiara essere avvenuto trova conferma in prove concrete. Il lettore è portato a pensare e a credere che tutto ciò che l'autore riferisce corrisponda al vero, sebbene gli avvenimenti narrati non siano sempre verificabili.

L'io dell'autore vuole essere, forse, una sorta di voce collettiva, che mira principalmente a provocare un cambiamento nell'atteggiamento della società nei confronti del fenomeno mafioso. L'appello di Saviano è rivolto a ciascun lettore: è necessario guardare con coraggio il potere del sistema della criminalità organizzata. È altresì il patto fra lettore e autore ad autorizzare l'intreccio di accadimenti avvenuti realmente e invenzione romanzesca.

Lo scrittore si presenta come uomo qualunque, ma che *sa* e che *ha le prove*. Egli è consapevole che la verità che propone è parziale perché soggettiva, ma non per questo rinuncia a pronunciarla:

Io so come trasuda il profitto. Io so. E la verità della parola non fa prigionieri perché tutto divora e di tutto fa prova. E non deve trascinare controprove e imbastire istruttorie. Osserva, soppesa, guarda, ascolta. Sa. Non condanna in nessun gabbio e i testimoni non ritrattano. Nessuno si pente. Io so e ho le prove. Io so dove le pagine dei manuali d'economia si dileguano mutando i loro frattali in materia, cose, ferro e contratti. Io so. Le prove non sono nascoste in nessuna *pen-drive* celata in buche sotto terra.»<sup>53</sup>

Le prove sono inconfutabili «perché parziali, riprese con le iridi, raccontate con le parole»<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> ROBERTO SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006, p. 234.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

Attraverso tali parole, Saviano si pone in contrasto alla nota formula pasoliniana tratta da *Romanzo delle stragi*. Pasolini affermava di sapere i nomi dei responsabili degli attentati terroristici di Piazza Fontana a Milano e Brescia, ma era costretto a registrare che, però, non era in possesso delle prove:

Io so tutti questi nomi e so tutti i fatti (attentati alle istituzioni e stragi) di cui si sono resi colpevoli. Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi. Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere di ciò che se e scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero<sup>55</sup>

In *Gomorra* non sembrano necessarie le prove materiali dei fatti perché essi possono essere raccontati dalla voce di Saviano. Utilizzando le parole, egli auspica apportare un cambiamento tangibile nel mondo; che il *dire* possa in qualche modo corrispondere all'*agire*.

Lo scrittore manifesta apertamente la propria volontà di opporsi coraggiosamente agli abusi del mondo della malavita e a dimostrare quanto essa, attraverso una gerarchica struttura di controllo capillare, sia riuscita a penetrare ogni ambito politico-economico.

La figura dell'intellettuale tornerebbe ad avere un ruolo specifico e attivo nella realtà sociale: mediante le armi della scrittura, egli può provare a modificarla e migliorarla. L'opera assume uno spazio d'azione oltre i confini del mondo narrativo.

Le prove sono fornite dalla possibilità stessa della parola di costituirsi come istanza di verità, sebbene ad essa manchi, però, interezza e oggettività. La testimonianza dell'autore è parziale ed è l'ammissione di tale limite conoscitivo a rendere credibile la sua parola. La scrittura sostiene una verità: anche se non rappresenta in maniera oggettiva la realtà, essa è autorizzata comunque a indagarne e denunciarne alcuni aspetti.

Un elemento di distinzione concettuale tra la nuova narrativa rispetto all'elaborazione postmoderna è, quindi, dato dalla volontà degli autori di avvicinarsi al reale mediante la scrittura.

---

<sup>55</sup> PIER PAOLO PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, 2008<sup>6</sup>, p.89.

Sebbene il mondo continui ad essere concepito come indefinito e inafferrabile nei suoi significati profondi, nel discorso letterario esso ritorna ad essere oggetto di indagine.

Negli anni Duemila è l'atteggiamento degli stessi intellettuali, quindi, a mutare: la scrittura torna a cercare di raccontare il reale, sebbene essa non possa affermare di avere verità epistemologiche stabili e una definizione ontologica certa.

Come asserisce lo studioso Arturo Mazzarella, l'irrealtà non sottrarrebbe necessariamente, però, potere alla letteratura, ma, al contrario, sarebbe persino capace di potenziarla. Il critico inverte e sovverte la concezione delle possibilità della scrittura, poiché realtà e finzione avrebbero un rapporto di reciproca *interdipendenza costruttiva*<sup>56</sup>.

Per il concetto di *irrealtà* è interessante il richiamo alle teorie del sociologo francese Jean Baudrillard, il quale aveva affermato che il romanzo fosse divenuto *fantasma* dei fatti reali.

Egli riteneva che la realtà comprendesse non solo gli oggetti concreti, ma anche un insieme di congetture e deformazioni originate dall'immaginazione e dalla manipolazione scrittoria. Quest'ultima non coinciderebbe direttamente con gli aspetti concreti del reale, ma rappresenterebbe la molteplicità delle possibili distorsioni.

Intorno a tale concezione, Mazzarella ha affermato che sebbene la non-fiction sia principalmente incentrata sulla narrazione di fatti accaduti realmente, comunque il romanzo si presenta in parte come *distillato* di realtà e dei suoi eventi concreti. Appare complesso, dunque, riuscire a supporre una riduzione completa della componente finzionale, creata dall'invenzione autoriale.

L'indagine su come alcuni autori contemporanei abbia tentato di ridurre la parte finzionale nella scrittura è centrale nei capitoli successivi.

In tal senso, interessante potrà essere il confronto tra le proposte poetiche di Emmanuel Carrère e Mauro Covacich, poiché entrambi cercando di capire quale possibilità abbia la scrittura di parlare di verità e di comprendere l'autenticità dell'io dello scrittore.

Nella narrativa contemporanea, ogni racconto risulta poter essere espressione di verità soggettiva. Il senso profondo della totalità del mondo non è mai indagabile attraverso la scrittura, ma le costruzioni individuali si mostrano ancora valide di

---

<sup>56</sup> Cfr. ARTURO MAZZARELLA, *Politiche dell'irrealtà. Scrittura e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

considerazione, poiché esse possono essere ritenute *vere* se rapportate alla proiezione soggettiva del singolo.

Alla base degli sviluppi narrativi degli ultimi decenni vi è, dunque, la consapevolezza di non riuscire mai a conoscere in maniera oggettiva il mondo.

Il pensiero decostruzionista di Jacques Derrida aveva affermato l'impossibilità di stabilire l'esistenza di una testimonianza più vera e autentica rispetto ad altre, poiché era lo stesso testimone a promettere. Il potere della scrittura di oggettivare il reale era condannato al pericolo costante di contaminazione e intersezione con le visioni soggettive dell'io, ossia di colui che riportava la testimonianza.

In tale ragionamento, risulta interessante il contributo del filosofo Maurizio Ferraris in *Breve storia del nuovo realismo*, poiché, riprendendo parte della teoria derridiana, egli precisa che nella narrazione il reale e l'oggettività dei fatti vengano continuamente posti in relazione ai dati percettivi individuali<sup>57</sup>.

Nei romanzi postmoderni i mondi possibili e utopici, creati dall'autore, esistevano a partire dal testo stesso, che garantiva loro esistenza. Nulla della realtà concreta poteva essere affermato come certo e provato. Per tali motivi, la metanarrazione era divenuta l'unica dimensione di cui poter raccontare: la scrittura poteva parlare in modo stabile solo di se stessa. Il loro rapporto fra l'autore e il mondo finzionale era esclusivo e, contemporaneamente, escludente, in quanto eliminava, fuor dal soggetto e dalla realtà ideata e creata nel testo, la possibilità di comprendere e raccontare fatti reali.

Per definire la tendenza della narrativa di fine Novecento e degli anni Duemila Ferraris utilizza il termine esplicativo di *emergentismo*. Nella letteratura contemporanea egli avverte una radicata esigenza di ancoraggio alla realtà: la scrittura aspira a costituirsi di nuovo come uno strumento di conoscenza possibile. L'atteggiamento degli scrittori non è solo, dunque, di distacco ironico-scettico di fronte al reale.

Nel romanzo degli anni Zero si intravede una sorta di ritorno al realismo, sebbene esso appaia declinato in modo differente rispetto alla letteratura realista della tradizione di fine Ottocento. Le tematiche e le tendenze artistiche possono essere, infatti, cicliche e ripetersi nel corso dei secoli, ma le modalità scritte e poetiche si rinnovano.

---

<sup>57</sup> Cfr. MAURIZIO FERRARIS, *Breve storia del nuovo realismo*, in *I nuovi realismi*, Sarah De Sanctis e Vincenzo Santarcangelo, Milano, Giunti-Bompiani, prima ed. digitale 2017.

Alcune caratteristiche della narrazione sono comuni alla letteratura del passato, ma vengono riadattate in base alla situazione storico-culturale della contemporaneità, poiché, come ha asserito Ferraris: «tutto torna, ma diversamente»<sup>58</sup>.

Nella visione del filosofo la direzione del *New Realism* si contrappone alla concezione postmoderna di inaccessibilità del reale. Il nuovo tentativo del romanzo di avvicinarsi alla realtà potrebbe essere reso possibile anche mediante una ricongiunzione di parole e cose, a cui aveva auspicato, mezzo secolo precedentemente, Michel Foucault. La loro fusione porterebbe, forse, anche ad una rivalutazione della figura dell'autore. Mediante la scrittura egli tornerebbe a creare una rappresentazione del mondo, sebbene essa possa essere considerata valida come immagine di verità soggettiva.

Umberto Eco, autore ritenuto dalla critica letteraria postmoderno, aveva definito il reale nell'opera *Kant e l'ornitorinco* come *zoccolo duro*<sup>59</sup> con cui il pensiero è continuamente costretto a scontrarsi, sebbene il confronto sia limitato dalla consapevolezza dei limiti dati dalla soggettività delle interpretazioni.

Nonostante il filosofo piemontese sostenesse l'idea di inesistenza di una verità univoca – presupposto teorico alla base della concezione di *opera aperta* come testo che permette molteplici interpretazioni –, egli aveva mostrato come, alla fine degli anni Novanta, la tematica del rapporto fra mondo esterno e percezioni soggettive sia continuamente centrale nei dibattiti letterari. Non vi è, dunque, una soluzione definitiva.

L'indagine sulle possibilità della parola di accedere alla conoscenza delle cose del mondo sembra non giungere mai ad un'elaborazione stabile.

Ogni periodo storico-culturale sembra mostrare la necessità di confrontarsi con tale complesso problema concettuale, sebbene la questione sembri destinata, forse, a rimanere irrisolta.

Nel pensiero filosofico contemporaneo si sarebbe manifestata una nuova pretesa di penetrazione del mondo esterno, di un *reale oltre agli schemi concettuali* tradizionali, quindi, in qualche misura, indipendente, che riabiliterebbe la possibilità soggettiva di affermare, di *dire vero*. Lo scontro della scrittura con la nozione di verità si ridurrebbe, permettendo ai singoli autori non solo di costruire racconti metanarrativi. Nel romanzo

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 38.

<sup>59</sup> Cfr. UMBERTO ECO, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997.



del nuovo realismo la parola può tornare a significare e ricongiungersi con il reale che nomina.

Alcuni scrittori contemporanei sono interessati, poi, alla performatività del linguaggio, in quanto tale aspetto accrescerebbe il potere della parola. Ciò che viene detto dovrebbe corrispondere alla realizzazione tangibile di determinate azioni.

Per dimostrare l'attenzione alla performatività come strumento di possibilità di avvicinamento all'istanza di verità nella narrativa degli anni Duemila potrà risultare interessante l'analisi dei tentativi artistici de *L'umiliazione delle stelle* di Covacich e *Facciamo un gioco* di Carrère.

Nelle loro opere il carattere performativo dell'arte sembra permettere l'accesso conoscitivo ad un'immagine sempre più oggettiva e stabile dell'io.

A conclusione dei loro esperimenti poetici, si renderanno entrambi conto che la scrittura continua ad essere dominata, inevitabilmente, dalle proiezioni individuali dell'autore: raccontare la *verità* in modo oggettivo è impossibile.

Il cambiamento della nuova narrativa rispetto al postmodernismo consisterebbe, dunque, nella non arrendevolezza di fronte alla consapevolezza dei limiti conoscitivi del singolo: ogni produzione artistica è riflesso, infatti, della visione di verità dell'io.

La realtà non potrà mai essere completamente aderente rispetto all'immagine che l'io costruisce, ma ciò non annulla il valore della letteratura. Essa si costituisce come il luogo in cui ogni scrittore può cercare di disvelare la propria verità.

Nel romanzo del nuovo realismo lo scambio continuo di prospettive fra mondo visibile e non, fra immagini reali e soggettive, fra fatti concreti e cancellazioni, occultamenti, diffrazioni e focalizzazioni individuali<sup>60</sup> risulta ancora conferire dinamismo alla narrazione.

La scrittura non mente necessariamente perché è legata ad una visione soggettiva di verità; essa può essere ritenuta valida, poiché rappresenta le micro-variazioni che all'io crede essere la realtà.

Il mondo del romanzo non coincide necessariamente con quello reale e concreto, poiché esso costituisce il modo in cui ciascun autore decide di raccontare i fatti concreti, al fine di far emergere e disvelare ciò che egli pensa sia la verità.

---

<sup>60</sup> Cfr. VALENTINA RE, ALESSANDRO CINQUEGRANI, *L'Innesto. Realtà e finzioni da Matrix a IQ84*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.



## CAPITOLO II:

### **Esigenza di dare ordine al caos**

#### **2.1 Il periodo postmoderno: complessità di inquadramento storico**

Nel Nuovo Millennio emerge l'esigenza di stabilire ordine al senso di caos del mondo, poiché nel corso del periodo postmoderno la realtà aveva perso consistenza ontologica.

Dal punto di vista letterario il crollo delle certezze conoscitive aveva portato gli scrittori postmoderni a concepire il romanzo come mezzo per raccontare solo di mondi inventati e potenzialmente moltiplicabili all'infinito.

La difficoltà di classificare le proposte narrative degli anni Duemila scaturisce dal problema di identificare in modo chiaro le tendenze letterarie del periodo precedente in un movimento comune. Non è un caso se parte della critica ha proposto il termine di *post-postmodernità* per indicare la fase in cui si troverebbe la narrativa contemporanea.

La questione di coniare un'espressione capace di spiegare la complessità del panorama socio-culturale, storico e letterario era già sorta, infatti, a partire dalla seconda metà del Novecento.

Nei dibattiti filosofico-letterari viene percepita la necessità di segnalare il cambiamento storico e sociale rispetto alla modernità.

Appare interessante l'analisi dello studioso Remo Ceserani in merito alla postmodernità svolta nel saggio *Raccontare il postmoderno*.

Tale periodo viene concepito come un momento storico di mutazione epocale, poiché esso presenta un'ampia estensione sia nello spazio che nel tempo. Il deciso cambiamento del vivere sociale, dell'immaginario, delle modalità comunicative e della struttura percettiva e di pensiero<sup>61</sup> era stato provocato dall'interdipendenza e dalla concomitanza di fenomeni differenti.

Si evidenziano, infatti, varie trasformazioni a livello socio-economico e culturale, quali: l'internazionalizzazione del capitale; la perdita di centralità dell'industria pesante a favore della circolazione di merci ritenute quasi *immateriali* e sempre più informatizzate; la crisi del concetto di partito e dell'esistenza di ideali ad esso associati; la nascita di movimenti che permettono alle minoranze di prendere voce; la pervasività crescente dell'industria culturale, dell'informazione e dell'intrattenimento, la quale aveva permesso un rimescolamento del pubblico non più distinto per classi.

Dal punto di vista letterario, nella narrativa postmoderna emergono come tematiche centrali la volontà esistenziale di ricercare nuovi spazi, lontani e periferici, di isolamento; l'esigenza di distaccarsi dalla tradizione del passato; la perdita di fiducia nella possibilità di avere certezze in merito al reale.

Il mondo appare, infatti, non solo come impenetrabile dalle capacità conoscitive umane, ma viene concepito altresì come inconsistente. La sua stabilità vacilla e, di conseguenza, diviene complesso e, forse, impossibile riuscire a comprendere, fra le infinite ipotesi possibili di mondo, quale sia la più vera e autentica. A dominare la narrazione è un senso comune di esasperazione esistenziale, che pare essersi amplificato rispetto al romanzo modernista.

Il movimento letterario postmoderno si diffuse dapprima negli Stati Uniti, e, successivamente, si estese all'Europa.<sup>62</sup>

Appare interessante citare una parte del saggio *La questione del postmoderno* (1981) dello studioso Ihab Hassan, il quale aveva intrapreso ed esposto un'indagine notevole dell'influenza dei fenomeni storico-sociali sulla narrativa.

---

<sup>61</sup> Cfr. REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1997.

<sup>62</sup> Ai fini di un'analisi più precisa dei mutamenti storico-sociali è utile la lettura dell'opera *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere* (1979) del filosofo francese Jean-François Lyotard. Egli elaborò le sue considerazioni sul periodo postmoderno in seguito a un viaggio compiuto in America negli anni Settanta, durante il quale poté approfondire le teorie di Ihab Hassan in merito alla narrativa postmoderna.

Il suo scritto costituisce, infatti, una sorta di manifesto del postmodernismo, poiché in esso viene affermato che:

Il postmodernismo, quale modalità di cambiamento letterario, potrebbe distinguersi dalle avanguardie più vecchie (Cubismo, Futurismo, Dadaismo, Surrealismo ecc.), come pure dal modernismo. [...] In quanto fenomeno artistico e filosofico, erotico e sociale, il postmodernismo si rivolge verso forme giocose, desiderative, disgiuntive, dislocate o indeterminate, verso un discorso di frammenti, un'ideologia della frattura, una volontà di disfacimento, un'invocazione dei silenzi – va verso tutto ciò, pur implicando inoltre i loro contrari, e le relative realtà antitetiche.<sup>63</sup>

Il postmoderno sarebbe, dunque, un momento di *cambiamento* e di frattura rispetto alle modalità espressive moderne, che, a causa del continuo riutilizzo, non sembravano più capaci di esprimere nulla del mondo.

I principi concettuali, da cui la narrativa postmoderna aveva trovato avvio, erano la disintegrazione del soggetto e la crisi non solo della figura dell'uomo, ma anche della stessa realtà.

Tali idee avevano orientato la scelta degli scrittori verso la metanarrazione: la scrittura poteva parlare solo di se stessa in maniera ricorsiva.

Dal punto di vista formale ed espressivo, l'angoscia persistente di non riuscire a trovare un senso certo e unico del mondo, si era tramutata in una rinuncia drastica di far dialogare l'universo del romanzo con quello reale. La lingua aveva perso la capacità di essere uno strumento conoscitivo e interpretativo della realtà.

Il testo letterario sembrava comporsi ed esistere solamente nella contingenza di un tempo eternamente presente, libero dai legami con di passato e futuro.

Al crollo epistemologico, registrato dall'epoca precedente, nel postmoderno si era verificata la caduta ontologica del mondo: ad essere posta in discussione non è più solo l'accesso ad una conoscenza verificabile e certa, ma anche l'esistenza stessa del reale.

Nell'antiromanzo modernista gli sviluppi narrativi erano determinati da nessi di probabilità e casualità; le trame sembravano non presentare uno svolgimento

---

<sup>63</sup> IHAB HASSAN, *La questione del postmoderno*, in *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, a cura di P. Carravetta e P. Spedicato, Milano, Bompiani, 1984, pp. 104-105.

significativo; i protagonisti non evolvevano, non riuscivano a compiere una crescita formativa, poiché essi erano privi di uno scopo prestabilito da conseguire. *L'uomo-particella* rimane solo e impossibilitato a compiere azioni concrete nel mondo.

Nell'intreccio romanzesco postmoderno la cognizione della staticità esistenziale si era tradotta in un'esasperata constatazione del disordine del reale.

I personaggi non comprendono la parabola assegnata loro dall'autore e paiono accettare, con un atteggiamento di euforia allucinata, la precarietà della loro condizione; essi godono dell'impossibilità di combattere e fronteggiare attivamente il destino attribuito loro dallo scrittore.

Nella narrazione l'universo è a-temporale e utopico, in esso tutto sembra condizionato dal giogo del caos. Attraverso la scrittura, l'autore non riesce ad apportare un'interpretazione della realtà, poiché il linguaggio è divenuto incapace di capire il significato del mondo. Egli può raccontare solo di storie inventate e basarsi sulla propria visione soggettiva.

In conseguenza alla frana ontologica della realtà, la distinzione fra le istanze di verità e menzogna appare insondabile dall'intelletto umano.

Il valore della letteratura risulta depotenziato: essendo crollate le sicurezze ontologiche del mondo, la scrittura è impossibilitata a descrivere gli oggetti reali, poiché essi stessi sembrano essere divenuti inconsistenti.

La condizione di instabilità del cosmo aveva spinto gli autori postmoderni a scegliere la metanarrazione come spazio di «estremo tentativo della realtà di sopravvivere»<sup>64</sup>. Le parole erano diventate vacue e disgiunte dalle cose che indicavano, poiché il mondo era concepito sempre più come provvisorio.

All'ambizione della letteratura di essere un possibile riflesso del reale, la narrativa postmoderna aveva opposto e sostituito la negazione di esistenza concreta del mondo. La realtà poteva solamente essere rappresentata entro i limiti conoscitivi e interpretativi dell'io. Il valore disvelativo del romanzo era decaduta: la coscienza del singolo non poteva tentare di affermare una verità unica e assoluta.

L'unico atteggiamento auspicabile è allora di distacco ironico e consapevole del mondo: esso è caos e, in quanto tale, non può essere ordinato attraverso la scrittura.

---

<sup>64</sup> JEAN BAUDRILLARD, *Dimenticare Foucault*, trad. di Maria Grazia Camici, saggio introduttivo di Pietro Bellasi, Bologna, Cappelli, 1977, p. 37.

Non potendo stabilire un ordine di senso al mondo, la voce dell'io dell'autore appare quasi paralizzata. Essa decade nell'irresponsabilità: la parola non riesce più a comunicare con il reale, dunque non può aspirare ad apportarne dei cambiamenti.

Il linguaggio si svuota e diviene inautentico, poiché sono gli oggetti stessi ad aver perso la loro solidità.

Come ha notato il critico Enrico Testa nel saggio *Eroi e figuranti: il personaggio nel romanzo* (2009), la letteratura postmoderna aveva sostituito il totalitarismo dell'interiorità del soggettivismo con la concezione di instabilità e inesistenza del reale esterno all'io<sup>65</sup>. La scrittura si limitava a descrivere una realtà provvisoria e potenzialmente fallace. Ad essere narrabili erano solo i corpuscoli di un mondo frammentato.

Nella narrazione la confusione, causata dalla continua moltiplicazione e scambio di voci diegetiche, porta a concepire il silenzio come unica scelta poetica, poiché la parola stessa era ritenuta imprecisa, menzognera e non corrispondente alle cose concrete.

Il vanificarsi del principio di oggettività del reale, il dissolvimento del progredire storico, la scomparsa del concetto di verità avevano determinato la perdita di identità e di senso per l'uomo<sup>66</sup>. Il crollo ontologico del mondo aveva condotto all'annullamento del potere del linguaggio di conoscere il reale. Essendo ritenuti inesistenti gli oggetti, che cosa avrebbe ancora potuto esprimere ancora la lingua?

Tale quesito non sembrava poter trovare risposte definitive; la scrittura poteva poter conseguire principalmente due possibilità risolutive: da una parte il nichilismo linguistico; dall'altra la narrazione di mondi finzionali, inventati dalla fantasia creatrice dell'autore, il quale dimostrava, però, un atteggiamento, come afferma il filosofo Gianni Vattimo, di *soggettivismo coscienzialistico*<sup>67</sup>: l'io è consapevole che, attraverso la scrittura, non riesce mai a giungere alla verità ultima del mondo. Nel romanzo prevale la metanarrazione, poiché essa è l'unica dimensione che lo scrittore può ancora dominare.

---

<sup>65</sup> Per il concetto di *interiorità soggettiva* come dominio tematico nella narrativa moderna si veda ENRICO TESTA, *Eroi e figuranti: il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.

<sup>66</sup> Cfr. J. BAUDRILLARD, *Dimenticare Foucault*, cit., p. 46.

<sup>67</sup> Cfr. GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI, *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983, 1992<sup>9</sup>, p. 7.

## 2.2 Il concetto di *deriva*: un'ipotesi di definizione della narrativa postmoderna

Interessante è l'analisi del filosofo francese Jean-François Lyotard, poiché egli ha avanzato l'idea secondo cui ogni narrazione costituirebbe una sorta di teoria parziale del mondo, e che, per tale ragione, essa non può aspirare a descrivere con oggettività il reale.

Il critico introduce il concetto di *deriva* per definire la narrativa postmoderna, poiché ritiene che in essa la scrittura abbia cessato di voler essere una rappresentazione della realtà.

La nozione di *deriva* è riscontrabile, forse, anche nella riflessione del sociologo francese Jean Baudrillard ne *La società dei consumi: i suoi miti e le sue strutture* (1976), in cui si sottolinea come nella società a lui contemporanea la natura dell'esperienza scrittorica sia divenuta progressivamente metafisica e astratta, tanto da essere ritenuta *cyberpunk*<sup>68</sup>.

Lo studioso afferma che l'illusione di congiunzione con il reale ha condotto l'uomo a vivere in una perenne condizione di simulazione. Baudrillard sostiene che la società odierna è immersa in una situazione di *iperrealtà*, ossia in un processo ormai irreversibile. L'umanità si è smarrita nei simulacri del reale: il desiderio è stato sostituito da una continua seduzione ad opera degli oggetti stessi. Essi attirerebbero l'uomo, quasi inconsapevolmente, coinvolgendolo in un meccanismo di passività nei confronti delle offerte del mercato, che sfrutta, quindi, l'involontarietà del soggetto a proprio vantaggio.

La linea critica più *apocalittica*<sup>69</sup>, come quella sostenuta baudrillardiana, non intravedeva alcuna possibilità di cambiamento nemmeno nel potere evocativo ed espressivo dell'opera artistica. Essa era ritenuta valida solo in una dimensione soggettiva e, dunque, relativa.

---

<sup>68</sup> Cfr. JEAN BAUDRILLARD, *La società dei consumi: i suoi miti e le sue strutture*, trad. di Gustavo Gozzi e Piero Stefani, Bologna, Il Mulino, 1976.

<sup>69</sup> Si fa uso del termine *apocalittico* in riferimento all'analisi delle differenti linee di pensiero in merito ai processi di massificazione della cultura in UMBERTO ECO, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.



In tale visione, è negato il valore della letteratura di conferire una qualche stabilità al mondo, poiché essa sembra poter essere veicolo d'espressione delle percezioni del singolo, le quali non hanno la capacità di apportare un mutamento nel mondo.

Studiosi come Ihab Hassan, Leslie Aaron Fiedler e Susan Sontag si mostrerebbero portavoci, invece, di una prospettiva più entusiastica rispetto alle possibilità della letteratura. Il postmoderno viene concepito, infatti, come un tentativo di evasione e liberazione da schemi narrativi pregressi.

In particolare nel saggio *Notes on Camp*<sup>70</sup>, uscito per la prima volta nel 1964 sulla rivista americana *Partisan Review*, la critica statunitense Sontag aveva introdotto il concetto di *camp* per indicare la tendenza di panculturalità della narrativa di quegli anni.

Nei romanzi postmoderni sarebbe riuscita finalmente ad emergere una sensazione diffusa di velocità, artificio, rapidità e immediatezza delle immagini, grazie anche al contributo offerto dai nuovi strumenti massmediali.

A causa della difficoltà di individuare soluzioni e direttrici interpretative chiare ed esaustive del fenomeno letterario postmoderno si rivela di notevole rilievo il saggio *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* (1984) dello studioso americano Fredric Jameson, poiché ha tentato di apportare una spiegazione complessiva alle questioni politico-ideologiche, artistiche e culturali. Risulta interessante la specifica descrizione che il critico avanza sulle diverse modalità espressive della produzione artistica postmoderna.

Egli registra una crescente mercificazione dell'arte, una massificazione dei consumi estetici e un aumento smisurato del riuso delle tecniche di sperimentazione d'avanguardia nei linguaggi pubblicitari. Come aveva già fatto Foucault nel saggio *Le parole e le cose*, nella parte iniziale del suo scritto anche Jameson decide di proporre un paragone esemplificativo fra due opere artistiche essenzialmente differenti fra loro.

L'immagine delle scarpe di una povera contadina normanna, raffigurate in *Les Souliers* (1886) da Vincent Van Gogh, simbolo di testimonianza di veri frammenti di materialità<sup>71</sup>, viene contrapposta alla tela *Diamond Dust Shoes* di Andy Warhol, il quale rappresenta, invece, le scarpe con lustrini di una ballerina qualunque.

---

<sup>70</sup> Cfr. SUSAN SONTAG, *Notes on Camp*, in *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1967, 1998<sup>2</sup>.

<sup>71</sup> Cfr. REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 77.

Il confronto fra le opere sopracitate riesce a ritrarre e, forse, a rappresentare la crisi ermeneutica dell'arte: gli oggetti che essa dovrebbe figurare e raccontare sono divenuti frammentari. Una ricomposizione in unità sembra irrealizzabile, poiché il senso profondo e i significati della realtà vacillano, a causa, secondo Jameson, della mercificazione e del conseguente feticismo verso le merci.

La distinzione fra prodotti culturali elitari e di massa appare superata; l'arte sembra essere una parte delle offerte del mercato; veicolata dall'avvento dei media, essa è divenuta puro hobby e collezionismo.

Il passaggio concettuale verso la negazione del valore dell'opera d'arte e, in particolare, della letteratura, sembra essere oramai delineato. La narrazione viene concepita come un insieme multiforme di testi differenti, i quali tendono continuamente a sovrapporsi in una rete intertestuale di frammenti e successioni. L'individualità dell'autore si depotenzia; egli muore poiché l'opera è divenuta un tessuto di citazioni, in cui il merito creativo del singolo è abbassato e ridotto.

Nel saggio *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura del XX secolo* (1971) Jameson aveva già teorizzato come i concetti di *essere* e *significato* avessero iniziato, a partire dagli anni Settanta, ad essere concepiti come *remoti e insignificanti*<sup>72</sup>.

Lo sforzo epistemologico di comprendere la realtà appare vacuo e inutile, poiché la caduta ontologica del mondo e la conseguente impossibilità del linguaggio di essere referenziale rispetto al reale, sembrano aver condotto l'uomo in una condizione di totale paralisi conoscitiva.

Sebbene lo studioso americano abbia utilizzato il termine di postmoderno per indicare il periodo storico in cui si erano manifestati determinati atteggiamenti ermeneutici e artistici e, quindi, lo avesse inteso non esclusivamente come categoria estetico-stilistica, venne accusato dallo studioso Terry Eagleton di aver contribuito a creare un effetto di confusione nella descrizione critico-letteraria.

Secondo il ricercatore inglese, Jameson avrebbe introdotto molteplici teorie e metodologie da diverse scienze umane (linguistica, formalismo, semiotica, decostruzionismo, sociologia della cultura, storia delle idee) e ciò aveva condotto ad un'analisi disorganica del postmoderno.

---

<sup>72</sup> FREDRIC JAMESON, *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura del XX secolo*, trad. di Renzo Piovesan e Maria Zorino, a cura di Giancarlo Mazzacurati, introduzione di Franco Fortini, Napoli, Liguori, 1975, p. 10.

Lo studio del sociologo statunitense era stato un tentativo di indagine di tale periodo di mutamento storico da una pluralità di prospettive (storica, sociologica, culturale, letteraria), ma che non riusciva a rendersi specializzata e specifica in alcun ambito.

Ad essere posta in discussione fu, poi, la concettualizzazione jamesoniana di *dominanza culturale*. Lo studioso aveva individuato la presenza, infatti, di due principali dominanti filosofico-letterarie nel postmodernismo: da una parte la tendenza all'*iperrealismo*, dall'altra il gusto per narrazioni caratterizzate da una sorta di schizofrenia paranoide e dal contenuto allucinante e allucinatorio.

Nelle teorizzazioni critiche iniziò a diffondersi l'idea di definire le fasi della narrativa in base al cambiamento della *dominanza* letteraria.

### **2.2.1 Mutamento di *dominanza*: chiave di differenziazione critico-letteraria per la narrativa**

L'introduzione del concetto di *dominanza* come tentativo di inquadrare distinguere le tendenze della narrativa nei diversi periodi storico-letterari è da attribuire al critico statunitense Brian McHale.

Ripercorrendo e riprendendo alcuni dei principi teorici strutturalisti alla base della teoria linguistica di Jakobson, nel saggio *Postmodernist Fiction* (1987) egli cerca di spiegare come l'idea di *dominanza* sia una fra le componenti centrali del testo letterario. Essa orienterebbe le tendenze della narrativa, poiché determina e trasforma le parti del discorso poetico, garantendo un'integrità generale alla struttura.

Il prodotto letterario è costituito da un sistema gerarchicamente ordinato di elementi artistici. In tale ottica l'evoluzione poetica consiste nella variazione delle relazioni fra le diverse componenti. Il cambiamento delle tematiche e dell'espressività formale è dato dal mutamento della dominante principale.

In particolare McHale nota che nell'epoca moderna la dominante fosse di tipo epistemologico; l'interesse narrativo sembra essersi concentrato, infatti, su uno sforzo continuo di conoscere il mondo. Nel periodo postmoderno, invece, la dominante si sarebbe basata sulla constatazione della caduta ontologica della realtà.

I dubbi conoscitivi non riguardano più solo la questione della valenza della scrittura di parlare del mondo, ma ricadono sull'esistenza stessa del reale. Quali e quanti tipi di mondi esistono? Qual è la loro essenza ontologica? Qual è il rapporto fra il mondo inventato e finzionale del romanzo e la realtà? Vi può essere un dialogo fra loro? Quanto e che cosa il testo letterario può rappresentare?<sup>73</sup>

Per tentare di rispondere a tali interrogativi paiono interessanti le tesi avanzate dallo studioso Alain Wilde: la distinzione fra modernismo e postmodernismo sarebbe data dalle differenze di sensibilità e atteggiamento.

Il pensiero moderno aveva riflettuto maggiormente sulla condizione dell'interiorità umana e sulla possibilità, seppur disillusa, di rivelazione mitica e trascendente della letteratura. Essa era rimasta l'unico disperato strumento capace di permettere il recupero di una qualche verità esistenziale e di resistere alla frammentazione del soggetto e del mondo.

Nel postmodernismo la speranza nel potere evocativo della parola si tramuta nella consapevolezza del disordine del reale e nell'accettazione quasi euforica del caos.

I tentativi di ricostruzione epistemologica e ontologica della realtà sembrano essere vani. La produzione letteraria registra un forte uso dell'ironico-parodico di generi differenti, che si confondono e si mescolano fra loro.

L'intelletto umano non può penetrare il senso del mondo, poiché di esso è posta in dubbio l'esistenza stessa.

La dimensione letteraria origina possibili ipotesi per spiegare il reale, che possono essere ritenute valide e vere solo in una prospettiva soggettiva. Ogni visione del mondo è relativa; l'arte può esprimere e raccontare che di se stessa attraverso la tecnica metanarrativa, poiché ha perso la sua valenza conoscitiva.

La frana ontologica della realtà si ripercuote, dunque, sul piano letterario: nel romanzo le trame sorgono principalmente da differenti ricostruzioni, spesso utopiche, del mondo.

All'opera mancano compiutezza e progressione: le vicende narrate sembrano seguire la fantasia paranoide prodotta non solo dall'autore, ma quasi da una corallità dissonante, che tende a sovvertire, sovrapporre e confondere i diversi piani diegetici. Nella narrazione appare esservi, infatti, una pluralità disorganica e indefinita di voci.

---

<sup>73</sup> Cfr. BRIAN MCHALE, *Postmodernist Fiction*, London, Methuen, 1987, pp. 9-10.

Nel romanzo postmoderno l'autore pare aver perso persino il dominio del proprio universo narrativo: egli vaga con difficoltà nelle proiezioni di realtà che lui stesso ha creato.

L'opposizione al caos del reale diviene un'impresa quasi impossibile: l'unica azione rimasta allo scrittore è assumere un atteggiamento di ironico distacco, poiché la potenza del linguaggio, dello strumento di comunicazione dell'uomo con il mondo, sembra essersi annullata a causa del disordine del cosmo.

L'esistenza della realtà e di una verità univoca diviene inaffermabile: alla parola rimane solo il silenzio come alternativa attuabile contro il rischio di essere pura menzogna.

### **2.3 La consapevolezza dell'inconoscibilità del mondo**

In merito alla questione sulle possibilità dell'io di conoscere il mondo mediante la scrittura appare significativo menzionare la riflessione calviniana elaborata ed evocata nel racconto *Contemplazione delle stelle*, contenuto nell'opera *Palomar* (1983).

Il riferimento a tale racconto d'invenzione sembra interessante, poiché attraverso la parabola del personaggio Palomar viene espresso il bisogno che avvertono gli scrittori postmoderni.

Il protagonista rappresenta l'immagine di un uomo che riflette sul significato della percezione individuale del reale. Ogni notte si reca in spiaggia per osservare attentamente le stelle: sebbene sia miope, alcune volte pare riuscire a guardare il panorama celeste a occhio nudo, altre, invece, necessita dell'ausilio degli occhiali per poterlo mettere a fuoco.

Il racconto è metaforico: è emblema dell'impossibilità umana di stabilire un ordine unico al cosmo. Il significato profondo del mondo sfugge, quindi, nella sua interezza alla comprensione soggettiva. Persino la nominazione delle stelle sembra non poter essere fissata dall'intelletto umano, poiché nel corso dell'anno esse mutano posizione: i nomi, infatti, «per noi orfani d'ogni mitologia sembrano incongrui e arbitrari; eppure mai

potresti considerarli interscambiabili»<sup>74</sup>. Almeno quando scruta il cielo Palomar avrebbe la necessità che almeno i nomi delle stelle che osserva fossero stabili. Egli dimostrerebbe, quindi, l'esigenza umana di ritrovare una dimensione in cui il linguaggio possa parlare ancora del e con il mondo.

Consapevole della complessità del cosmo, l'uomo sembra dimostrare la volontà di «staccarsi dalla Terra, luogo delle complicazioni superflue e delle approssimazioni confuse»<sup>75</sup>. Nell'analisi della realtà, spesse volte è confuso: l'assenza di un senso chiaro al funzionamento del mondo pare aver condotto l'uomo, infatti, alla scelta di preferire di «affidarsi al buio»<sup>76</sup>.

Palomar è conscio del fatto che «il firmamento è qualcosa che sta lassù, che si vede che c'è, ma da cui non si può ricavare nessuna idea di dimensione e distanza»<sup>77</sup>. L'immagine che possiede del cielo è un *riflesso dei suoi occhiali*: la sua è solo una visione soggettiva del reale, che, quindi, non ne può spiegare i meccanismi oscuri. La conoscenza umana del reale è instabile e contraddittorio, *intermittente e concitato*.

Alla cognizione del disordine cosmico, l'uomo può trovare una soluzione possibile solo con una rivoluzione interiore: egli può cercare di conoscere la realtà, ma conscio che raggiungerà solo qualche *stanco barlume* di verità.

Il dubbio epistemologico non riesce a giungere ad una definitiva soluzione, di conseguenza l'atteggiamento degli scrittori postmoderni era stato di mostrarsi sereni di fronte all'impossibilità di possedere certezze. L'accettazione della caoticità del mondo diviene l'unica risposta tramite la quale placare il senso di inquietudine causata dall'indeterminatezza conoscitiva.

Che cosa può essere ancora detto della realtà se le verità profonde risultano essere inaccessibili?

Il continuo tentativo di far coincidere la realtà con un modello costruito è, forse, il senso della parabola che Calvino vuole attribuire al personaggio di Palomar. Per continuare a vivere, egli capisce di aver bisogno di principi, assiomi e postulati attraverso cui conferire *consistenza* e *coerenza* al mondo. Per soddisfare tale necessità dovrebbe, però, poter guardare la realtà dal di fuori, in una visione quasi miope, distratta, ma «come

---

<sup>74</sup> ITALO CALVINO, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983, p. 46.

<sup>75</sup> Ivi, p. 48.

<sup>76</sup> Ivi, p. 47.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l'io? Di chi sono gli occhi che guardano? [...] Di là c'è il mondo; e di qua? Sempre il mondo: cos'altro volete che sia?»<sup>78</sup>.

Tra il mondo che guarda l'io e il mondo che è guardato dall'io vi è uno sdoppiamento, poiché «è dalla cosa guardata che deve partire la traiettoria che la collega alla cosa che guarda»<sup>79</sup>. Essa colpisce il soggetto, il quale, seppur in maniera soggettiva, esprime la propria impressione del reale.

A partire dalla riflessione contenuta nel racconto calviniano, diviene inevitabile interrogarsi in merito alle possibilità che la scrittura possiede, dal momento che tramite essa è impossibile raggiungere verità certe.

Le istanze di verità e menzogna possono essere distinte nel linguaggio? È possibile capire quando l'autore racconta fatti reali e quando, invece, fa uso dell'invenzione? Nel tentativo di avvicinare la parola al reale, che valenza e significato hanno le deformazioni finzionali dell'io? Può essere considerata vera una proiezione soggettiva del mondo?

Pur non riuscendo a soddisfare mai totalmente il desiderio di una conoscenza profonda ed esaustiva, l'io può tentare di comprendere qualcosa di sé, dei propri fini, scopi e pulsioni se decide di orientare «il suo telescopio sulle orbite tracciate dal corso della sua vita anziché su quelle delle costellazioni»<sup>80</sup>.

La realtà esterna non è totalmente accessibile al pensiero umano, ma l'affermazione e la creazione di ipotesi su di essa trovano valore, poiché esse traggono origine dal bisogno di ciascun individuo di dare ordine e senso al cosmo.

Nel romanzo del nuovo realismo vengono rivalutate, infatti, le diverse prospettive soggettive: anche se i fatti narrati non corrispondono a quelli realmente avvenuti, l'io afferma la verità. La memoria è legata alle percezioni del singolo e, dunque, ogni accadimento può essere interpretato in modi differenti, poiché, forse, il «ricordo è vago e amaro, e ti fa vergognare con la sua fondamentale menzogna»<sup>81</sup>.

Se l'uomo fatica a comprendere il senso della propria esistenza e non riesce a dare stabilità al mondo, poiché «tutta la creazione è uno zampillio di materia vacua che per caso produce un pianeta»<sup>82</sup>, che cosa egli può ancora dire e raccontare tramite il linguaggio? Quali tecniche espressive il romanzo può elaborare per cercare di parlare

---

<sup>78</sup> Ivi, p. 116.

<sup>79</sup> Ivi, p. 117.

<sup>80</sup> Ivi, p. 121.

<sup>81</sup> DON DELILLO, *Underworld*, trad. di Delfina Vezzoli, Torino, Einaudi, 1999, p. 877.

<sup>82</sup> Ivi, p. 869.

degli aspetti concreti del mondo? In che modo i differenti piani diegetici del racconto possono connettersi al reale? I confini tra mondo interiore ed esteriore possono essere avvinati? È il micro-cosmo del romanzo a contenere il reale o viceversa? «Quale contiene quale, e come si può esserne sicuri?»<sup>83</sup>

È a quest'ultimo interrogativo che lo scrittore statunitense DeLillo ha tentato di dare risposta nell'epilogo dell'opera *Underworld* (1997). Auspicando, forse, ad un ritrovamento di fusione tra parole e cose, egli afferma che sono le cose

che chiedono di essere viste e mangiate [...], e tenti di immaginare la parola sullo schermo materializzarsi nel mondo, assumere i suoi significati, il suo senso di serenità e contentezza fuori nelle strade, in qualche modo, il suo sussurro di riconciliazione, una parola che si protende all'infinito [...], una parola che porta con sé la luce ardente di un oggetto nel mezzogiorno assolato.<sup>84</sup>

## **2.4 L'exasperazione della metanarrativa: un riavvicinamento al concetto di *reale***

La frammentazione della soggettività, l'inconsistenza della realtà, l'imperversare del senso di duplicità e molteplicità di mondi narrabili e l'assenza di dimensionalità spazio-temporale sembravano aver sancito l'impossibilità della scrittura di essere veicolo di rivelazione e comprensione del mondo.

Le stesse trame del romanzo postmoderno dimostravano e riflettevano l'incapacità della parola di comunicare e capire il reale: nulla poteva essere affermato con certezza.

A partire dagli anni Novanta del Novecento gli scrittori sembrano avvertire, però, l'esigenza di riavvicinamento alla concretezza del mondo.

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 879.

<sup>84</sup> Ivi, p. 880.



La preferenza e il gusto per contenuti e ambientazioni allucinatori, l'esuberanza diegetica e la tecnica metanarrativa vengono sostituiti da una volontà rinnovata di affermare e conferire una stabilità al reale.

La soluzione di distacco ironico dalla tradizione, cui auspicava Umberto Eco nelle *Postille a Il nome della rosa* (1980), opera considerata uno fra i primi esempi del romanzo postmoderno in Italia, viene superata attraverso un atteggiamento di consapevolezza della complessità conoscitiva del mondo e si traduce in un sentimento nostalgico verso il concetto di realtà.

La relatività delle interpretazioni soggettive e il senso di dubbio perpetuo sembravano aver ridotto la presenza del narratore a una sorta di *dio smemorato e poco preveggen*te, dedito alla divagazione e alla dimenticanza<sup>85</sup>.

I piani di realtà e finzione, mediante le tecniche stilistico-retoriche di regressione, trompe d'œil, mise en abyme e metalessi, apparivano continuamente confusi.

La distinzione fra verità e menzogna era inaffermabile anche dall'autore, al quale era rimasta solo la facoltà di descrivere un mondo possibile ed esistente nella dimensione finzionale.

Ai fini di analizzare i diversi livelli di realtà sondabili mediante la scrittura, pare significativa l'affermazione di Italo Calvino quando riferisce che «i livelli di realtà che la scrittura suscita, la successione di veli e schermi forse s'allontana all'infinito, forse s'affaccia sul nulla. Come abbiamo visto svanire l'io, il primo soggetto dello scrivere, così ce ne sfugge l'ultimo oggetto»<sup>86</sup>.

La volontà dello scrittore di descrivere i diversi livelli del reale conduce, forse, ad verso un vuoto conoscitivo, poiché la letteratura «moltiplica gli spessori d'una realtà inesauribile di forme e significati»<sup>87</sup>.

Sebbene il mondo non possa essere compreso nella sua totalità e interezza, la tensione della narrativa degli anni Duemila sembra muovere verso il reale. Essa prova a dare un'interpretazione alla realtà, che però continua ad essere una visione parziale e soggettiva dei fatti accaduti e concreti.

---

<sup>85</sup> Cfr. FRANCO FERRUCCI, *Il mondo creato: romanzo*, Milano, Mondadori, 1986, p. 204.

<sup>86</sup> ITALO CALVINO, *I livelli della letteratura*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 397.

<sup>87</sup> Ivi, p. 398.

Il valore di verità della scrittura è commisurato al particolare: essa non scioglie la complessità del reale, ma non è nemmeno riducibile a pura menzogna.

Con il nuovo realismo si rafforza l'esigenza di riattivare gli schemi narrativi della tradizione e di ricaricare di significato parole già esistenti e utilizzate in passato, in modo tale che esse riescano a tornare a interrogare e descrivere il mondo.

Come aveva affermato Calvino, lo scrittore racconta una possibile *realtà dei livelli*; egli è conscio dei limiti della visione soggettiva, ma non rinuncia a sostenere una propria versione di verità.

Avendo cognizione dell'impossibilità di avere certezze epistemologiche e ontologiche, l'uomo ritroverebbe, di nuovo, la volontà di possedere e di dare ordine al mondo, poiché ha imparato a sopportare la condizione di incertezza conoscitiva.

Nella letteratura degli anni Zero emerge un sentimento nostalgico di contatto concreto e autentico con il mondo. Essa pare voler scovare una sorta di antidoto al crollo ontologico, alla deriva autoreferenziale della narrativa postmoderna, alla società divenuta *telematica* e all'«angoscia dinanzi a un mondo disertato dagli dei» che «lascia il passo alla spaesamento vagamente euforico dinanzi a un mondo intriso di realtà virtuale»<sup>88</sup>.

Le trame dei romanzi postmoderni divenivano «apparenze fluttuanti, allusive e illusive»<sup>89</sup>. Di conseguenza, vi era stata una svalutazione dell'attività ermeneutica, poiché essa era divenuta una sorta di vacuo sforzo interpretativo; le parole erano in grado di esprimere solo «macigni, grandi oggetti inanimati e inerti, come monadi immutabili»<sup>90</sup>.

La narrativa postmoderna era giunta ad essere una sorta di *letteratura dell'esaurimento*, incapace di far dialogare il mondo esterno con il micro-cosmo finzionale. Essa sembrava destinata ad una pessimistica evanescenza<sup>91</sup>.

Il nuovo realismo si costituisce, allora, come un'ipotesi alternativa alla scelta estrema del silenzio: il linguaggio sembra voler riacquisire il potere di dare significato agli oggetti che nomina. La narrazione diviene una sorta di «ritorno indietro, il necessario

---

<sup>88</sup> FRANCO BRIOSCHI, *Il postmoderno e la lingua della tribù*, in *Tirature '04. Che fine ha fatto il postmoderno*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Il Saggiatore, 2004, p. 11.

<sup>89</sup> Ivi, p. 13.

<sup>90</sup> PAUL AUSTER, *Trilogia di New York*, cit., p. 80.

<sup>91</sup> Per il concetto di evanescenza della letteratura postmoderna si veda IHAB HASSAN, *The Dismemberment of Orpheus: toward a Postmodern literature*, Madison, The University of Wisconsin, 1982.

affacciarsi dell'esperienza verso il suo luogo di partenza, verso ciò che si dava "prima" del viaggio stesso»<sup>92</sup>.

Per definire la letteratura postmoderna il critico Giulio Ferroni utilizza l'espressione *paradiso del dopo*: essa è concepita, dunque, come *postuma* rispetto alla tradizione narrativa precedente. Nel romanzo postmoderno si era manifestato un vuoto di referenza con il reale; ad essere narrabili erano solo *scorie materiali, culturali e mentali*<sup>93</sup>.

Il crollo delle divisioni ideologiche, il rinnegamento del senso storico, la globalizzazione del mercato culturale avevano ridotto la dimensione etico-sociale della letteratura.

Lo scrittore era divenuto una sorta di intrattenitore, che continuava a comporre e produrre romanzi, il cui contenuto rispondeva alla necessità di spettacolarizzazione della cultura<sup>94</sup>. La narrazione era diventata una forma di *accatastamento*<sup>95</sup>.

La figura stessa dell'autore si era indebolita; le riflessioni del linguista francese Roland Barthes ne *La morte dell'autore* (1968) ne avevano annunciato enfaticamente la morte.

Nel pensiero strutturalista il vero protagonista dell'opera letteraria era ritenuto il linguaggio, poiché «la scrittura è distruzione di ogni voce, di ogni origine»<sup>96</sup>. In essa si perde l'identità di colui che compone il testo; «non appena un fatto viene raccontato, per fini intransitivi, [...] la voce perde la sua origine, l'autore entra nella propria morte, la scrittura cominci»<sup>97</sup>.

È, dunque, il linguaggio a parlare: «scrivere significa, attraverso una preventiva spersonalizzazione [...], raggiungere quel punto in cui solo il linguaggio agisce, nella «performance» sua e non dell'«io»»<sup>98</sup>.

L'autore è certamente il soggetto della scrittura, ma esiste solo nel tempo dell'enunciazione, poiché «ogni testo è scritto per sempre *qui e ora*»<sup>99</sup>.

---

<sup>92</sup> GIULIO FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996, p. 112.

<sup>93</sup> Cfr. Ivi, pp. 148-149.

<sup>94</sup> Cfr. ROMANO LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005, p.17.

<sup>95</sup> Per un'analisi approfondita del cambiamento fra romanzo moderno e postmoderno si veda STEFANO CALABRESE, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 14-15.

<sup>96</sup> ROLAND BARTHES, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, p. 51.

<sup>97</sup> Ivi, p. 52.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> Ivi, p.54.

Barthes sosteneva, dunque, che la scrittura fosse un'operazione di registrazione, constatazione e rappresentazione, ma che, come affermavano i linguisti appartenenti alla corrente analitica oxfordiana, essa avesse anche un aspetto performativo: «l'enunciazione non ha altro contenuto (o altro enunciato) che l'atto stesso con il quale si enuncia»<sup>100</sup>.

Come notava anche la critica francese Julia Kristeva, il testo è un *tessuto di citazioni*, che traggono origine da vari ambiti e settori culturali. Il gesto dello scrittore pare essere, quindi, sempre *anteriore* e mai veramente originale. Egli assembla e mescola i diversi materiali, ma non ha più in sé passioni, umori, sentimenti, impressioni, poiché la sua funzione è di riordinare e tradurre un *immenso dizionario*.

Scomparsa la figura dell'autore, la pretesa della critica di attribuire ad ogni opera letteraria un senso definitivo non era più possibile: il tentativo di interpretare un testo diventa del tutto inutile<sup>101</sup>. La scrittura non poteva mai avere un significato univoco.

Il testo si compone a partire da citazioni e riusi di generi differenti fra loro, i quali sono in rapporto di parodia, dialogo o contestazione. Essi si riuniscono nella lettura, poiché è il lettore a garantire un senso di unità all'opera letteraria.

Nella conclusione del suo saggio, Barthes giungeva a sostenere che «per restituire alla scrittura il suo avvenire, bisogna rovesciarne il mito: prezzo della nascita del lettore non può essere che la morte dell'Autore»<sup>102</sup>. I significati dei testi vengono attribuiti dal lettore, il quale unifica l'intreccio di citazioni.

Il ruolo della critica era divenuto, dunque, illegittimo: essa non aveva più la capacità di comprendere e dare un senso ultimo e autentico al testo.

Nel dibattito letterario contemporaneo vengono discussi allora, forse, non solo le conseguenze del crollo epistemologico e ontologico della realtà, ma anche la crisi ermeneutica.

Durante il postmoderno la scrittura non sembrava più in grado di costruire modelli validi del mondo e si era reclusa in una sorta di «nicchia individuale»<sup>103</sup>, di cui la critica fatica a comprenderne i significati.

Quale senso può avere la letteratura se non è capace di disvelare alcuna verità sul reale?

---

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> Cfr. Ivi, p. 55.

<sup>102</sup> Ivi, p. 56.

<sup>103</sup> S. CALABRESE, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, cit., p. 52.

Il tentativo del nuovo realismo muove, forse, dall'esigenza di rispondere a tale quesito. Il mondo continua ad apparire come incomprensibile, ma la narrativa contemporanea auspica il ritrovamento della capacità del linguaggio di parlare della realtà, nonostante la consapevolezza della validità relativa dell'interpretazione soggettiva.

## 2.4 La dimensione finzionale: possibilità di *leggerezza* della scrittura

Nel saggio *Lezioni americane* (1988) Calvino riflette sul valore, sulle caratteristiche e sulle prospettive che la letteratura avrebbe potuto assumere nel corso del Nuovo Millennio.

Ripensando alla propria esperienza scrittorica, egli asseriva di aver cercato di «togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio»<sup>104</sup> mediante l'impiego della finzione; essa gli aveva permesso di conferire, infatti, un certo grado di *leggerezza* alla narrazione. Nella concezione calviniana tale qualità può essere espressa tramite la scrittura, il cui scopo è, quindi, di essere un «inseguimento perpetuo delle cose»<sup>105</sup>, un tentativo di «adeguamento alla loro varietà infinita»<sup>106</sup>.

La lingua rimane lacunosa, frammentaria e incapace di penetrare le verità più recondite, ma può tentare comunque di avvinarsi al mondo. Riordinando, eludendo, omettendo alcuni aspetti, lo scrittore cerca di conferire ordine e senso alla propria storia e tenta di conoscere la realtà.

Sebbene Calvino sia considerato uno scrittore postmoderno, appare interessante per una discussione sui valori e sui contenuti della dimensione narrativa, poiché egli definisce la propria indagine scrittorica come:

---

<sup>104</sup> ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, 2002<sup>3</sup>, p. 7.

<sup>105</sup> Ivi, p. 32-33.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

unificazione d'una logica spontanea delle immagini e di un disegno condotto secondo un'intenzione razionale. Ma nello stesso tempo ho sempre cercato nelle immaginazioni un mezzo per raggiungere una conoscenza extraindividuale, extrasoggettiva; dunque sarebbe giusto che mi dichiarassi più vicino alla seconda posizione, quella dell'identificazione con l'anima del mondo.<sup>107</sup>

Nel romanzo convivrebbero il particolare soggettivo in atto e la molteplicità in potenza: la scrittura può concepire e generare un pulviscolo infinito di possibilità rappresentative. L'incomprensibilità del mondo che causa un senso di angoscia perenne può trovare sollievo grazie alla *leggerezza* offerta dallo spazio letterario. Esso presenterebbe, dunque, una funzione esistenziale: ricerca la *levità* per reagire al peso del vivere.

La scrittura si dimostra essere un tentativo di approssimazione conoscitiva al mondo, seppur non riesca mai a giungere a verità certe.

La finzione, l'interiorità dell'io, il potere immaginativo impiegati nel racconto, differiscono dall'oggettività del reale: il romanzo delinea una delle raffigurazioni possibili. Lo scrittore riordina i concetti e conferisce consequenzialità e senso alla storia. Tutto il suo potenziale inventivo non viene mai messo in atto completamente: ogni opera racconta «quello di cui facciamo esperienza vivendo»<sup>108</sup>. La letteratura postmoderna non rifletteva il reale, ma costituiva un *altro mondo*, che risponde va «ad altre forme d'ordine e disordine»<sup>109</sup>. L'esperienza e la fantasia soggettiva mediano il rapporto con il mondo; le parole rappresentano, infatti, «lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa»<sup>110</sup>.

I contenuti potenzialmente esprimibili dalla parola apparivano infiniti e molteplici: era la voce dell'io che, di volta in volta, sceglieva e deformava il reale. Nell'universo narrativo il *groviglio*<sup>111</sup> eterogeneo e simultaneo del mondo e l'infinità delle ipotesi soggettive potevano trovare espressione. Il romanzo non cercava di spiegare

---

<sup>107</sup> Ivi, p. 102.

<sup>108</sup> Ivi, p. 109.

<sup>109</sup> Ibidem.

<sup>110</sup> Ivi, p. 110.

<sup>111</sup> CARLO EMILIO GADDA, *Scritti vari e postumi*, a cura di Dante Isella, Milano, Garzanti, 1993, p. 460.

una verità assoluta e metafisica<sup>112</sup>, ma consisteva in una *riduzione* particolare della totalità del mondo. Gli scrittori sembravano dimostrare un atteggiamento di «attivismo nell'inquietudine»<sup>113</sup>. Tramite l'esperienza estetica il soggetto poteva *finzionalizzare*<sup>114</sup> la realtà: la narrazione era l'«orizzonte del mondo»<sup>115</sup> e il mondo, a sua volta, era l'«orizzonte della finzione»<sup>116</sup>.

Le due istanze potevano trovare unione tramite la concettualizzazione di ontologie *ibride*, poiché l'applicazione di una *semantica modale*<sup>117</sup> permetteva anche all'universo immaginativo di avere funzione referenziale. Ogni opera costruiva, infatti, un proprio sistema di referenza, grazie al quale era possibile dichiarare vere o false le proposizioni del racconto. Esso si basava su una struttura duale: la dimensione finzionale (*mondo secondario*) poteva ma non era necessariamente rispecchiamento della realtà (*mondo primario*).

La narrativa contemporanea ripensa il rapporto fra realtà e immaginazione: è la rinnovata tensione al reale a conferire dinamismo alla costruzione romanzesca:

- E se tutto questo fosse soltanto pura fantasia? [...] se non fossimo davvero quello che crediamo di essere? E se il mondo che conosciamo venisse sottoposto a un nuovo assetto davanti ai nostri occhi mentre siamo fermi a guardare, oppure mentre siamo seduti a parlare?<sup>118</sup>

Tale estratto, tratto dall'opera *Il silenzio* (2021) di DeLillo, dimostrerebbe come nella narrativa contemporanea continui ad essere presente l'elemento finzionale, ordinato dell'invenzione dell'autore, ma che si ponga una continua attenzione anche verso gli aspetti desumibili, invece, dai dati reali.

---

<sup>112</sup> Per un'analisi approfondita del concetto di molteplicità di mondi possibili originati dalla narrazione si veda GIANNI VATTIMO, *Al di là del soggetto*, in *Verso un'ontologia del declino*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 47-49.

<sup>113</sup> Ivi, p. 51.

<sup>114</sup> Per una teorizzazione del superamento della dimensione metanarrativa come unica possibilità per la scrittura postmoderna si veda PIER ALDO ROVATTI, *L'inutilità del pensiero debole*, Udine, Forum, 2011, p. 47-49.

<sup>115</sup> Cfr. HANS R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria. 1: Teoria e storia dell'esperienza estetica*, trad. di Bruno Argenton, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 341-348.

<sup>116</sup> Ibidem.

<sup>117</sup> Per il concetto di *semantica modale* dei mondi possibili si veda THOMAS PAVEL, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, a cura di Andrea Carosso, Torino, Einaudi, 1992.

<sup>118</sup> DON DELILLO, *Il silenzio*, trad. di Federica Aceto, Torino, Einaudi, 2021, p. 76.

I confini fra i due mondi non rimangono «in un'immobilità mortale, ma vivente come un organismo»<sup>119</sup>. Lo scrittore, considerato uno dei padri del postmodernismo, scrive seguendo e assecondando la propria ispirazione inventiva, ma nella produzione letteraria a partire dagli Duemila dimostra un'evidente tensione alla tematica del reale nella narrazione.

La letteratura non esaurirebbe mai, dunque, la capacità di creare elementi nuovi<sup>120</sup>; essa offre sempre agli autori la possibilità di cambiare, sperimentare e riformulare ipotesi differenti del mondo attraverso la scrittura.

Nel romanzo il nulla ontologico può trovare superamento: nonostante l'angoscia per la mancanza di verità certe e il dolore, causato dall'impossibilità di comprendere i significati profondi del reale «si continua a raccontare ancora»<sup>121</sup>.

La scrittura contemporanea dimostra allora che l'allontanamento dalla realtà non è più la sola possibilità offerta dalla letteratura, poiché la forza della scrittura non consiste solo nel permettere l'evasione da un mondo vacuo e inconoscibile, ma è altresì rigenerante: essa tenta continuamente di mediare e avvicinarsi ad una verità, vincendo la vertigine causata dal caos del mondo.

---

<sup>119</sup> Ivi, p. 155.

<sup>120</sup> Contro il concetto di ripetitività della letteratura si veda CARLA BENEDETTI, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

<sup>121</sup> Ivi, p. 156.





## CAPITOLO III:

# **Il ritorno al realismo della narrativa del Nuovo Millennio**

### **3.1 La riconquista di dimensionalità storica nel romanzo degli anni Duemila**

La rarefazione delle possibilità dell'espressione soggettiva di descrivere e raccontare il reale aveva provocato uno svuotamento del valore della dimensione storica.

L'esistenza dell'uomo sembrava consumarsi in un tempo eternamente presente; distaccato dal passato, egli non poteva sperare in una prospettiva di rinnovamento futuro.

A partire dagli anni del dopoguerra, nel susseguirsi storico parevano non essersi verificati eventi significativi.

La conseguenza dell'allontanamento della paura della morte e della morte stessa dall'immaginario collettivo aveva provocato uno svuotamento di significato della vita.

Il presente si era smaterializzato ed era diventato *iperreale*.

Come osserva il critico Daniele Giglioli nel saggio *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio* (2011), la società aveva cancellato il concetto di trauma a tal punto da giungere ad una condizione anestetizzata di assenza totale del dolore.

Il cambiamento, determinato, dall'attentato terroristico dell'11 settembre 2001, tuttavia, aveva fatto riemergere la presenza della morte non solo nella dimensione immaginativa, ma anche nel vivere quotidiano.

Per definire la situazione di blocco apparente e di mancanza di avvenimenti storici, lo studioso Jean Baudrillard ne *Lo spirito del terrorismo* (2002) aveva parlato di un periodo di «sciopero degli eventi».

Secondo il sociologo francese, l'illusione di staticità e ripetitività storica si è interrotta con l'attentato di New York. Egli presenta, quindi, il crollo del World Trade Center come evento *assoluto*, un «evento puro che racchiude in sé tutti gli eventi che non hanno mai avuto luogo»<sup>122</sup>.

Il mondo aveva assistito in diretta televisiva alla tragedia senza riuscire a comprenderne inizialmente l'importanza negli sviluppi storico-politico successivi.

In conseguenza all'avvenimento drammatico dell'11 settembre ha inizio, infatti, un mutamento profondo e inesorabile negli equilibri economico-politici mondiali. Il fenomeno terroristico rinnova l'esigenza di una nuova contrapposizione e lotta ideologica: l'Occidente ritrova un nuovo nemico contro cui combattere a difesa dei propri valori, ossia il fondamentalismo islamico.

Il trauma e il dolore non sono più lontani dalla percezione collettiva e dalla vita concreta e quotidiana, ora essi si manifestano brutalmente e in maniera palese nell'attentato alla città di New York, considerata il cuore pulsante e simbolico della società occidentale globalizzata.

La morte si riscopre come «oscuro oggetto di desiderio»<sup>123</sup>; essa è desiderata segretamente dall'animo umano, che però prova vergogna di tale pulsione. L'umanità avverte un bisogno costante di vedere in modo vivido ed esperire concretamente la violenza. Solo con la ricomparsa tangibile della sofferenza e del dolore sembra poter essere ritrovata la volontà di ricercare un nuovo valore all'esistenza.

Nella concezione baudrillardiana il terrorismo islamico è concepito, infatti, come un prodotto del mondo occidentale e, per tali motivi, non può essere mai veramente sconfitto. Esso sarebbe presente nella stessa cultura che dichiara di volerlo combattere.

Il fondamentalismo religioso viene interpretato, dunque, come uno degli esiti tragici dei processi di globalizzazione e mondializzazione. Nel tentativo delirante di esorcizzare il male, l'Occidente «diviene suicida e dichiara guerra a se stesso»<sup>124</sup>.

---

<sup>122</sup> JEAN BAUDRILLARD, *Lo spirito del terrorismo*, trad. di Alessandro Serra, Milano, Cortina, 2002, p. 8.

<sup>123</sup> Ivi, p. 10.

<sup>124</sup> Ivi, p. 11.

Il terrorismo ha reso di nuovo concreto il senso di morte; essa stessa è divenuta un suo strumento: il suicidio dei kamikaze elimina l'ideale della presenza-assenza, della «zero-morte»<sup>125</sup>.

Secondo Baudrillard, lo spirito del terrorismo consisterebbe nell'irruzione immediata della morte; esso era stato capace di essere presente simultaneamente nella concretezza dell'evento e negli schermi televisivi.

La visibilità della tragedia, il fascino immorale del «teatro della crudeltà»<sup>126</sup>, l'interruzione della pace, il bisogno di essere «guizzante nel vivo della pelle, imprudente e reale»<sup>127</sup>, la brutalità dell'immediatezza dello morte conducono la società non solo ad un mutamento di prospettiva storico-sociale, ma influiscono anche sulle tematiche narrative.

Negli anni Duemila vi è la nascita di un nuovo tipo di romanzo: la letteratura cerca di attribuire un nuovo significato alla realtà, mediante un linguaggio che possa di nuovo essere ricongiunto alle cose che indica.

Giglioli definisce tale modalità narrativa *scrittura dell'estremo*<sup>128</sup>: sebbene con risultati espressivi e stili differenti, i romanzi prodotti a partire dagli anni Duemila sarebbero accumulati dal diffuso tentativo di provare, attraverso la scrittura, di dialogare con il mondo e di indagare come esso possa essere veicolato dalla narrazione.

La ricomparsa dell'evento reale ha permesso di superare una visione solo virtuale della storia: l'accadimento concreto può vincere veramente la finzione<sup>129</sup>, oppure è la reinvenzione del reale ad essere l'ultima e più temibile menzogna?

---

<sup>125</sup> Ivi, p. 23.

<sup>126</sup> Ivi, p. 40.

<sup>127</sup> DON DELILLO, *Underworld*, cit., p. 862.

<sup>128</sup> Per una precisa spiegazione del concetto di *scrittura dell'estremo* e dell'attenzione della letteratura, a partire dagli anni Duemila, verso le possibilità di rappresentazione del reale si veda DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 15.

<sup>129</sup> Cfr. Ivi, p. 37.

### 3.2 La *resistenza* del reale nella narrazione

Gli scrittori del Nuovo Millennio sembrano orientare l'indagine poetica verso una ricerca del reale, poiché avvertono la necessità di ritorno all'ordine del mondo.

Nel periodo postmoderno ogni narrazione poteva costruirne solo un modello proprio del mondo, poiché una conoscenza oggettiva della realtà era ritenuta inafferrabile: il cosmo era essenzialmente caos e disordine. Il soggetto poteva asserire, dunque, solo ipotesi provvisorie, le quali, essendo relative, avevano perso l'aderenza con gli oggetti concreti.

È ammissibile un rapporto di dialogo fra linguaggio e realtà? La parola può ancora avvicinarsi al mondo concreto?

Tali quesiti sono destinati, forse, a rimanere privi di risposte definitive, poiché appare complicato distinguere in modo chiaro in che cosa consista dire la verità e cosa, viceversa, significhi mentire.

Il tentativo di attribuire un senso univoco al vivere umano, che conferisca direzionalità all'esistenza e, più in generale, al cosmo, diviene quasi impossibile.

La differenza che registra la narrativa degli anni Zero rispetto alla poetica postmoderna risulta essere un mutamento di atteggiamento degli scrittori: nonostante il significato profondo del mondo sia inconoscibile totalmente, la parola può almeno provare ad avvicinarsi al reale. L'opera letteraria manifesta la volontà del singolo di interpretare la realtà.

Appare interessante analizzare il concetto di *ontologia critica*, elaborato dal filosofo Maurizio Ferraris nel saggio *Manifesto del nuovo realismo* (2012).

Lo studioso asserisce che l'oggetto e la realtà costituiscono le uniche difese che il soggetto dispone di fronte alle costruzioni di mondo che egli crea. Nonostante non sia completamente penetrabile da schemi concettuali il mondo esiste.

Ferraris nota come nella fase postmoderna avesse prevalso quasi un sentimento di *bipolarismo* verso l'istanza di realtà: la narrativa pareva oscillare tra un senso di onnipotenza e, viceversa, la percezione di vanità di ogni affermazione.<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> Cfr. MAURIZIO FERRARIS, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 25.

Nell'universo finzionale le storie narrabili sembravano potersi moltiplicare all'infinito, poiché coincidevano con mondi inventati dello scrittore, i quali non potevano esprimere nulla di vero della concretezza del reale. Sebbene con variazioni stilistiche ed espressive, la produzione letteraria sembrava denunciare l'impossibilità di ricercare una stabilità al disordine del cosmo e una soluzione al suo progressivo dissolvimento. Dalla perdita di capacità della scrittura di rappresentare il reale, era conseguita la crisi ermeneutica della critica.

La narrativa contemporanea si costruisce a partite dalla necessità di ricongiungimento ad una dimensione tangibile del mondo: il soggetto ripensa al proprio rapporto con la realtà. Nonostante egli sia cosciente dell'incapacità di comprendere in maniera esaustiva l'ordine del mondo, l'io ritrova il coraggio di affermare una visione del reale.

Nella letteratura degli anni Zero si afferma un senso nuovo di realismo: la scrittura non giunge a svelare verità metafisiche, ma racconta le interpretazioni dell'io. La realtà esiste indipendentemente dalle costruzioni soggettive, poiché *resiste* allo scivolamento nel vuoto di senso.

Ferraris afferma che, per trascendere la fallacia essere-sapere<sup>131</sup>, sia necessario distinguere ontologia ed epistemologia: l'essere degli oggetti naturali e sociali si differenzia ed è indipendente dal loro grado di conoscibilità.

Il sapere è concepito come «attività concettuale, linguistica, deliberata, e soprattutto emancipativa»<sup>132</sup> ed è, per tali motivi, differente dall'essere del reale. Quest'ultimo è autonomo dalle condizioni conoscitive umane e, di conseguenza, non è dominato dal soggettivismo – come se rifiutasse l'*oscenità* del pronome Io.

La resistenza ontologica del mondo permette di superare lo scetticismo nichilista, che concepiva il reale come costruzione del sapere e, dunque, del potere. La relativizzazione della validità delle interpretazioni avrebbe condotto il sapere contro se stesso: non più emancipato, esso sembrava costituirsi come una nuova tipologia di dominio.

La poetica del nuovo realismo si presenta come una sorta di antidoto possibile alla «sindrome del sospetto, alle lacerazioni del moderno e al nichilismo del postmoderno»<sup>133</sup>. La scrittura può cercare di combattere l'epidemia dell'inquietudine, che era stata

---

<sup>131</sup> Per il concetto di *resistenza* come principio fondante per un'ontologia possibile della realtà si veda MAURIZIO FERRARIS, *Bentornata realtà: il nuovo realismo in discussione*, a cura di Mario De Caro e Maurizio Ferraris, Torino, Einaudi, 2012.

<sup>132</sup> Ivi, p. 79.

<sup>133</sup> Ivi, p. 102.

provocata dall'incertezza epistemologica delle costruzioni soggettive del mondo. L'io cerca di comprendere la realtà, che esiste e resiste a prescindere dai tentativi interpretativi.

Il romanzo degli anni Duemila prova un riavvicinamento all'oggettività del reale, ma con modalità rappresentative ed espressive differenti da quelle impiegate dalla narrativa realista di fine Ottocento. La letteratura non mira a disvelare il senso profondo del mondo, ma propone una verità possibile, avanzata dalla voce soggettiva di colui che scrive.

Il soggetto può ambire a ritrovare il *coraggio della verità*; solo in una dimensione parresiasica la parola può recuperare la valenza di parlare del mondo reale.

La proposta della narrativa contemporanea si oppone alla supremazia dell'entropia e dell'antirealismo<sup>134</sup> del romanzo postmoderno, nel quale gli scrittori sembravano aver dichiarato guerra alla realtà e aveva preferito esaltare interpretazioni soggettive del mondo.

Nel saggio *Settanta* (2001) il critico Marco Belpoliti pare confermare la necessità, evidenziata anche da Ferraris, di considerare come valida un'*epistemologia soggettiva*, che egli concepisce come una sorta di «parabola del lavoro intellettuale»<sup>135</sup>.

Il mondo continua ad essere indecifrabile nella sua totalità, ma la letteratura non deve necessariamente ridursi ad una dimensione metanarrativa. L'io può tentare di dare ordine al reale a prescindere dal fatto che le sue costruzioni abbiano una valenza oggettiva. Ciascun autore prova a conferire coerenza al mondo mediante la scrittura. Per molto tempo egli «si era sforzato di raggiungere un'impassibilità e un distacco tali per cui ciò che conta è solo la serena armonia delle linee del disegno»<sup>136</sup>.

Nel tentativo di costruire e spiegare la realtà, l'io compie continue deformazioni e contorsioni. Il mutamento del romanzo contemporaneo sarebbe determinato dall'inversione della dinamica fra realtà e interpretazione.

Nell'opera *Palomar* (1983) Calvino aveva affermato emblematicamente che la costruzione di modelli soggettivi, che possono differire dal mondo concreto, dovrebbe essere un'operazione graduale, duttile ed elastica, e se «il modello non riesce a trasformare la realtà, la realtà dovrebbe riuscire a trasformare il modello»<sup>137</sup>. Ogni costruzione del mondo dovrebbe essere, quindi, potenzialmente riformulabile.

---

<sup>134</sup> Per un'approfondita trattazione della concezione di *antirealismo* in epoca postmoderna si rimanda a MAURIZIO FERRARIS, *Il bello del relativismo*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 49-57.

<sup>135</sup> Cfr. MARCO BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, p. 222.

<sup>136</sup> I. CALVINO, *Palomar*, cit., p. 111.

<sup>137</sup> Ivi, p. 112.

La consapevolezza che la scrittura non corrisponda in modo esatto ed esaustivo alla verità del reale non la rende meno valida. L'io può provare a dare ordine al cosmo, anche se, forse, non potrà mai risolverne la caoticità.

L'atteggiamento auspicato dagli scrittori contemporanei è di raccontare la realtà e cercarne un'eventuale comprensione, sebbene le conoscenze soggettive rimangano precarie. Nel tentativo di disvelare un aspetto del reale, le ipotesi epistemologiche dell'io devono rimanere fluide, predisposte a continui cambiamenti e smentite e alla verifica caso per caso.

Ciò che risulta impenetrabile del mondo rimane oggetto di desiderio.

### **3.3 Il romanzo contemporaneo: tensione fra *epos* e reale**

In che modo la scrittura può esprimere il reale mediante la voce dell'io? Nel tempo presente la letteratura può ambire a ritrovare un valore etico?

Il tentativo di descrivere e valutare criticamente le tendenze narrative dominanti nel romanzo contemporaneo risulta essere un'operazione complessa.

Pur presentando contenuti tematici, soluzioni espressive e stili differenti, gli scrittori del Nuovo Millennio sembrano essere mossi dalla comune volontà di indagare la realtà esterna all'io. Essi ricercano una possibilità di dialogo con il mondo mediante la scrittura: solo con un ripotenzamento del linguaggio è possibile ritrovare un rapporto di significazione con il mondo.

Nell'opera *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro* (2009) il collettivo Wu Ming avanza l'immagine di una *nebulosa* per spiegare, dal punto di vista figurativo, la variabilità delle proposte romanzesche del nuovo realismo. Nella letteratura degli ultimi decenni appare un'operazione complessa effettuare un'analisi critica, volta a stabilire somiglianze comuni plausibili, poiché i contenuti stessi del



romanzo trattano e fanno riferimento, secondo la visione dei critici del collettivo, a «oggetti narrativi non-identificati»<sup>138</sup>.

Nelle riflessioni filosofico-letterarie contemporanee, l'esigenza di superare il crollo ontologico della realtà era stato superato con l'accettazione dell'incertezza delle prospettive soggettive. Ciascuna interpretazione del mondo può essere ritenuta affermabile e valida, benché essa sia una conoscenza parziale, e, mediante il linguaggio, ogni scrittore dichiara una propria verità del reale.

Per indicare i differenti autori appartenenti alla narrativa del Nuovo Millennio, Wu Ming propone l'espressione di *generazione narrativa*. Nella dimensione letteraria gli scrittori contemporanei sembrano poter ritrovare un nuovo senso di responsabilità etico-sociale, evocato grazie alla riemersione della componente epicizzante nel romanzo<sup>139</sup>.

La scelta di utilizzare l'aggettivo *epico* per definire il romanzo attuale è giustificata, poiché nella narrazione si registrano la presenza e la conseguente fusione di elementi *storici e leggendari*. I vari generi romanzeschi si confondono e si mescolano fra loro; la realtà storica si misura incessantemente con l'universo finzionale del racconto e viene da esso deformata. Nel nuovo realismo sembra riemergere, infatti, un senso di fiducia nel potere «maieutico e telepatico della parola, e nella sua capacità di stabilire legami»<sup>140</sup>: sfruttando il potere evocativo di figure e storie epiche la scrittura risponde alla necessità del lettore di riscontrare elementi mitici all'interno della dimensione narrativa. Contro la *stagflazione* della parola gli autori degli anni Zero sfruttano, in misura variabile, i differenti generi della tradizione, la cui potenza espressiva non risulta essere, dunque, del tutto consunta. Nel romanzo si mescolano e uniscono «fiction e non-fiction, prosa e poesia, diario e inchiesta, letteratura e scienza, mitologia e *pochade*»<sup>141</sup>.

Sebbene il desiderio di *ritorno all'ordine* appaia in parte illusorio e la comprensione del caos della realtà sia solo parziale, la coscienza collettiva è consapevole

---

<sup>138</sup> WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. 11.

<sup>139</sup> Per l'analisi del ritorno della componente epica nella narrativa degli anni Duemila si veda WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, cit., p. 14-15, 19-21.

<sup>140</sup> Ivi, p. 22.

<sup>141</sup> Ivi, p. 42.

del fatto che non sia più possibile continuare a vivere come aggrappato «a un granello di polvere che rotea nell'infinito vuoto»<sup>142</sup>.

L'ammissione dell'esistenza di una realtà esterna, indipendente dalle interpretazioni del singolo, diviene fondamentale per legittimare le visioni dell'io: esse hanno una valenza relativa, ma che merita comunque di essere pronunciata. Tale cognizione ripotenzia il valore del linguaggio; esso è uno degli strumenti umani, che può essere sfruttato per cercare di avvicinarsi e rappresentare il reale. La ricostruzione ontologica del mondo rivitalizza, dunque, la funzione della letteratura: tramite la parola è possibile tentare nuovamente di dare una sorta di stabilità al mondo, seppur mai in maniera definitiva e definita. La finzione non funge più solamente da espediente per fuggire alla mancata sicurezza di esistenza del reale.

Il romanzo contemporaneo trova origine nella tensione perenne, forse irrisolvibile, fra spazio immaginario e immaginativo e gli accadimenti reali, riscontrabili nel susseguirsi storico.

Nel saggio *New Italian Epic* Wu Ming afferma, infatti, che: «Realismo ed epica non si escludono a vicenda, come non si escludono a vicenda l'osservare e il cantare. Il realismo è la ricerca di una rappresentazione per quanto «possibile» del mondo»<sup>143</sup>. Ogni romanzo narra e alterna fatti avvenuti storicamente con elementi inventati dalla fantasia creatrice di ciascun autore. La narrazione è un mezzo per indagare quale siano i confini fra realtà e finzione, e se questi siano oltrepassabili o meno.

Il contributo dell'elemento epico permetterebbe di conferire densità e vividezza al romanzo. Basandosi su connessioni archetipe e tipicizzate, il singolo scrittore può generare, poi, allegorie originali e instaurare collegamenti inattesi e inediti. Egli non auspica penetrare integralmente la verità profonda e assoluta, ma presenta la propria visione come vera e autentica.

Nel raffronto con i fatti reali e concreti, il racconto può risultare menzognero, poiché è sempre una voce soggettiva che inventa, trasforma, muta, corregge e, talvolta, elude ed elimina alcuni aspetti del reale. Le eventuali modifiche trovano giustificazione

---

<sup>142</sup> Ivi, p. 57.

<sup>143</sup> Ivi, p. 68.

poiché la condizione dello scrittore è di «eterno mendicante davanti alle porte del mondo vero, della vita vera»<sup>144</sup>.

In polemica contro la definizione della nuova narrativa italiana come *epicizzante* pare essere lo studioso Giulio Ferroni.

Secondo il critico la narrativa degli anni Duemila non presenterebbero aspetti e caratteristiche peculiari del genere epico. I romanzi contemporanei sarebbero, infatti, agli «antipodi di ogni epica possibile, giocati su di una scrittura neutra e priva di respiro o su artifici esteriori e ripetitivi»<sup>145</sup>.

Nella produzione letteraria odierna Ferroni registra l'assenza di spessore critico e, di conseguenza, il rischio per la scrittura è di rimanere solo *artificialità vuota*, incapace di farsi veicolo e promotrice di un cambiamento etico.

Che ruolo può ancora ricoprire la letteratura nella contemporaneità storica? La parola riesce a superare l'evanescenza dei significati? Che grado di conoscibilità del reale raggiunge il linguaggio? Quali aspetti della realtà complessa, *desolata*, disgregata la scrittura può cogliere? Essa è solo un modo che l'uomo ha di conoscere il reale oppure le immagini che crea del mondo, rimangono uno «specchio in cui possiamo contemplare solo ciò che abbiamo imparato a conoscere noi»<sup>146</sup>?

Nella dimensione romanzesca vengono sempre avanzate le costruzioni di ciascun individuo, le quali, essendo riflessi parziali, non riescono mai a rappresentare con piena oggettività la totalità del reale, poiché le verità profonde, ancestrali e assolute restano insondabili. Il soggetto può contemplare «una sfera di circonferenza che ha l'io per centro e il centro in ogni punto»<sup>147</sup>.

Con la cognizione dei limiti epistemologici umani nei confronti della complessità cosmica, il mondo interiore dell'io può apparire, però, come «un calmo immenso ruotare d'una spirale luminosa»<sup>148</sup>.

---

<sup>144</sup> EMMANUEL CARRÈRE, *Yoga*, trad. di Lorenza Di Lella e Francesca Scala, Torino, Adelphi, 2021, p. 251.

<sup>145</sup> GIULIO FERRONI, *Scritture a perdere*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 40.

<sup>146</sup> I. CALVINO, *Palomar*, cit., p. 121.

<sup>147</sup> Ivi, p. 122.

<sup>148</sup> Ivi, p. 121.

L'agitazione e l'inquietudine, provocate dalla brama di disvelare il senso del mondo, si placano, poiché l'uomo «non avendo più da chiedersi cosa il mondo gli prepara, che non ha più da preoccuparsi di lui»<sup>149</sup>.

A prescindere dal soggetto, la realtà esiste e continua a seguire il proprio ordine e senso, indifferente e impassibile di fronte alla presenza-assenza dell'io.

### **3.4 Risemantizzazione del linguaggio: una possibilità di ricostruzione del reale**

Con l'avvento delle nuove tecnologie e dei linguaggi mediali, la lingua narrativa sembra essere divenuta *transmediale*: la parola risulta *dissestata e investita* di nuove connotazioni<sup>150</sup>.

Gli scrittori del nuovo realismo auspicano il recupero del ruolo etico della letteratura e, di conseguenza, la necessità di risemantizzare il linguaggio. Con tale operazione, le storie narrate potrebbero riacquisire il loro potere di apportare dei cambiamenti concreti nella società.

Ogni autore si pone alla ricerca di «implicazioni latenti»<sup>151</sup> e tenta di descrivere il mondo attraverso procedimenti allegorici.

Il linguaggio può essere un mezzo per indagare una realtà *strana e labirintica*<sup>152</sup>. L'io prova ad avvicinarsi ad essa tramite la parola, sebbene la voce soggettiva esprima una sorta di «altra versione della storia»<sup>153</sup>. Nonostante il mondo venga rappresentato in maniera relativa e parziale, il linguaggio ne offre un'immagine, anche se in essa «tutto è lento e bianco e esangue e tutto accade intorno al verbo sembrare»<sup>154</sup>.

---

<sup>149</sup> Ivi, p. 123.

<sup>150</sup> Per il concetto di *transmedialità* nella letteratura contemporanea si veda WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, cit., p. 88-90.

<sup>151</sup> DON DELILLO, *Body Art*, trad. di Marisa Caramella, Torino, Einaudi, 2001, p. 4.

<sup>152</sup> Ivi, p. 7.

<sup>153</sup> Ivi, p. 15.

<sup>154</sup> Ivi, p. 23.

Dalla constatazione postmoderna del disordine del mondo e dell'impossibilità umana di una sua piena conoscenza, resa evidente da gran parte della narrativa delilliana, anche se «l'uomo è indifeso contro la verità del mondo»<sup>155</sup>, egli può cercare di ricostruire un linguaggio che possa essere un mezzo per tentare di comprendere il reale. L'esistenza della realtà prescinde dal grado di veridicità delle supposizioni soggettive; poiché le cose «potrebbero succedere. / Ma potrebbero non succedere. / Ma potrebbero succedere.»<sup>156</sup>, il soggetto può provare ad attribuire un senso al mondo, anche se non ha il potere di controllarlo o prevederlo.

La risemantizzazione del linguaggio permette di conferire nuovi significati alle cose che le parole vorrebbero designare?

Nel romanzo contemporaneo è l'io dello scrittore a organizzare spazio-temporalmente la trama e l'intreccio. I fatti narrati non necessitano di avere riscontro con la realtà. Le affermazioni possono essere ritenute vere nella dimensione del racconto: «La realtà è troppo potente per te? / Rischia. Credi a quello che vedi e senti.»<sup>157</sup>. La citazione da *Body art* (2001) di DeLillo può risultare interessante per descrivere l'atteggiamento cui aspirano gli scrittori contemporanei. Sebbene egli sia uno dei più celebri autori del postmodernismo americano, in tale romanzo evidenzerebbe la volontà di superare la propria precedente esperienza narrativa, manifestando il bisogno di credere nell'esistenza del reale, seppur impossibilitato a comprenderne l'inezienza.

Nel nuovo realismo muta la posizione della voce autoriale nei confronti del mondo; vengono riscoperti il coraggio e la possibilità di guardarlo a partire dalla visione che costruisce l'io: essa può essere considerata valida e vera se rapportata a ciò che il soggetto percepisce come reale.

Il senso di mistero della realtà permane. Sebbene all'uomo sia negata una conoscenza stabile e sicura, può tentare di darne una comprensione parziale tramite la scrittura poiché «l'accento non è sulla verità, ma sull'alterità dei punti di vista»<sup>158</sup>.

Tra i tratti principali della narrativa contemporanea Wu Ming riconosce il tentativo di realizzare una «sovversione sottile dei registri e della lingua»<sup>159</sup>. Le scelte espressive dei singoli autori non devono essere intese, però, come una prova di

---

<sup>155</sup> Ivi, p. 62.

<sup>156</sup> Ivi, pp. 62-63.

<sup>157</sup> Ivi, p. 100.

<sup>158</sup> WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, cit., p.177.

<sup>159</sup> Ivi, p. 109.

sperimentazione linguistica fine a se stessa, ma come la modalità che essi scelgono per poter raccontare la storia e la loro immagine dei fatti concreti.

Inoltre alcuni scrittori degli anni Zero si dimostrano attenti all'aspetto performativo della parola. La scrittura performativa può riuscire a modificare in maniera tangibile la realtà?

Come afferma il collettivo «è il contesto, con le sue mancanze frustranti e le sue affascinanti potenzialità, a innescare un'ipotesi»<sup>160</sup>: la letteratura non mira a fissare un senso univoco, predeterminato e coerente al mondo, ma si origina dall'esigenza di indagare il reale e di possederne una conoscenza che, seppur soggettiva e parziale, permetta di illudere l'uomo di una parvenza di verità.

### 3.4.1 Il linguaggio come strumento di conoscenza

Il linguaggio tenta di penetrare la realtà e di attribuirle una qualche coerenza logica. La conoscenza umana non è un rispecchiamento diretto delle verità del mondo: le sue possibili descrizioni non esprimono necessariamente delle proprietà che appartengono al reale. Ogni diversa rappresentazione coglie, infatti, un modo di essere del mondo.<sup>161</sup> Le costruzioni possono essere molteplici, poiché è la realtà stessa a presentare modi differenti di essere.

Nel saggio *I linguaggi dell'arte* (1968) il filosofo americano Nelson Goodman afferma che il linguaggio presenta una componente essenzialmente denotativa quando descrive, poiché esso si basa su un sistema simbolico convenzionale. La letteratura si propone, tramite la parola, di conoscere il mondo.

Il linguaggio è, dunque, lo strumento con cui è possibile tentare di disvelare un *modo dell'essere* della realtà.

Lo studioso sopracitato asserisce che il soggetto è, però, impossibilitato a descrivere in maniera innocente il reale: le visioni sono sempre relative, infatti ogni individuo

---

<sup>160</sup> Ivi, p. 187.

<sup>161</sup> Per una spiegazione precisa e puntuale dei concetti di *relativismo* e di *soggettivismo* all'interno dei processi descrittivi si veda NELSON GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, a cura di Franco Brioschi, Milano, Il Saggiatore, 1976, pp. 15-23.

seleziona, respinge, organizza, discrimina, associa, classifica, analizza, costruisce. Non tanto rispecchia, quanto raccoglie ed elabora; [...] non lo vede spoglio, come una serie di elementi senza attributi, ma come cose, cibo, gente, nemici, stelle, armi. Non si vede nulla schiettamente o nella sua schiettezza.<sup>162</sup>

Le varie rappresentazioni che il singolo costruisce non possono essere una copia perfetta e corrispondente alla realtà. L'io non riesce tramite il linguaggio, a delineare un'immagine precisa del mondo, poiché fatica primariamente a «specificare che cosa debba essere copiato»<sup>163</sup>.

La crisi della narrativa postmoderna era avvenuta a causa della difficoltà della parola di avvicinarsi alla realtà, poiché essa era avvertita come incomprensibile e insondabile. Non solo il linguaggio sembrava incapace di sondare i significati profondi, ma non era in grado di parlare degli oggetti concreti: alla lingua mancavano, dunque, gli stessi referenti. La letteratura era divenuta autoriflessiva, autoreferenziale e formalista. Essa si costituiva come uno degli *artifici* dell'autore e possedeva valenza solo all'interno dello spazio finzionale. Il linguaggio era impotente e inefficace nel parlare del mondo, e di conseguenza incapace di promuovere cambiamenti etici.

Il mutamento di prospettiva del Nuovo Millennio consisterebbe nella riscoperta della potenzialità del racconto: esso ritorna a essere concepito come uno strumento di analisi della società presente, della vita interiore e del mondo materiale.<sup>164</sup>

Nella proposta poetica del nuovo realismo gli atti creativi del linguaggio possono tentare di formare, connettere e distinguere gli oggetti<sup>165</sup>. La produzione letteraria offre una visione possibile della realtà; essa si costituisce tramite la lingua, che è per definizione arbitraria rispetto ai referenti che designa e che, quindi, può descrivere anche oggetti che non hanno una corrispondenza concreta nel reale.

Il tentativo di delineare un'immagine *originaria e immacolata* del mondo tramite la scrittura risulta impraticabile. Sebbene l'esperienza estetica sia dinamica ed esplorativa e cerchi continuamente di conoscere e comprendere il mondo, essa non giunge mai a

---

<sup>162</sup> Ivi, p. 13.

<sup>163</sup> Ivi, p. 14.

<sup>164</sup> Cfr. RAFFAELE DONNARUMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 61-62.

<sup>165</sup> Ivi, p. 35.

dominarne il senso ultimo.<sup>166</sup> La letteratura non riesce a colmare le mancanze epistemologiche umane, non è *palliativa* o *terapeutica*, ma in essa l'io compie un uso cognitivo delle proprie emozioni.<sup>167</sup> Ogni narrazione è una manipolazione e trasformazione del reale, poiché si crea dalle percezioni dell'io, il quale è capace di inventare e di «subordinare l'invenzione a un rigoroso piano sistematico»<sup>168</sup>. L'io può dominare e controllare con sicurezza solo l'universo narrativo, ma tenta di asserire un'ipotesi conoscitiva dei dati reali a partire anche dall'elemento finzionale.

Gli scrittori contemporanei sembrano aver compreso che «modellare la materia incoerente e vertiginosa»<sup>169</sup> sia un impegno complesso, ma provano comunque ad indagare il mondo. Il linguaggio non permette l'accesso agli enigmi più profondi e impenetrabili, è altresì uno strumento per provare a riavvicinarsi ad esso. Come se l'uomo, conscio della propria incertezza epistemologica, avesse imparato ad accettare la caoticità cosmica. Egli raggiunge, così, uno stato di quiete; diventa «capace di camminare nel fuoco e di non bruciarsi»<sup>170</sup>. Il terrore panico, causato dall'impossibilità di comprendere il senso profondo dell'esistenza, non rende vani i tentativi soggettivi di avvicinarsi al reale.

A che tipo di verità è capace di giungere il soggetto attraverso il linguaggio? Ogni ipotesi presenterebbe «un problema di aderenza – aderenza a una teoria, e aderenza dell'ipotesi e della teoria ai dati disponibili e ai fatti futuri.»<sup>171</sup>.

Del reale sono inferibili diverse e molteplici *versioni*, poiché la costruzione di un mondo è sempre data «a partire da altri mondi»<sup>172</sup>. La letteratura offre, dunque, un'immagine incompleta del reale, però non conseguentemente falsa.

Al relativismo delle proiezioni soggettive, la narrativa contemporanea sembra rispondere con un atteggiamento di consapevolezza, che le permette, dunque di combattere, resistere e superare la derealizzazione del mondo.

---

<sup>166</sup> Cfr. Ivi, p. 204.

<sup>167</sup> Per il concetto di *uso cognitivo* delle emozioni e dei sentimenti all'interno dell'oggetto artistico si veda NELSON GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, cit., pp. 208-210, 215-216.

<sup>168</sup> JORGE LUIS BORGES, *Finzioni*, trad. di Antonio Melis, Milano, Adelphi, 2003, p. 21.

<sup>169</sup> Ivi, p. 48.

<sup>170</sup> Ivi, p. 51.

<sup>171</sup> N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 221.

<sup>172</sup> Cfr. NELSON GOODMAN, *Vedere e costruire il mondo*, trad. di Carlo Marletti, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 7.



Il romanzo esiste e trae forza dalla tensione perenne tra verità e finzione; la scrittura prova a oltrepassare lo iato fra linguaggio e referenti, poiché solo con una loro possibile conciliazione ritorna ad essere produttiva ed efficace.<sup>173</sup>

### 3.5 La nozione di *ipermodernità*

È ancora possibile provare a parlare del mondo anche se le entità reali sembrano volatilizzarsi continuamente fino a scomparire?

Gli scrittori contemporanei cercano di dare risposta a tale complesso quesito, che diviene, infatti, centrale fra i nodi tematici della narrativa degli anni Duemila.

Appare interessante fare riferimento all'analisi del critico Raffaele Donnaruma, il quale introduce la nozione di *ipermodernità* al fine di definire la condizione della società presente.

Tale termine non indica una rottura netta rispetto all'epoca postmoderna, ma si configura come un suo scivolamento: «l'ipermoderno è la risposta e in parte la conseguenza disforica al postmoderno, poiché, esaltandone i colori, finisce per virarli al nero»<sup>174</sup>.

Nell'*ipermodernità* riemerge una sensibilità collettiva verso gli oggetti ed ciò che determina una perenne tensione al dover essere; la ricerca del reale diviene una sorta di *ossessione prestazionale*<sup>175</sup>, che causa un'angoscia costante di derealizzazione.

Gli autori degli anni Zero sembrano opporsi in maniera disillusa e critica nei confronti dei dubbi ontologici postmoderni; essi avvertono l'esigenza di affermare un nuovo tipo di *umanesimo*, che riesca, tramite la responsabilizzazione etica della scrittura, a superare lo scetticismo nichilista.

La consapevolezza della mancanza di linearità storica e dell'incapacità di comprendere il senso del mondo non impediscono alla figura dell'intellettuale di

---

<sup>173</sup> Cfr. R. DONNARUMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 62.

<sup>174</sup> Ivi, p. 104

<sup>175</sup> Ivi, p. 105.

riscoprire e, conseguentemente, di ricoprire un ruolo attivo nella vita pubblica; egli può, di nuovo, contribuire attivamente per apportare dei cambiamenti nella società grazie alla scrittura. Ogni scrittore può giungere, forse, a comprendere, una qualche verità; in tal modo egli ritorna ad essere responsabile di ciò che enuncia.

Pur essendo composta a partire da elementi appartenenti al reale, la narrazione è sempre un prodotto dell'artificio poiché è la presa di parola individuale; essa è capace di provocare empatia nel lettore, dal momento che è la voce dell'io a intensificare e garantire maggior enfasi al racconto e ai contenuti che esso veicola.

Il rapporto dialettico fra parole e cose può essere ristabilito grazie ad una risemantizzazione del linguaggio; il ripotenziamento della lingua permette nuovamente di parlare del mondo.

Gli autori della narrativa *ipermoderna* non mirano a riprodurre un'immagine fedele della realtà, bensì a catturarne alcuni aspetti tramite la scrittura.

Il romanzo contemporaneo è basato su una continua mescolanza tra elementi concreti, appartenenti a fatti reali, le loro immagini e rappresentazioni, infatti «simulacri e simulazioni non aboliscono spazi residui di verità»<sup>176</sup>. La potenza della letteratura odierna è conferita e consiste, quindi, nella continua confusione di tali differenti componenti. Essa non è mai una mappa per orientarsi in modo chiaro negli spazi sconosciuti e misteriosi della realtà, ma è la manifestazione di un perenne stimolo di comprensione. Il processo conoscitivo «non avviene perché forniamo, fissiamo o arriviamo a credere qualcosa, ma in quanto vi è un progresso nel capire»<sup>177</sup>. Nella narrazione l'io esprime, vede e percepisce alcuni aspetti particolari della verità, senza avere l'ambizione di onniscienza.

Lo sguardo soggettivo non giunge a spiegare in modo completo il reale ed è consapevole di operare una selezione e manipolazione dei fatti narrati, ma «poiché tutti indossiamo delle maschere, la verità sta nelle nostre maschere»<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> Ivi, p. 149.

<sup>177</sup> N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 24-25.

<sup>178</sup> R. DONNARUMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 180.

### 3.6 Il genere dell'*autofiction*: conferimento di autenticità alla narrazione

Fra i generi letterari adottati e sfruttati dalla narrativa contemporanea si registra l'uso dell'*autofiction*, tramite cui l'autore mescola elementi della sua biografia ad elementi finzionali.

Lo scrittore racconta e giudica il reale seguendo la logica soggettiva: ponendo la propria interiorità e, eventualmente, inserendo se stesso come personaggio, è autorizzato a ritenere come vera e autentica la versione che fornisce dei fatti.

Facendo uso dell'autofinzione, la visione soggettiva trova legittimazione e non deve corrispondere alla pura oggettività degli accadimenti. La strutturazione dell'intreccio e la dimensione spazio-temporale si originano e sono organizzate a partire dalla volontà narrativa dello scrittore.

Appare interessante il ragionamento critico sul ruolo della voce dell'autore all'interno della narrazione avanzato da Calvino nel saggio *I livelli della realtà in letteratura* (1980).

Egli afferma che l'«Io scrivo» dello scrittore sia il primo e solo dato reale all'interno della narrazione<sup>179</sup>: colui che dice «io» costituisce, infatti, il punto di partenza di tutta la costruzione romanzesca. La voce in prima persona è una sorta di *piattaforma*, che costruisce un primo livello narrativo, da cui possono dipartire, poi, altri universi di esperienza dell'io<sup>180</sup>.

Tali mondi esistono nella dimensione letteraria, ma non sono identificabili con i livelli concreti della realtà: è dunque l'io a porre in relazione i «livelli diversi di realtà scritta e anche cose scritte con cose non scritte»<sup>181</sup>. Durante la fruizione di un'opera, il lettore dovrebbe dimostrare, infatti, un atteggiamento di *sospensione di incredulità* per permettere una *buona* realizzazione della narrazione. Il patto narrativo si basa sulla fiducia che quest'ultimo attribuisce all'autore, il quale si finge testimone diretto delle vicende e ne dovrebbe garantire un certo grado di veridicità.

---

<sup>179</sup> Cfr. ITALO CALVINO, *I livelli della letteratura*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 383.

<sup>180</sup> Cfr. Ivi, pp. 384.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

Nel romanzo contemporaneo lo scrittore introduce il proprio nome e cognome e illude di far riferimento ad una persona concreta che ha vissuto le storie narrate.

Nell'intreccio romanzesco le affermazioni dell'io possono essere vere o false, riscontrabili e verificabili o meno con i fatti storici concreti, poiché la dimensione su cui il racconto si basa è soggettiva ed è espressione della visione di verità che ha lo scrittore.

Di conseguenza, le istanze di verità e menzogna rimangono ancora relativizzate: anche nella narrazione contemporanea il tentativo di distinguerle chiaramente diviene vacuo tramite la scrittura. Ogni scrittore opera differenti deformazioni della realtà; nel romanzo egli persegue ed espone idee, convinzioni e illusioni che egli stesso concepisce e crea.

Il lettore è portato a credere che l'io del racconto abbia attinenza e che corrisponda alla vita vera dello scrittore-uomo, ma tale supposizione è asseribile solo ad un livello superficiale di interpretazione del testo. Nel racconto l'io ha diversi strati di soggettività e finzione<sup>182</sup>, poiché il primo personaggio che l'autore inventa è, infatti, la figura di se stesso.

I fatti narrati non coincidono sempre con le esperienze esistenziali dello scrittore-uomo, ma sono una proiezione che egli ha di sé<sup>183</sup>, ossia una delle maschere che indossa. L'autore entra, quindi, in una parte e si identifica nel ruolo che lui stesso si attribuisce. L'io non afferma necessariamente qualcosa di concreto e verificabile del mondo, ma funziona come «un dispositivo per collegare livelli diversi della realtà o addirittura per farli esistere»<sup>184</sup>.

Nel linguaggio critico-letterario la nozione di *autofiction* è stata elaborata e introdotta dallo studioso francese Serge Doubrovsky, il quale ha coniato tale termine per indicare il genere che egli ha utilizzato per scrivere il romanzo *Fils* (1977).

Tale tipologia di romanzo sembra essere ampiamente diffusa nel Nuovo Millennio. Gli scrittori contemporanei si dimostrano consapevoli, infatti, dell'impossibilità del singolo di guardare con vera oggettività il mondo, ma allo stesso ne tentano un continuo avvicinamento.

Nel micro-cosmo del romanzo l'io sceglie di raccontare una parte di sé; nonostante la tendenza narrativa odierna manifesti la volontà di aderire alla realtà, il

---

<sup>182</sup> Cfr. Ivi, p. 389.

<sup>183</sup> Cfr. Ivi, p. 390.

<sup>184</sup> Ivi, p. 392.

racconto non può mai essere considerato espressione di verità, poiché la memoria si basa su ricordi soggettivi. Lo scrittore prova a conferire autenticazione al sé e alla propria storia attraverso il genere dell'autofiction e fa credere al lettore di affermare qualcosa di concretamente vero ed esistente.

Il romanzo degli anni Duemila continuerebbe a delineare, dunque, una *parvenza* di realtà<sup>185</sup>, poiché non riesce a trovare riscontro tangibile e diretto nella vita dell'autore; esso continua a fare riferimento ad un mondo finzionale e inventato.

La realtà complessa e caotica non può essere compresa e sintetizzata mediante la scrittura, che rimane in una certa misura menzognera. Nel tentativo di scoprire l'autenticità del proprio io, ogni scrittore si scontra continuamente con le proprie percezioni. Se il mondo non può essere descritto in maniera oggettiva, egli sfrutta le capacità espressive della letteratura per cercare di avvicinarsi alla verità profonda e ai suoi significanti latenti e oscuri.

Nella narrativa del nuovo realismo viene accettata l'assenza di certezze epistemologiche e ontologiche e si dimostra la volontà di raccontare la vertigine umana di fronte al senso di vuoto del mondo.

Attraverso una risemantizzazione del linguaggio, la scrittura può di nuovo cercare di legarsi al mondo; lo scrittore sceglie di basare la narrazione su un *radicamento* nel reale<sup>186</sup>.

Sebbene sia inesorabilmente relativa ad una percezione soggettiva del mondo, l'opera letteraria permette di cercare una verità e di trovare una dimensione *sinthropica*<sup>187</sup>, in cui si evidenzia la possibilità di avere stabilità e certezza solo nel mondo narrato, poiché in esso domina il potere finzionale.

Lo scrittore esercita un vero controllo solamente nella dimensione narrativa; mediante un codice autoreferenziale e autopoietico, egli cerca di riavvicinarsi alla realtà, poiché è l'io, seppur debole e insicuro, «l'unico bene residuo di fronte al mondo disgregato»<sup>188</sup>.

---

<sup>185</sup> Cfr. DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, cit., p. 53.

<sup>186</sup> Per il concetto di *radicamento* come atteggiamento etico di apertura e bisogno necessario nonché intimo dell'animo umano si veda SIMONE WEIL, *La prima radice. Preludio a una dichiarazione dei doveri verso l'essere umano*, trad. di Franco Fortini, Milano, Edizioni di comunità, 1954.

<sup>187</sup> In merito al concetto di *sinthropismo* in letteratura si veda STEFANO CALABRESE, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, cit., p. 104-107.

<sup>188</sup> R. DONNARUMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 90.

### 3.7 La scrittura performativa: possibilità per modificare il reale

La letteratura riesce a rappresentare la realtà? Le parole possono rifondersi con il mondo e, eventualmente, ambire a modificarlo?

Nella narrativa del Nuovo Millennio è stata individuata una rinnovata esigenza realistica; gli scrittori avvertono il bisogno di riconnettersi e comunicare con il reale e cercano di capire se e in che modo la scrittura possa apportarne dei mutamenti concreti.

La letteratura contemporanea sembra riuscire a connettere simultaneamente alcuni aspetti tangibili del mondo e l'interiorità dell'io.

Il tentativo degli scrittori di stabilire un legame concreto con il reale tramite il testo diviene, di conseguenza, un'operazione parzialmente inefficace, poiché l'opera letteraria rappresenta un'occasione di organizzare e conoscere il mondo, ma non riesce a spiegarne in maniera esaustiva la complessità e a disvelare la verità profonda.

Nel romanzo degli anni Duemila la relativizzazione delle interpretazioni non vanifica più gli sforzi conoscitivi della realtà; il linguaggio può ancora essere impiegato in un perenne sforzo di inseguimento della verità. L'eterno scontro fra mondo esterno e interiore non trova riappacificazione, alimentando altresì la ricerca poetica. La produttività della letteratura è garantita anche grazie all'impossibilità della parola di raggiungere una verità definitiva e univoca. Paradossalmente la difficoltà di comprendere i meccanismi e il funzionamento del mondo e i significati profondi del vivere umano stimola gli scrittori a continuare a ricercare la propria verità.

La scrittura sarebbe uno spazio di compromesso fra mondo fenomenico e finzionale, poiché crea variabilmente finte referenze con il reale<sup>189</sup>.

Realtà e finzione si mescolano e si sovrappongono ed è il loro perpetuo intreccio a produrre un vortice di pluralità epistemologiche. La brama di giungere a certezze conoscitive tramite il linguaggio non viene mai soddisfatta completamente, ed è in virtù di tale carenza che la letteratura continua a possedere forza evocativa. Il bisogno

---

<sup>189</sup> Per la nozione di *pseudo-referenzialità* nel linguaggio letterario si veda FEDERICO BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007; GÉRARD GINETTE, *Finzione e dizione*, trad. di Sergio Atzeni, Parma, Pratiche Editrice, 1994, p. 55.

romanzesco, la fantasia autoriale, l'ambizione di comprendere una parte del reale rimangono alla base della produzione letteraria contemporanea.

Nella narrazione sembra essere eluso il senso della logica disgiuntiva tra vero e falso, poiché il fittizio ritrova una misura di legittimità in quanto possibile forma di conoscenza del reale. La verità dell'opera non deve necessariamente corrispondere alla fattualità materiale del mondo, ma può essere considerata comunque valida e autentica.

La performatività della scrittura è uno degli aspetti del linguaggio che alcuni scrittori contemporanei hanno dimostrato di provare ad utilizzare per infrangere la barriera della circolarità semiotica.

Le opere performative possono apportare dei mutamenti tangibili nel reale? Il dire può davvero corrispondere all'agire? Nonostante l'esigenza e il tentativo della letteratura *ipermoderna* di connettersi alla concretezza degli oggetti essa continua ad essere legata alla finzione?





## CAPITOLO IV

### **Per un'ipotesi comparatistica della narrativa contemporanea: Mauro Covacich ed Emmanuel Carrère**

#### **4.1 Ricerca di autenticità: le verità dell'io**

L'indagine sull'ambiguo rapporto fra le istanze di verità e menzogna costituisce il nodo tematico della letteratura del Nuovo Millennio. Il problema del loro discernimento ricade sulle possibilità che la dimensione romanzesca ha di raccontare il mondo; la scrittura può parlare dell'autenticità del reale?

Nelle ricerche poetiche di Mauro Covacich ed Emmanuel Carrère tale quesito appare centrale ed essere dominante. Un loro confronto può divenire interessante, poiché entrambi manifestano l'ambizione e il desiderio di comprendere quale e che tipo di verità può essere espressa attraverso la scrittura, che è primariamente invenzione e, dunque, menzogna. Le loro opere presentano, infatti, una natura ibrida: la finzione romanzesca e le riflessioni intimistiche dell'io si mescolano con dati desunti dal reale.

Inevitabilmente la realtà è ordinata dalla visione soggettiva dell'autore, il quale commette, anche involontariamente, continue manipolazioni. L'intelletto umano non riesce mai a ritrarre una copia perfetta del mondo.

A che tipo di verità l'io ha accesso?

Mediante l'indagine narrativa i due autori tentano di capire se sia possibile giungere almeno al senso autentico del proprio io e di cogliere ciò che appare come *vero* ai loro occhi.

In particolare l'analisi si concentrerà sulle opere della pentalogia *Il ciclo delle stelle* di Mauro Covacich e sulla parte della produzione letteraria di Carrère ritenuta più pertinente per evidenziare e trattare il rapporto fra realtà e dimensione romanzesca.

Le proposte artistiche dei due diversi autori dimostrano, infatti, come l'eterno dinamismo, derivato dall'opposizione fra verità e menzogna, realtà e finzione, rimanga un impulso necessario ed essenziale nella produzione letteraria contemporanea.

La continua mancanza di certezze nutre la brama di conoscenza dell'io: il viaggio prosegue poiché non giunge mai a una meta definitiva.

#### **4.1.1 Dalla finzione alla realtà: il ritrovamento della verità dell'io**

In un'interessante intervista, Mauro Covacich ha affermato di aver sempre fatto uso della facoltà immaginativa e non della fantasia nei romanzi; egli avrebbe effettuato solo delle microvariazioni a ciò che gli appariva essere la realtà, di cui riferisce, poi, la propria versione. Nella scrittura avviene, dunque, una sorta di *trasformazione metabolica* dei vari dati del reale.

La pentalogia de *Il ciclo delle stelle* si apre con il romanzo *A perdifiato* (2003): il contenuto si presenta come frutto dell'immaginazione dell'autore.

Il protagonista dell'opera è Dario Rensich, ex maratoneta, il quale accetta di allenare la squadra femminile ungherese di atletica.

Fin dall'esordio degli sviluppi della storia è interessante notare la riflessione che soggiunge al personaggio mentre sta viaggiando in aereo verso l'Ungheria quando afferma che:

Ogni volta che salgo su un aereo capisco che cos'è l'aldilà. Capisco che è un'invenzione sensata, perché in quei momenti – in questo momento – io sono vivo ma non esisto. [...] Mentre volo però riesco a vedere tutto, tutte le persone che conosco, tutte quelle che non conosco e tutte le cose, senza poter intervenire su niente e nessuno, proprio come un'anima cinematografica. [...]

io vedo tutto dal mio posto in corridoio. Mi basta staccarmi da terra per diventare onnisciente e smettere di esistere<sup>190</sup>

Ogni volta che Dario si trova in volo sente di poter vedere le cose da un punto di vista superiore ed esterno, similmente a quello che assume l'autore quando deve dar vita ai personaggi all'interno della pagina romanzesca.

Lo scrittore manovra e ordina la macchina narrativa in modo paragonabile a quello che Dario crede di riuscire a fare quando è fisicamente staccato e distante dal mondo. L'unico a controllare veramente la storia rimane l'autore, anche se, come ipotizza Rensich, «potrei essere io. Da quassù vedo tutto meno me. E proprio mentre mi sto immedesimando nel vero protagonista del cartoon, il carrello si apre praticamente sotto i miei piedi e capisco che sto per tornare a esistere.»<sup>191</sup>.

Fortemente afflitto da un senso di isolamento interiore, il protagonista cerca conforto nella compagnia di una delle ragazze che allena, Agota. Fra i due inizia una relazione di passione e vergogna, attrazione e rifiuto. In Italia c'è, invece, la moglie Maura ad attenderlo: il loro matrimonio è giunto però oramai alla crisi. Dopo un lungo percorso psicologico per adottare Fiona, la coppia decide di riconsegnarla ai servizi sociali, poiché entrambi si sentono incapaci e inadeguati a gestire e vivere la genitorialità in modo sereno.

È rilevante porre attenzione a come le varie vicende sembrano essere raccontare da voci narranti differenti: il pronome di prima persona, utilizzato dal protagonista per spiegare la propria pulsione di disfacimento e distruzione, si alterna a frammenti di articoli giornalistici, estratti telefonici fra Maura e Alberto Lentini, amante della donna e amico di Dario. Nel romanzo sono riportate, inoltre, alcune email scambiate fra Dario e Alberto, in cui può trovare spiegazione il titolo stesso della pentalogia.

Alberto, professore all'università di Berkeley e appassionato di corsa, ricorda al protagonista che, secondo la dottrina aristotelica, anche le stelle sono corpi sensibili, poiché, come uomini e donne, subiscono le affezioni: «non hanno desideri né bisogni, eppure dal loro semplice girare infinito provano piacere [...] diventerà la loro grande umiliazione, l'umiliazione delle stelle»<sup>192</sup>.

---

<sup>190</sup> MAURO COVACICH, *A perdiffiato*, Milano, La nave di Teseo, 2018, p. 20.

<sup>191</sup> Ivi, p. 24.

<sup>192</sup> Ivi, p. 51.

Come l'universo celeste, l'uomo è eternamente destinato ad essere umiliato, poiché sarà sempre schiavo del desiderio di comprendere qualcosa che, invece, rimane intellegibile: «Non c'è niente dell'universo che non si faccia umiliare dal piacere»<sup>193</sup>. Ogni individuo vive nella costante sensazione di doversi difendere da una *forza oscura*, sempre pronta a punirlo e distruggerlo; egli è in un limbo di perenne incertezza. Nulla può resistere al tempo: ogni cosa è destinata inesorabilmente a scomparire e a scomporsi senza lasciare traccia del proprio passaggio. La fine di tutto ciò che vive è, dunque, *necessaria*.

Nell'analisi dei diversi piani diegetici, alcuni passi della narrazione presentano un punto di vista di difficile classificazione. È la voce, forse, dello stesso Covacich a tentare di entrare nel romanzo.

Nelle parole stesse del protagonista è rintracciabile la tematica della doppiezza dell'io; Dario afferma infatti che: «ogni dettaglio ha una così alta definizione che mi si accappona la pelle. È come se fosse nato nel mio occhio»<sup>194</sup>. Egli è quasi spaventato dalla precisione della sua visione, come se potesse conoscere di più di quanto spetterebbe al suo personaggio. Un indizio della volontà di Covacich di ridurre la dimensione finzionale del romanzo potrebbe essere rintracciato nelle parole di Maura quando afferma che il marito «vorrebbe sparire completamente. [...] Non lasciare nessuna traccia di sé.»<sup>195</sup>.

Nell'opera *A perdifiato* lo scrittore tenta di eliminare la voce di Dario Rensich e di avvicinare la narrazione alla realtà.

Quando il protagonista viene chiamato dall'ospedale perché sappia che Agota ha dato alla luce due gemelli, egli rimane disorientato, come se: «Le cose arrivano senza che riesca ad afferrarle, a colpirle. Sono completamente fuori tempo. Sto cercando le parole ma ho una specie di collasso glicemico.»<sup>196</sup>. Dario sente mancare le forze; in quel momento comincia a comprendere che, forse, «sono il veleno e sono l'untore. [...] Quindi ero davvero io l'autore dell'iniezione. Era davvero colpa mia. Sembrava un'overdose proveniente dallo spazio, un cartoon di Hanna e Barbera, invece ero io. Ecco il veleno e l'untore. [...] per me, c'è speranza?»<sup>197</sup>.

---

<sup>193</sup> Ivi, p. 98.

<sup>194</sup> Ivi, p. 121.

<sup>195</sup> Ivi, p. 167.

<sup>196</sup> Ivi, p. 363.

<sup>197</sup> Ivi, p. 368.

Per permettere all'io dello scrittore di emergere è necessario, però, che il personaggio soccomba e scompaia: «il comandante ha iniziato la manovra di atterraggio. [...] Non era mai successo che riprendessi a esistere prima dell'apertura del carrello»<sup>198</sup>.

Chi sta prendendo vita? Il protagonista o l'autore?

Un tratto tipico e caratterizzante della narrativa del Nuovo Millennio è la commistione fra i differenti piani diegetici: realtà e finzione continuano a mescolarsi a tal punto da rendere complesso comprendere con chiarezza a chi appartenga la voce che narra i fatti nel racconto.

Al fine di rivelare l'autenticità dell'autore, Covacich ritiene che il personaggio debba scomparire. Solo con la dissoluzione di Dario Rensich, con il suo *inghiottimento*, può affiorare l'io reale dello scrittore: «Inghiottiva o no il mondo? Certo che lo faceva. Perché aveva fame. Bisognava saziarla. È l'illusione con cui partiamo.»<sup>199</sup>.

L'autore orienta la ricerca poetica verso una graduale riduzione della dimensione finzionale; egli si illude di poter combattere mediante la scrittura il senso di *svuotamento* interiore e di inesistenza, dovuti alla mancanza di certezze conoscitive.

L'espiazione della colpa di essere imperfetto diviene una sorta di imperativo morale a cui Covacich sente di voler e dover aderire.

Nella seconda opera della pentalogia, intitolata *Fiona* (2005), sembrano ritornare, però, personaggi tratti dall'immaginazione.

Il protagonista del romanzo è Sandro, uomo di mezza età che con la moglie Marilena, professoressa universitaria di storia bizantina, decide di adottare Fiona. Nonostante le cure e l'affetto che i due riservano alla bambina haitiana, ella non parla, ma continua solo a emettere suoni confusi e disarticolati, dimostrandosi aggressiva verso chiunque cerchi di avvicinarsi a lei.

Quando è al lavoro Sandro viene soprannominato Top Banana, come se la sua persona potessi quasi subire uno sdoppiamento. Egli è ideatore, infatti, del reality show *Habitat*, programma molto simile al Grande Fratello.

I diversi capitoli del romanzo sono scanditi in base alle giornate che i partecipanti del reality vivono all'interno della casa dello studio televisivo. Il tema della virtualità e dell'inconsistenza della vita è rappresentato dai gesti quotidiani dei concorrenti; con il

---

<sup>198</sup> Ivi, pp. 370-371.

<sup>199</sup> Ivi, p. 306.

trascorrere dei giorni essi sembrano smaterializzarsi e divenire pure immagini riprodotte sullo schermo. Sono lontani dalla concretezza della realtà, che pare essersi dissolta.

Sandro nasconde poi un'ulteriore personalità, poiché è anche Minemaker, ossia è colui che realizza piccoli esplosivi, che vengono disposti in vari supermercati.

Nella narrazione la violenza e l'aggressività umane, che sembrano invadere ogni aspetto dell'esistenza, sono rappresentate simbolicamente, quindi, da una delle identità del protagonista.

Al fine di risolvere il continuo contrasto emotivo, Sandro è condotto a concepire come unica soluzione il farsi esplodere nello studio del programma che lui stesso ha inventato.

In un momento di totale crisi esistenziale egli si chiede infatti: «Chi mi ha portato fin qua? Sono davvero io questo tizio in mimetica? E Top Banana che fine ha fatto? E mani d'oro dov'è finito? Chi sta cercando la polizia? Sta cercando davvero questo tizio?»<sup>200</sup>

Il gesto estremo che il protagonista vuole compiere è un espediente tramite cui Covacich prova a spiegare il suo tentativo di eliminare la finzione dalla scrittura?

Sandro pensa con soddisfazione allo stupore che gli spettatori proveranno nel vedere Minemaker comparire *live* nel loro reality preferito. Riflettendo sulle parole con le quali avrebbe voluto esordire in TV, egli afferma: «Io sono l'autore di tutto questo. Vi ho mostrato tutto, ma voi non avete visto niente. Ciò che dovevate vedere era davanti ai vostri occhi, ogni giorno, ogni minuto, ma voi niente. Ciechi. Bene, ora vi sarà possibile ignorarlo, ora libererò Fiona.»<sup>201</sup>.

L'unica soluzione per comprendere l'io reale tramite la scrittura è l'eliminazione della parte finzionale. Sandro dichiara che: «Siamo solo io e Fiona in soggiorno, ora. Potrei sedermi sul divano e pensare di sognare. È una scena che conosco. Invece resto in piedi con l'accendino nella destra e mia figlia stretta nella sinistra, perché sono sveglio e questa è la realtà, la *realtà reale*.»<sup>202</sup>.

In un mondo dominato dalla volatilità delle immagini la maniera più efficace di entrarvi in contatto è mostrare in presa diretta il disfacimento dell'io.

---

<sup>200</sup> MAURO COVACICH, *Fiona*, Milano, La nave di Teseo, 2018, p. 279.

<sup>201</sup> Ivi, p. 282.

<sup>202</sup> Ivi, p. 283.

Il romanzo si conclude con l'intervento di Maura, la *dea dei platani*, nonché moglie di Dario Rensich in *A perdifiato*. La donna non aveva mai smesso di seguire, seppur da lontano, la vita di Fiona anche se si era limitata a seguire i movimenti quotidiani della bambina da lontano. Rivolgendosi a Sandro ella afferma «“Sandro, sono Maura. Cioè sono... lei sa chi sono”, è la voce di Maura, la sua voce. *Sandro, sono Maura.*»<sup>203</sup>

*La dea senza scudo* lo esorta a non commettere quel folle gesto e di salvare se stesso e la bambina che tiene in braccio. Le sue parole sono efficaci e fanno desistere Sandro dal commettere la strage, poiché esse «entrano nell'acquario, mandano in frantumi il vetro, fanno uscire l'acqua.»<sup>204</sup>.

Il protagonista rinuncia al tentativo di distruggere il suo senso di duplicità, poiché comprende che è un'ambizione irrealizzabile: il suo personaggio non riesce a ricomporsi in persona unica e unitaria:

Sembra che il mondo intero si sia raccolto dietro a quella porta rossa, con la ferma intenzione di assistere al mio fallimento. Una folla di *habitanti* scesi dietro i cedri della Residenza Orione con i loro tunnel carpal, i loro reflussi esofagei, le loro coliti spastiche, il loro immenso sovraccarico di energia autocombusta, offesa del destino e ora finalmente sul punto di essere vendicata.

Nessuno è felice per merito di qualcuno, penso, mentre mi sto già avvicinando con mia figlia per mano.<sup>205</sup>

Anche in *Fiona* Covacich non è riuscito a eliminare la finzione in maniera definitiva e a far emergere, quindi, l'aspetto autentico dell'io: nella narrazione Dario, Maura, Sandro, Fiona continuano ad essere presenti e ad esistere.

È nel terzo romanzo della pentalogia che l'autore sembra compiere un ulteriore progresso nella sua indagine poetica. L'opera *Prima di sparire* (2008) narra sia vicende legate alla vita personale dello scrittore sia quelle di personaggi inventati.

Alla confessione del dolore per la fine della relazione amorosa con Anna e il racconto del rapporto con Susanna, si inseriscono dei capitoli che hanno nuovamente come protagonista Dario Rensich. L'uomo riappare sotto le spoglie di un artista di

---

<sup>203</sup> Ivi, p. 284.

<sup>204</sup> *Ibidem*.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

successo, che gode di fama nel panorama culturale grazie alla realizzazione di un'opera d'arte performativa, intitolata *L'umiliazione delle stelle*.

Negli sviluppi del romanzo ricompaiono anche Sandro e Maura: i due vivono una relazione di incontri brevi, ma passionali, durante i quali l'uomo, che si trova in prigione, le impartisce delle vere e proprie lezioni di storia dell'arte.

Nel testo paiono poter coesistere, quindi, il vissuto di Covacich ed episodi finzionali, senza che le due differenti dimensioni si sovrappongano.

L'autore ha affermato in un'intervista di aver tentato di «rompere il diaframma tra la persona e il personaggio, tra l'autore e il personaggio a cui dà vita, tra l'attore e il suo alter ego. Rompere proprio l'idea della trasfigurazione.»<sup>206</sup>.

Nella scrittura egli riflette sul suo ruolo di scrittore e artista, poiché «ci sono, sento che ci sono. Vedo tutta la storia»<sup>207</sup>.

Nella dimensione del romanzo viene esposta la vita reale: negli sviluppi del racconto, però, si registra ancora l'utilizzo della finzione.

Covacich sosteneva che «questi fatti esistono, queste persone esistono, io esisto»<sup>208</sup>. Il romanzo è, però, intrinsecamente frutto della creazione soggettiva e si costruisce a partire dai ricordi dell'io: «la memoria è una facoltà soggettiva e ogni ricordo non è che il modo in cui la mente intende raccontarlo»<sup>209</sup>. Il tentativo di esporre l'autenticità di se stesso è fallimentare: la realtà è filtrata attraverso le percezioni dell'occhio di colui che scrive.

Lo scrittore sente di dover continuare ad approfondire la propria ricerca di verità; afferma infatti che «pur non credendo che esista un vero me stesso, vado ossessivamente alla ricerca di questo nocciolo, e quindi se metto in scena delle cose del libro, o nei miei lavori, metto sempre le mie reali fotografie»<sup>210</sup>. Sebbene si basi sulla voce di Covacich, il piano diegetico non riesce a coincidere con la realtà dell'io.

In *Prima di sparire* l'autore trasporta il lettore nella *sala macchine* della creazione e lo fa assistere al suo tentativo artistico.

---

<sup>206</sup> MARIAGIOVANNA ITALIA, *Intervista a Mauro Covacich*, in «Arabeschi», I, gennaio-giugno 2013, p. 7.

<sup>207</sup> MAURO COVACICH, *Prima di sparire*, Torino, Einaudi, 2008, p. 11.

<sup>208</sup> Ivi, p. 278.

<sup>209</sup> *Ibidem*.

<sup>210</sup> M. ITALIA, *Intervista a Mauro Covacich*, cit. p. 13.



Nella sua ricerca poetica l'autore testa continuamente i limiti della propria capacità conoscitiva; egli spera concretamente di entrare nel libro e di poter avere «un ruolo eversivo, di sovversione della finzione, non voglio che la mia persona entrando nel libro si “finzionalizzi”»<sup>211</sup>.

#### **4.1.2 L'impossibilità di disvelamento dell'io-reale: il ritorno alla fiction**

Dopo il momento di crisi artistica, avvenuta in seguito alla realizzazione della performance *L'umiliazione delle stelle*, Covacich diviene consapevole dell'impossibilità di esprimere l'io autentico anche mediante la concretezza del proprio corpo.

Per continuare la sua ricerca poetica, egli ritorna ad utilizzare la scrittura.

Nel 2009 viene dato alle stampe *Vi perdono*, pubblicato con lo pseudonimo di Angela del Fabbro, il cui contenuto narrativo andrà a confluire nell'ultimo romanzo che chiude la pentalogia de *Il ciclo delle stelle: A nome tuo* (2011).

La prima parte del romanzo ha Mauro Covacich come protagonista e narratore, il quale racconta il viaggio che ha compiuto da Bari alla città di Trieste sulla nave Giorgio Cini. Lungo il tragitto egli è impegnato nella promozione della video-installazione *L'umiliazione delle stelle*, nella quale simulava di correre una maratona su un tapis roulant, attorniato di elettrodi e misuratori dei valori biomedici.

Nel racconto dell'esperienza concreta dell'autore sembra inserirsi nuovamente la finzione: nella sua cabina compare una figura femminile sconosciuta e misteriosa. L'ignota ragazza sembra aver bisogno dell'aiuto di Covacich. In prima battuta egli si mostra spaventato, infatti le domanda: «Chi sei? Che significa essere aiutata? Cosa dovrei fare? Domande semplici, che pure non riesco a pronunciare.»<sup>212</sup>.

Lo scrittore non comprende in che modo poterla aiutare, poiché non sembra conoscere l'identità della donna. Allo stesso tempo, però, non riesce a denunciarne l'intrusione nella camera, poiché «c'era una tale confidenza in quelle dita che era come se mi fossi toccato da solo [...] io non potevo, non ero in grado di tradirla. [...]

---

<sup>211</sup> Ivi, p. 9.

<sup>212</sup> MAURO COVACICH, *A nome tuo*, Torino, Einaudi, 2011, p. 6.

Nasconderla fino al prossimo porto, ecco l'unica alternativa possibile. Scoprire cosa intendesse con la parola aiuto.»<sup>213</sup>. Sebbene appaia perplesso, egli avverte una strana sensazione guardandola: è come se davanti agli occhi ci fosse qualcuno che, da sempre, faceva parte della sua vita.

L'enigmatica presenza si scoprirà essere Angela del Fabbro, la quale chiede a Covacich di aiutarla a scrivere la storia della sua famiglia. Per permettere ciò, ella dovrà, però, sparire; l'autore le dice che solo «se te ne andrai scriverò io per te. Ricomincerò a nome tuo»<sup>214</sup>.

Angela non sembra temere la morte; sparire non può costituire un problema, poiché non è viva, non è mai stata vera nella realtà:

Se fossi viva avresti raccontato la tua, di storia [...] avresti raccontato di quando stavi ad Haiti, di quando ti hanno restituita all'orfanotrofio, di quando sei arrivata a Roma e mangiavi limatura di ferro, o le unghie dei piedi di tua madre. Invece non hai raccontato niente, semplicemente perché tu *non sei* niente.<sup>215</sup>

Angela è un personaggio della finzione, la sua vita familiare non ha corrispondenza nel mondo reale. Le sue vicende possono essere narrate solo con la mediazione di colui che l'ha generata, ossia l'autore.

Covacich la rassicura, dicendole che ricomincerà a scrivere *a nome suo*:

Affronterò il mare aperto anche se mi terrorizza e regalerò ad Angela del Fabbro l'esordio che si merita. Un libro che ha già ficcato le sue piccole radici rosa dentro il mio cervello, e sta crescendo, sta crescendo ogni giorno. Scriverò per te, ti darò una voce, però tu devi sparire.<sup>216</sup>

Nella seconda sezione del romanzo, *Musica per aeroporti*, egli racconta la storia di Angela: è una dottoranda di lettere dell'università di Torino, che pratica illegalmente

---

<sup>213</sup> Ivi, p. 9.

<sup>214</sup> Ivi, p. 164.

<sup>215</sup> Ivi, p. 162.

<sup>216</sup> Ivi, p. 164.

l'eutanasia a malati terminali. Ella si innamora di uno dei suoi clienti, l'ingegnere Grimaldi, molto più anziano di lei, il quale, però, non la ricambia.

*Prima di sparire* non si conclude, però, con il racconto delle vicende della vita della ragazza, bensì con un'emblematica lettera indirizzata a Covacich.

A scrivergli è un'accademica croata, la quale afferma di essere riuscita a capire e a smascherarlo, tanto da riferire che: «Chi vive ogni santo giorno nella menzogna di certo immagina che prima o poi qualcuno verrà smascherato, forse addirittura lo desidera.»<sup>217</sup>.

La donna lo accusa di essere un mentitore: *L'umiliazione delle stelle* è un'opera di invenzione poiché l'autore non riesce a mostrare la verità di sé.

Covacich continua a mentire, è un *impostore*, un *millantatore*, poiché «si vede che l'uomo che corre in quel video non è lei. La somiglianza è notevole [...] È convinto di esser credibile, un mentitore credibile, un mentitore di cui potersi fidare.»<sup>218</sup>.

Secondo la studiosa la sua video-installazione consiste in un «lavoro di bulinatura per tirar fuori gli zigomi dalla faccia, per scarnificare e asciugare, andando incontro lei al suo personaggio – il maratoneta - cavia - così come il suo personaggio si è sforzato di venirle incontro.»<sup>219</sup>.

In *A perduto* sembrava che fosse il personaggio di Dario Rensich a desiderare di distruggere se stesso sino scomparire totalmente dalla pagina al fine di far emergere l'io vero dello scrittore. Nella performance *L'umiliazione delle stelle* Covacich credeva di essere riuscito a mostrare la propria autenticità, riuscendo a rappresentare contemporaneamente anche il personaggio dei romanzi precedenti. Il passaggio dalla dimensione finzionale alla realtà si configurava come processo di «reciproca uniformità e falsificazione»<sup>220</sup>.

L'autore concepiva la ricerca poetica come arte pura, in cui si manifesta un «arrischiamento totale della figura stessa di artista nell'atto della sua autodeterminazione. Sfida all'istante dell'esserci, il nostro puro e semplice accadere qui e ora, nel ribrezzo, nel dolore, nella paura»<sup>221</sup>.

---

<sup>217</sup> Ivi, p. 331.

<sup>218</sup> Ivi, p. 333-334.

<sup>219</sup> Ivi, p. 334.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> Ivi, p. 335.

Esibendo il decadimento fisico del corpo, egli aveva confessato la sensazione di essere perennemente condannato all'umiliazione: come i corpi celesti, Covacich sa di non poter mai raggiungere la perfezione.

Tramite la performatività dell'arte, egli sperava che dell'artista, dello scrittore, dell'uomo restasse solo «un corpo che si consuma davanti a noi, totalmente rivelato.»<sup>222</sup>.

Il raggiungimento della verità rimane, però, solo un'illusione: nemmeno il degradante gesto di mettersi a nudo è riuscito a disvelare l'io reale.

Attraverso l'esposizione del proprio corpo, l'autore credeva di essere divenuto trasparente, ma comprende di aver solamente creato un effetto di *trasparenza*. Egli ha indotto gli spettatori a credere che ciò che affermava fosse vero. Covacich ha mentito, ma ha professato anche una verità: la conoscenza è sempre limitata dalla visione soggettiva.

Non c'è un Mauro Covacich più autentico nascosto in chissà quale anfratto della sua massa cerebrale, così come non esiste esortazione più insensata di *Sii te stesso*. Lei come ogni altro essere umano, è già se stesso, è sempre se stesso. Semplicemente, lei è quello che fa. E cosa fa quel tizio smilzo che a quanto pare ha smesso di scrivere e ora gira video di tre ore nei quali corre in mutande? Fa proprio quello che ha sempre fatto: mente. Quindi lei non ci ha fregati, mentendo ha rilasciato una deposizione autentica, mentendo ha detto la verità: lei non ha segreti per noi. E questa, se permette, è la sua colpa peggiore.<sup>223</sup>

Nella pentalogia *Il ciclo delle stelle* il tentativo di ridurre ai minimi termini l'aspetto finzionale non ha raggiunto il risultato sperato. L'autore non è riuscito a far emergere l'io vero e reale.

Dopo l'esperienza artistica precedente Covacich pubblica *L'Esperimento* (2013), che ha come protagonista Gioia: una straordinaria campionessa di scacchi disabile.

Il contenuto dell'opera narra la storia della ragazza: fin dall'infanzia il padre ha sottoposto lei e le sorelle Elisabetta e Lorenza a un particolare esperimento. L'uomo voleva dimostrare come un'ottima abilità nel gioco degli scacchi non fosse dovuta a doti naturali, ma determinata dall'assiduo studio e da allenamenti estenuanti: «l'esperimento

---

<sup>222</sup> *Ibidem*.

<sup>223</sup> Ivi, p. 337.

nasce da una vocazione ideologica: spegnere le insegne sfolgoranti del genio [...] contro la figura messianica del supereroe.»<sup>224</sup>.

Negli scacchi Gioia si dimostra essere la più dotata e riesce a raggiungere la fama a livello mondiale, tanto che un giornalista appare interessato a raccontare della sua vicenda personale.

Nel romanzo sono riportati i dialoghi fra i due, in uno dei quali la ragazza rivela al suo interlocutore che, durante i tornei di scacchi, le capita spesso di entrare in stati allucinatori, che assomigliano a:

Sogni ricorrenti che si svolgono nella veglia più assoluta. Fantasmi, presenza, ossessioni medievali [...] Percezione senza oggetto, dice la neurologia, eccesso dopaminergico delle vie mesolimbiche. Qualcosa di molto simile a una saturazione dell'immaginario. Nessun cervello genera tanta dopamina quanto quello di uno scacchista: il gioco stimola uno sviluppo ipertrofico della *substantia nigra*»<sup>225</sup>.

Seppur durino pochi secondi, tali *black-out* cerebrali la fanno scivolare momentaneamente fuori dal mondo reale e le lasciano sempre un diffuso «senso di nausea e freddo»<sup>226</sup>.

Nelle visioni compaiono sempre le figure di un re e di una regina, afflitti dalla crisi del loro rapporto d'amore. Vi sono poi anche altri personaggi che, come pedine, sembrano essere costretti a muoversi solo all'interno della scacchiera, che rappresenta metaforicamente una realtà immobile e immutabile.

L'agglomerato delle storie immaginate dalla ragazza sono potenzialmente accumulabili all'infinito. Come il narrabile dall'autore, nella mente di Gioia le allucinazioni hanno una riproducibilità illimitata: «Ma si può dire davvero libero nelle proprie scelte chi non ha riferimenti esterni?»<sup>227</sup>.

---

<sup>224</sup> MAURO COVACICH, *L'Esperimento*, Torino, Einaudi, 2013, p. 19.

<sup>225</sup> Ivi, pp. 5-6.

<sup>226</sup> Ivi, p. 7.

<sup>227</sup> Ivi, p. 16.

Il mondo finzionale generato dallo scrittore è paragonabile ai sogni immaginari della giovane scacchista? La storia di Gioia rappresenta l'operazione artistica che Covacich avverte di compiere quando scrive?

Al giornalista che la intervista ella confessa di sentire di aver trascorso gran parte della sua breve vita al di fuori dalla concretezza del mondo, poiché «Se non si conosce il mondo, non lo si desidera. Anzi, lo si teme. Io avevo i miei affetti, le mie certezze tutte attorno a me. Penserai che bastasse guardare fuori dalla finestra, ma io non alzavo gli occhi dalla scacchiera [...] Il mondo era lì»<sup>228</sup>.

La ragazza trascorreva intere giornate di fronte alla scacchiera: non aveva curiosità e brama di conoscere la realtà, poiché aveva preferito e scelto di rimanere lontana dalle esperienze concrete.

Nelle sue allucinazioni si era riparata dal senso di umiliazione umana? Scevra dal desiderio di comprendere il senso di se stessa e del mondo, era riuscita ad evitare la vergogna di non poter mai giungere alla verità?

«Miliardi e miliardi di storie, ma nessuna esposta ai capricci del destino, tutte sviluppatasi nelle ferree combinazioni della logica. E tu sai quanto un bambino goda della scoperta della logica. Quale ebbrezza trovarsi nel cervello un potere più straordinario della magia!»<sup>229</sup>.

Sebbene sia alienante, mediante l'immaginazione Gioia evade ed elude il senso di caos del reale e permane protetta in «bolle di realtà mai vissuta, esperienze della mente [...] trascendimento, questa specie di sballo senza roba.»<sup>230</sup>. Le allucinazioni sono un'ambiente ideale di *isolamento acustico* e *assenza di gravità*, simile alla sensazione di quando si è immersi totalmente sott'acqua.

In certi momenti ella è convinta di visualizzare le cose in trasparenza; si illude di conoscere l'aspetto oggettivo del mondo, ma è costretta a constatare tragicamente che «È tutto così vuoto.»<sup>231</sup>.

Le parole che l'allenatore Denis le rivolge possono avere, quindi, un significato in contrasto, forse, alla visione che la ragazza ha delle possibilità conoscitive umane. Egli afferma infatti:

---

<sup>228</sup> Ivi, p. 20.

<sup>229</sup> Ivi, p. 22.

<sup>230</sup> Ivi, p. 24.

<sup>231</sup> Ivi, p. 62.

prendi questa scrivania: sostiene i computer perché è solida, giusto? Ma che cos'è la sua solidità? Uno stato apparente, il movimento vibratorio delle molecole in certe strutture reticolari. Le tue emozioni possono modificare le molecole della terra che calpesti. [...] Tu non sei un osservatore passivo dell'universo, - tu hai la potenza creativa per *modificare* l'universo. [...] noi tutti, intenzioniamo l'oggetto del nostro sguardo. Sempre. La realtà esiste solo nel punto in cui la mente si concentra.<sup>232</sup>

L'uomo conosce il reale soggettivamente e costruisce una versione possibile del mondo, poiché possiede la capacità di vederlo solo in maniera parziale e basandosi sulla propria percezione.

«La materia non esiste nella forma in cui la pensiamo, esiste in virtù di una forza che ha dietro.»<sup>233</sup>: la realtà esiste, ma è autonoma e indipendente dal significato che il singolo le attribuisce.

L'insoddisfazione umana è causata non solo dalla mancanza di certezza conoscitiva del cosmo, ma è alimentata dal senso di frustrazione di non riuscire nemmeno a comprendere la verità di se stessi.

«Lo specchio mi restituisce due occhi che stento a riconoscere. Sono io questa? È successo davvero?»<sup>234</sup>: che cosa Gioia può capire di sé?

Ella crede in una sorta di perfezione che *accade*, «fatta di molecole, che accade senza il merito di nessuno. Un incanto privo di responsabilità»<sup>235</sup>. Le visioni le garantiscono di vivere in «un mondo definito. Un posto ignoto che conosco come le mie tasche. Abitato da estranei di cui so ogni cosa. Non capisco, non ho nessuna relazione con quei tizi, eppure un giorno li ho visti, stavo giocando a un torneo e li ho visti. E ora sono sempre con me.»<sup>236</sup>.

La crisi d'amore fra il re e la regina, le storie e i movimenti delle pedine sono estranei ed esterni alla vita concreta, ma vivono ed esistono in lei.

---

<sup>232</sup> Ivi, pp. 62-63.

<sup>233</sup> Ivi, p. 64.

<sup>234</sup> Ivi, p. 115.

<sup>235</sup> Ivi, p. 125.

<sup>236</sup> *Ibidem*.

Il medesimo meccanismo accade per l'autore e i personaggi, poiché essi sono creati dall'immaginazione. Nella scrittura coesisteranno sempre finzione e realtà.

I personaggi di Covacich non si smaterializzano e non spariscono: essi rimarranno sempre un *gruppetto di fantasmi che bivaccano* eternamente nella sua mente.

L'io legge, vede e conosce il reale sotto forma di:

Percezioni, reminiscenze, sentimenti registrati dalle differenze neurali in ingresso e in uscita. E mentre sorrido – come posso non rispondere al suo sorriso? – so che non saprò. Non potrò mai sapere. Conoscere il funzionamento della mente non basta a sapere cosa prova. [...] Solo spingendomi con le mie mani dove il dolore è più forte capirò se sarò in grado di resistere.<sup>237</sup>

#### **4.1.3 L'autofiction come *compartecipazione* testimoniale**

La pubblicazione de *L'Avversario* (2000) inaugura una nuova fase di scrittura, tuttora produttiva e attiva, nella produzione letteraria di Emmanuel Carrère.

L'opera non ha un contenuto immaginario, ma racconta un famoso caso di cronaca nera: la strage di un'intera famiglia ad opera di Jean-Claude Romand, marito e padre delle vittime.

La storia è nota all'opinione pubblica, poiché il movente degli omicidi era stato scatenato dalla paura dell'uomo di vedere svelato il mondo di menzogna sul quale aveva basato la sua intera vita.

Romand aveva finto di fronte agli amici e alla famiglia di essere un medico e di lavorare per l'OMS. Quando le bugie che ha raccontato stanno per essere scoperte, egli decide di uccidere i propri cari, affinché non vengano a conoscenza della verità. Il pensiero di dover confessare l'enorme menzogna e di sopportare il peso della vergogna è per lui insostenibile.

La narrazione ha come protagonista, dunque, una persona che esiste realmente. Come aveva cercato di fare anche Covacich, lo scrittore francese tenta di ridurre la

---

<sup>237</sup> Ivi, p. 139.



dimensione finzionale per parlare della realtà. L'utilizzo dell'autofiction presenta, però, una differenza sostanziale fra i due autori.

Nella narrazione della storia di Romand si inseriscono riferimenti a episodi della vita personale di Carrère, il quale entra nel racconto in vece di co-protagonista.

Per conferire un inquadramento temporale alla terribile strage, egli riferisce che «La mattina del sabato 9 gennaio 1993, mentre Jean-Claude Romand uccideva sua moglie e i suoi figli, io ero a una riunione all'asilo di Gabriel, il figlio maggiore, insieme a tutta la famiglia. Gabriel aveva cinque anni, la stessa età di Antoine Romand. [...] il mercoledì mattina ho letto il primo articolo di «Libération» sul caso Romand.»<sup>238</sup>.

Gli amici Luc e Cécile, i conoscenti, l'intero piccolo paese di Prévessin-Moëns sono sconvolti dall'orrore e dalla violenza degli omicidi, ma appaiono ancor più stupiti di aver sempre creduto alla vita verosimile che Romand aveva ideato. Grazie alle menzogne aveva mantenuto economicamente la famiglia, poiché egli era riuscito a sfruttare le donazioni e i prestiti a suo carico che gli venivano rilasciati al fine di sostenere la ricerca medico-scientifica.

Romand aveva conferito alla sua esistenza un'*impressione di realtà*; solo in seguito alle indagini giudiziarie e all'arresto «il copione cominciava a fare acqua e si rivelava per quello che era: un incubo.»<sup>239</sup>. Tutta la sua vita era stata un'invenzione: «una vita interamente corrosa dalla menzogna»<sup>240</sup>.

È, forse, il timore profondo di riuscire a raccontare nella scrittura solo menzogne a preoccupare la coscienza artistica di Carrère?

Sino alla pubblicazione de *L'Avversario*, la produzione letteraria si era basata, infatti, sulla finzione.

Come può la scrittura essere strumento di conoscenza del reale se essa si costruisce esclusivamente su elementi romanzeschi?

L'autore decide di cessare di far affidamento solo alla forza immaginativa e sceglie, dunque, di parlare di personaggi veri, inserendo se stesso nella narrazione come testimone. Riferendosi al proprio vissuto, egli prova a conferire veridicità al racconto.

Ne *L'Avversario* l'autore afferma di aver iniziato a scrivere un romanzo ispirato al caso di Romand, in cui aveva cambiato nomi, cognomi, riferimenti spaziali e

---

<sup>238</sup> EMMANUEL CARRÈRE, *L'Avversario*, trad. di Eliana Vicari Fabris, Milano, Adelphi, 2013, p. 9.

<sup>239</sup> Ivi, p. 15.

<sup>240</sup> Ivi, p. 16.

circostanze, per fare in modo che, inventando liberamente, fosse «un'opera di fantasia.»<sup>241</sup>.

Per informare l'uomo del suo intento letterario, Carrère gli aveva scritto una lettera, alla quale, in un primo momento, Romand non sembra dare risposta.

Lo scrittore racconta di non aver portato a termine il testo, ma di essere riuscito a concludere il romanzo *La settimana bianca* (1995), al quale lavorava da sette anni, la cui trama

Ruotava intorno all'immagine di un padre assassino che vagava da solo in mezzo alla neve, e ho pensato che, come tanti altri progetti naufragati, anche ciò che mi aveva affascinato nella storia di Romand avesse trovato in quelle pagine la sua giusta collocazione, e che scrivendolo mi ero liberato di quel genere di ossessioni.<sup>242</sup>

Con la pubblicazione dell'opera sopracitata l'autore si sente finalmente libero di poter passare alla scrittura di un nuovo libro: egli è nuovamente *vivo*.

A sconvolgere la pianificazione artistica interviene, però, un'inaspettata lettera di Romand. Sebbene si vergogni del suo interesse per quel tragico e violento fatto di cronaca, Carrère decide di intraprendere e stabilire con l'uomo un assiduo rapporto epistolare.

Nella nuova fase narrativa, inaugurata con la pubblicazione de *L'avversario*, l'autore riflette, infatti, sulle motivazioni che lo portano a scegliere determinati protagonisti per i suoi romanzi.

Egli intuisce che, attraverso le sue opere, cerca di spiegare le diverse componenti della sua interiorità. Carrère teme di aver continuamente mentito mediante la scrittura, e si proietta sulla figura del personaggio di Romand, poiché era stato un perfetto ed estremo impostore.

L'autore intraprende un inedito tipo di ricerca poetica: nei romanzi viene ridotta la dimensione romanzesca e finzionale. Egli cerca di trarre spunto da storie di vita accadute realmente al fine di comprendere meglio anche la propria interiorità.

---

<sup>241</sup> Ivi, p. 31.

<sup>242</sup> *Ibidem*.

È interessante notare come nelle lettere fra i due emergano, infatti, diverse riflessioni sul valore della fede e sulla volontà di credere «che esista una luce grazie alla quale tutto ciò che è accaduto, perfino l'estrema infelicità e l'estremo male, diventerà comprensibile ai nostri occhi.»<sup>243</sup>.

Negli anni in cui avviene la stesura de *L'Avversario* Carrère avvertiva il bisogno di pensare a se stesso come ad un *credente*, poiché nella religione sente di trovare una sorta di giustificazione al senso di vergogna che prova per essere costantemente interessato a storie di follia, di *reclusione e gelo*.

Raccontando la vicenda di uno spietato assassino, lo scrittore confessa di sentirsi, forse, come Romand, un eterno *dannato*. Chi è, dunque, il vero *Avversario*?

All'età di 30 anni, Carrère aveva abbracciato il cristianesimo, poiché gli sembrava che la fede riuscisse ad aiutarlo a sopportare un senso di perenne angoscia esistenziale.

Il credo cattolico pareva aver reso la sua vita *persuasa*: egli poteva raccontare la storia di Romand perché provava pietà e compassione verso un uomo che è considerato una delle possibili incarnazioni del Male, una sorta di manifestazione del *volto del diavolo*, come se avesse «smesso di essere un uomo. È come un buco nero, e vedrà che ci esploderà in faccia. La gente non sa cosa sia la pazzia. È terribile. È la cosa più terribile che ci sia al mondo»<sup>244</sup>.

Davanti alla corte che lo ha condannato all'ergastolo, Romand si pente dei delitti che ha commesso e chiede perdono al cospetto di Dio, poiché è consapevole che «un delitto inconfessato non riceverà perdono [...] perché non vi ho mai detto la verità.»<sup>245</sup>.

Nella conclusione de *L'Avversario*, Carrère giunge a comprendere che non spettava a lui dire «io a nome suo»<sup>246</sup>, ma nemmeno poteva concedersi di rifugiarsi dietro al nome di personaggi immaginari. L'unica opzione era il raccontare la vicenda facendosi testimone lui stesso di «quello che della sua storia mi riguarda e produce un'eco nella mia.»<sup>247</sup>.

Lo scrittore diviene consapevole che il contrario della verità non corrisponde alla menzogna, ma al credere di possedere certezze del «tetro e inguardabile caos»<sup>248</sup>.

---

<sup>243</sup> Ivi, p. 35.

<sup>244</sup> Ivi, p. 44.

<sup>245</sup> Ivi, p. 155.

<sup>246</sup> Ivi, p. 158.

<sup>247</sup> *Ibidem*.

<sup>248</sup> Ivi, p. 135.

Pensare alla realtà e ai significati del proprio vivere con atteggiamento scettico aveva provocato in lui una depressione *endemica*, che Carrère credeva di essere riuscito a superare attraverso la scoperta della fede.

Nell'opera *Il Regno* (2014) l'autore sembra spiegare il significato profondo de *L'Avversario*, affermando che:

In ciascuno di noi c'è una finestra spalancata sull'inferno; cerchiamo di starne alla larga il più possibile, e io, per una mia precisa scelta, ho passato a quella finestra, ipnotizzato sette anni della mia vita. L'Avversario è uno dei nomi che nella Bibbia viene attribuito al diavolo. Quando ho dato questo titolo al mio libro non volevo riferirmi allo sventurato Jean-Claude Romand, ma a un'istanza presente in lui in ciascuno di noi, con la differenza che in lui ha preso il sopravvento.<sup>249</sup>

L'uomo è, dunque, sempre *avversario* di se stesso: i veri nemici contro cui combattere sono il dramma interiore e il senso di angoscia costante e ineludibile insiti in ognuno di noi.

Per alcuni anni la Verità di Cristo era stata per Carrère una valida possibilità di salvezza dalla malattia depressiva.

*Il regno* racconta il percorso di ricerca spirituale dello scrittore, ma risulta essere un prodotto ibrido, poiché in esso sono narrati anche fatti storici inerenti alla predicazione di San Paolo, vari studi filologici sulla Bibbia e la storia della conversione di Luca. Carrère è interessato all'evangelista, poiché quest'ultimo ha tentato di ricostruire la vita di Gesù attendendosi il più possibile a testimonianze concrete e basandosi sulla ricerca sul campo. Come Luca, nella scrittura l'autore sente di aver cercato ossessivamente di dire la verità. Nell'opera egli narra, infatti, della sua concreta esperienza di credente e del successivo ritorno all'agnosticismo.

Riflettendo sui significati che possono essere attribuiti all'esistenza senza la presenza costante di Dio, lo scrittore afferma che:

---

<sup>249</sup> EMMANUEL CARRÈRE, *Il Regno*, trad. di Francesco Bergamasco, Milano, Adelphi, 2015, p. 294.

Che cosa vuol dire avere in sé la vita? Non lo so, ma so che è ciò a cui aspiro. Aspiro a un modo di essere presente al mondo, ad altri, a me stesso che non conosco, ma che sia diverso da questo miscuglio di paura, ignoranza, meschino egocentrismo, inclinazione verso il male anche quando si vorrebbe il bene, che è la malattia di tutti noi.<sup>250</sup>

Carrère desidera vivere nel tempo presente e di riuscire a possedersi nel qui e ora, poiché, smarrita la fede, è ritornato a provare un senso di «panico di fronte alla vita»<sup>251</sup>.

Sebbene non riesca più a credere, spera, però, che almeno Dio non lo abbandoni: ««Ti abbandono, Signore. Tu, non abbandonarmi.»»<sup>252</sup>. L'attribuzione di un senso certo e univoco all'esistenza è impossibile: il dubbio è una condizione mentale perpetua.

L'atteggiamento scettico è sottostante al pensiero e al modo di concepire il reale dell'autore. Essendo inspiegabile e insondabile il significato del vivere umano, nelle opere egli mostra ed evoca la sensazione di caos e confusione che avverte. Per tale ragione, descriverne con precisione e chiarezza i loro contenuti appare un'operazione complessa.

Nella scrittura Carrère stesso sostiene di aver cercato di unire assieme vite di personaggi reali, finzione e vissuto personale. Egli ammette, infatti, di aver provato a fondere differenti *strati sovrapposti*, affermando che «da buon ossessivo vorrei sempre aggiungerne un altro, e poi dare sopra questo ancora una passata di smalto, una mano di vernice, e non so cos'altro, tutto, piuttosto che lasciare le cose libere di respirare, incomplete, transitorie, fuori dal mio controllo.»<sup>253</sup>.

---

<sup>250</sup> Ivi, p. 75.

<sup>251</sup> Ivi, p. 95.

<sup>252</sup> Ivi, p. 101.

<sup>253</sup> Ivi, p. 263.

## 4.2 La performatività: tentativo di far corrispondere dire e agire

### 4.2.1 L'arte performativa: la conoscenza dell'io reale attraverso la nudità del corpo

Fin dal primo romanzo della pentalogia *Il ciclo delle stelle* Covacich dimostra di riflettere sulla dimensione corporea, poiché la ritiene uno dei mezzi conoscitivi che l'artista ha a sua disposizione. Infatti in *A perdifiato* viene affermato che: «La mente non è il cervello, la mente è il sistema del corpo che pensa»<sup>254</sup>.

Al concetto di anima, l'autore sostituisce l'esistenza di un corpo e di una mente, poiché è convinto che quest'ultima sia «la rete in cui il mio avampiede, il mio cuore, il mio glicogeno, i miei desideri, la mia memoria, tutto me stesso dialoga con tutto me stesso e con tutto ciò che dall'esterno modifica e può modificare me stesso. Ecco, il corpo che pensa raggiunge il più alto grado di bellezza nella maratona.»<sup>255</sup>.

In più passi dell'opera il personaggio di Dario Rensich sembra ragionare in merito a quale possa essere il significato profondo della sua vita e da che cosa è motivato l'estremo bisogno di correre che sente.

La maratona è, infatti, un'attività estenuante, che consuma il corpo, che porta l'atleta ai limiti delle forze. La corsa sarebbe l'atto concreto mediante il quale si concretizza l'esigenza di Dario di vedersi dentro e di comprendere finalmente se stesso. Egli sente che mentre corre tutto l'organismo viene come pervaso da una *rabbia cieca*, che entra nei *magazzini lipidici* e inizia a «mangiarsi tutto, mangiarsi piccoli brani della loro stessa carne, rosicchiarsi anche i mitocondri delle fibre veloci.»<sup>256</sup>. L'affaticamento fisico lo immerge dentro ad una sorta di *spirale compensativa*: la mente inizia a percepire il corpo come uno strato *sottile* di carne attorno al nulla.

---

<sup>254</sup> M. COVACICH, *A perdifiato*, cit., p. 32.

<sup>255</sup> *Ibidem*.

<sup>256</sup> *Ivi*, p. 55.

Mediante l'esercizio estenuante, Dario sembra quasi consumarsi totalmente: «le cartilagini si consumano, le ginocchia si bloccano, e il mio corpo si accascia su una morbida sella di muschio per decomporsi serenamente»<sup>257</sup>. Egli crede di riuscire a conoscere se stesso attraverso un processo di *disincarnazione*.

Nelle pagine conclusive del romanzo Dario Rensich esprime la propria sofferenza interiore. Descrive il suo dramma esistenziale raccontando che:

Domenica mi si è scoperchiato il dolore. Immaginandolo come una discarica di rifiuti tossici, una specie di capsula interrata contenente pesci avvelenati del Tibisco, domenica un uragano di forza inaudita è entrato in me e lo ha scoperchiato. Paradossalmente il dolore non è doloroso: diffuso in simili quantità non spacca lo stomaco, non rosicchia le ossa, non fa vedere le stelle. Paralizza [...] il mio corpo era diventato il corpo dei pesci, la mia carne la carne vomitata del Tibisco. Ero così pieno di dolore che non riuscivo ad ingoiare la saliva. Non faceva particolarmente male, ero solo paralizzato dal mento in giù. Mi chiedevo come avrei potuto vivere in quel modo, sapendo che ormai nessuno moriva più, che Gianna non era morta, che Maura non era morta, che Fiona non era morta e che neanch'io sarei morto.<sup>258</sup>

Tale riflessione è pronunciata dalla voce del personaggio o è la disperata confessione dell'autore che racconta di essere consapevole di non riuscire a conoscere davvero nemmeno se stesso?

Conscio dei limiti soggettivi e dell'impossibilità della dimensione letteraria di disvelare ed esprimere la verità dell'io, lo scrittore prosegue la ricerca di autenticità attraverso la performatività dell'arte. Egli realizza una sorta di *action writing*: tenta di scrivere mediante il corpo.

L'opera *L'umiliazione delle stelle* (2009) consiste, dunque, in una video-installazione, esposta a Venezia per la Fondazione Buziol, in cui Covacich simula di correre una maratona su di un tapis roulant.

Nella riproduzione video egli cerca di far corrispondere se stesso alla performance che aveva descritto nel romanzo *Prima di sparire*, ossia inscena il personaggio di Dario Rensich.

---

<sup>257</sup> Ivi, p. 157.

<sup>258</sup> Ivi, pp.330-332.

La finzione sembra essersi ridotta, poiché nella performance Covacich la fa coincidere con la proiezione virtuale del suo stesso corpo. L'arte afferma la verità dell'io, poiché in essa si possono osservare concretamente i valori biomedici dello scrittore mentre corre.

*L'umiliazione delle stelle* si configura allora come una sorta di *video-romanzo*, poiché sintetizza l'esperienza scrittoria e artistica dell'autore. Mentre in *Prima di sparire* la vita di Covacich e quella di Rensich rimanevano separate e venivano raccontate, infatti, in capitoli differenti, mediante la video-installazione le due figure sembrano riunirsi e fondersi in un unico corpo. Lo spettatore non è più capace, quindi, di distinguere le diverse identità: Mauro Covacich e Dario Rensich vivono ed esistono simultaneamente.

Nel romanzo *A nome tuo*, che chiude la saga de *Il ciclo delle stelle*, lo scrittore ritiene fallito l'intento di ricerca conoscitiva tramite l'aspetto performativo dell'arte. Covacich era convinto che la dimensione corporea gli avesse permesso di raggiungere la conoscenza dell'io-reale. Essendo un'immagine, si rende conto, però, che nemmeno l'esposizione della nudità del proprio corpo è riuscita a disvelare la verità di se stesso. La barriera fra realtà e rappresentazione permane e costituisce un limite conoscitivo insuperabile.

Nell'ultimo romanzo della pentalogia riemerge, infatti, la presenza della finzione: Angela del Fabbro/ Fiona è un personaggio prodotto dall'immaginazione.

La donna chiede all'autore di scrivere *a nome suo*. La decisione di Covacich di accogliere la richiesta d'aiuto è un modo per esplicitare e giustificare la scelta poetica di narrare storie e contenuti finzionali.

La ricerca artistica de *Il ciclo delle stelle* è fallita: né la scrittura né l'arte performativa possono penetrare la parte autentica dell'io.

Nell'incipit della lettera indirizzata a Covacich, nonché parte conclusiva dell'opera *A nome tuo*, viene affermato che «Chi vive ogni santo giorno nella menzogna di certo immagina che prima o poi qualcuno verrà a smascherarlo, forse addirittura lo desidera.»<sup>259</sup>.

Persino mettendo a nudo il proprio corpo, lo scrittore avverte di continuare a mentire, a *imbrogliare*, a indossare delle maschere. Egli è un mentitore, un impostore, un *millantatore*. L'io si moltiplica, falsifica, ma mentendo afferma la propria verità.

---

<sup>259</sup> M. COVACICH, *A nome tuo*, cit., p. 333.



L'accettazione dell'imperfezione e dell'umiliazione è l'unica certezza alla quale Covacich sente di essere giunto e a cui aver accesso.

L'autore comprende che, come ogni altro essere umano, *ciò che è* corrisponde a *ciò che fa*. Egli è uno scrittore e, in quanto tale, fa uso della finzione. La scrittura non potrà mai, dunque, riuscire a dimostrare e disvelare una verità oggettiva.

#### **4.2.2 Facciamo un gioco: per una scrittura che accade**

La scrittura può essere performativa? In che modo le parole possono tentare di determinare e provocare azioni concrete? È possibile che il linguaggio apporti dei cambiamenti tangibili sul reale?

Nel racconto *Facciamo un gioco*, edito sul giornale «Le Monde» il 20 luglio 2002, e poi raccolto nell'opera *Un romanzo russo* (2007), Carrère sembra aver provato a rispondere a tali quesiti. Egli ha cercato di far coincidere *dire* e *agire*.

Il contenuto dell'articolo consiste in una sorta di lettera erotica che l'autore scrive alla compagna Sophie. Carrère prevedeva che la donna la leggesse durante il viaggio in treno verso La Rochelle, luogo in cui i due si sarebbero incontrati.

Lo scrittore le chiede di essere disposta a eseguire tutto ciò che le ordinerà di fare:

Ti propongo una cosa. A partire da questo momento farai tutto quello che ti dirò. Alla lettera. Passo dopo passo. Se ti dico: smetti di leggere alla fine di questa frase e riprendi solo fra dieci minuti, tu smetterai di leggere alla fine di questa frase e riprenderai solo fra dieci minuti.<sup>260</sup>

Nel racconto viene descritta la successione precisa delle azioni che Sophie avrebbe dovuto compiere leggendo la lettera. Con tale esperimento narrativo l'autore voleva dimostrare come l'aspetto performativo del linguaggio potesse essere impiegato per controllare la realtà.

---

<sup>260</sup> EMMANUEL CARRÈRE, *Un romanzo russo*, trad. di Lorenza Di Lella e Maria Laura Vanorio, Milano, Adelphi, 2018, p. 116.

Egli cercava di comprendere se e come la scrittura potesse agire efficacemente sul mondo concreto; afferma di sperare che fosse *idealmente* performativa, «nel senso in cui i linguisti definiscono performativo un enunciato»<sup>261</sup>.

Per meglio chiarire il suo intento, lo scrittore ricorda il classico esempio della frase “dichiaro guerra”: nello stesso momento in cui tale enunciazione viene pronunciata di fatto la guerra viene dichiarata.

In *Facciamo un gioco* Carrère voleva ricreare il medesimo meccanismo di corrispondenza fra dire e agire infatti tenta di descrivere dettagliatamente persino la situazione in cui la sua amante si sarebbe trovata:

Su. Non serve a niente fare lo struzzo.  
Fa' un bel respiro e voltati.  
Facendo finta di niente, con naturalezza.  
Forza.  
Sono tutti là.  
Uomini, donne. Anche loro fanno finta di niente, ma molti hanno in mano  
«Le Monde».  
Ti stanno guardando?  
Sono sicuro che ti stanno guardando. Sono sicuro che ti stanno guardando  
già da qualche minuto, non hai sentito i loro sguardi sulla schiena?  
Aspettavano che ti voltassi ora ci siamo, sei di fronte a loro ed è come se fossi  
nuda.  
Pensi che sia troppo? [...]  
Ti senti in trappola?  
Ma no, è solo un gioco.<sup>262</sup>

L'autore vorrebbe riuscire a prevedere anche le reazioni degli altri viaggiatori che, come lei, avrebbero letto il racconto in quel preciso pomeriggio. Spesse volte fa appello, infatti, anche a tutti gli altri potenziali lettori presenti nel treno quel giorno, e, in particolare, alle diverse lettrici che, seguendo le sue disposizioni, avrebbero potuto fingere di essere Sophie: «nella carrozza del bar ci sono uomini e donne che hanno letto questa storia e che, con scopi reconditi diversi ma fundamentalmente legati al sesso, cercano di identificarne la protagonista. La protagonista sei tu, ma tu sei l'unica a saperlo»<sup>263</sup>.

---

<sup>261</sup> Ivi, p. 120.

<sup>262</sup> Ivi, pp. 130-131.

<sup>263</sup> Ivi, p. 132.

Carrère spera di controllare, forse, non solo la compagna, ma anche a fare in modo che gli altri passeggeri vengano influenzati dalle sue parole.

Egli vorrebbe modificare e, quasi, dominare la realtà mediante la dimensione narrativa, stabilendone il primato.

Se sfruttato adeguatamente, l'aspetto performativo della scrittura può far accadere e apportare modifiche vere e concrete sul mondo? «Mi fa impazzire l'idea che grazie a «Le Monde» si stia verificando *realmente*, tuttavia non so più come controllarla.»<sup>264</sup>

L'autore è preoccupato perché nella concretezza dei fatti avvengono sempre delle variazioni rispetto alle previsioni che se ne possono fare. Egli si dimostra conscio del fatto che nella realtà vi sono

Troppi personaggi, troppe variabili. Allora non la controllo più. Mollo la presa. [...] Mi chiedo, immagino, ma non decido più, lascio che adesso ognuno improvvisi la sua parte e aspetto il tuo arrivo per sentire il tuo racconto, tra un'ora, a letto e poi davanti a un enorme piatto di frutti di mare, vedremo se in quest'ordine, in fondo non sono così dirigista.<sup>265</sup>

Carrère è consapevole che, probabilmente, non è riuscito davvero tramite la scrittura a controllare le azioni della compagna. Alle sue parole non saranno corrisposti atti concreti.

Nella conclusione de *Facciamo un gioco* egli afferma di aver tentato anche di realizzare un effetto *interattivo* mediante la narrazione: voleva provocare e pianificare le mosse e i movimenti che le altre persone avrebbero avuto leggendo il suo articolo.

Rinvolgendosi alla sola donna a cui la lettera era rivolta, lo scrittore si mostra quasi compiaciuto dell'irriverente ambizione del testo: «Tu pensi che io sia tracotante. Hai ragione, sono tracotante. Ti aspetto al binario.»<sup>266</sup>.

Nelle pagine finali dell'opera *Un romanzo russo*, in cui il racconto è stato inserito, si scoprirà che la donna non solo non apprezzò il brano a lei dedicato, ma che fu una delle motivazioni che la spinsero a interrompere la loro relazione.

---

<sup>264</sup> *Ibidem.*

<sup>265</sup> *Ibidem.*

<sup>266</sup> *Ibidem.*

Carrère racconta che, durante una chiamata, ella gli domanda se in realtà la causa della rabbia che lui provava nei suoi confronti non fosse dovuta al fatto che non si era comportata come il personaggio di un romanzo. La donna non aveva seguito alla perfezione, quindi, le indicazioni che l'autore aveva previsto nel racconto.

La scrittura non si era tradotta in gesti concreti: lo sfruttamento dell'aspetto performativo del linguaggio non aveva apportato dei cambiamenti sulla realtà e si era rivelato fallimentare. La compagna non aveva realizzato, infatti, la fantasia erotica di Carrère, che non è riuscito, dunque, a controllare e modificare il reale.

\*\*\*

Sebbene Covacich e Carrère realizzino prodotti artistici differenti e declinino il genere dell'autofiction non in maniera eguale, entrambi dimostrano di aver tentato di far corrispondere realtà e volontà autoriale, sfruttando l'aspetto performativo dell'arte.

Il linguaggio non sembra riuscire mai a controllare e dominare completamente gli accadimenti concreti: il mondo rimane, di fatto, imprevedibile.

Ne *Un romanzo russo* Carrère aveva raccontato parte del suo vissuto personale: la sofferenza per la fine della storia d'amore con la compagna, il senso di tragedia che aveva da sempre segnato il destino della sua famiglia, legato alla figura del nonno materno, e la perenne depressione. Confessando i drammi interiori egli sperava di riuscire a esorcizzare il dolore, a espiare la colpa che sente affliggerlo.

Lo scrittore decide di intitolare l'opera *Roman*, poiché è consapevole che la dimensione letteraria comporta sempre un allontanamento dai fatti avvenuti realmente e che essa, probabilmente, non riuscirà mai a guarire le sue sofferenze.

Sebbene egli abbia tentato tramite la scrittura di comprendere il proprio io, proiettando parte di se stesso nelle storie di vari personaggi, non riuscirà mai a raggiungere l'*unità*, ossia una verità esistenziale più profonda.

Nella conclusione del romanzo Carrère riporta uno scambio d'opinione avuto con una intellettuale in merito al suo tentativo di rendere la scrittura performativa con il racconto *Facciamo un gioco*.

Discutendo sui limiti del linguaggio quando tratta di vicende personali e di persone reali, l'autore appare perplesso e si chiede:

Fino che punto uno scrittore può dare in pasto al pubblico i suoi cari e sacrificarsi per il proprio piacere? È convinta che, se la protagonista è davvero la mia compagna e non un'amante occasionale, il racconto abbia avuto delle conseguenze terribili sulla mia vita e sulla nostra relazione. [...] Mi chiedo se per me scriver non voglia dire necessariamente uccidere qualcuno.<sup>267</sup>

Nella scrittura Carrère crede di *uccidere* ciò che lo tormenta, ma si rende conto di essere certo solo del fatto che: «Resterò da solo nell'appartamento svuotato della tua presenza, delle tue cose, del tuo odore, sarà doloroso, ma proverò a concentrarmi sul lavoro. Racconterò quello che è successo in questi due anni: scriverò dell'ungherese, di mio nonno, della lingua russa, di Kotel'nič e di te, tutto insieme.»<sup>268</sup>.

Le ricerche poetiche di Carrère e Covacich risultano interessanti da comparare, poiché esse mostrano una comune volontà di ammettere e accettare i limiti conoscitivi umani e, quindi, della scrittura.

La finzione non allontana e nasconde la verità, ma è parte della realtà dell'Io: è possibile affermare di dire il vero anche se si fa uso della forza dell'invenzione e dell'immaginazione.

Non si può giungere a possedere certezze esistenziali e conoscitive, dunque la ricerca della verità può essere perseguita solo *a tentoni*. È necessario, infatti, «riconoscere che non sappiamo, che non possiamo sapere, e poiché non possiamo sapere, poiché non possiamo dare un giudizio definitivo, significa non scartare completamente la possibilità»<sup>269</sup>.

Nella dimensione romanzesca Carrère rappresenta il reale perché nella pagina trasferisce se stesso e il mondo in cui concretamente vive, conscio che «il senso della vita, di ciò che sta dietro le quinte, della realtà ultima, spesso indicata con il nome di Dio è, se non un'illusione [...] quanto meno un'aspirazione»<sup>270</sup>.

---

<sup>267</sup> Ivi, p. 227.

<sup>268</sup> Ivi, p. 231.

<sup>269</sup> E. CARRÈRE, *Il Regno*, cit., p. 296.

<sup>270</sup> Ivi, p. 279.

Nella scrittura verità e menzogna sembrano quasi avere lo stesso *sapore*, poiché

-Scrivere è imbrogliare. Sempre. Cos'è altrimenti un'invenzione? Ma si può imbrogliare restando onesti, trasmettendo nell'invenzione la verità più vera del proprio sé, il codice cifrato di persona nascosto nelle fibre della scrittura -.<sup>271</sup>

---

<sup>271</sup> M. COVACICH, *A nome tuo*, cit., p. 75.

## CONCLUSIONE

La ricerca ha trovato avvio dal tentativo di indagine del rapporto fra verità e menzogna all'interno della scrittura.

L'osservazione del fallimento della performatività del linguaggio darebbe prova dell'impossibilità della parola di far corrispondere dire-agire. Non avendo la capacità di corrispondere alle cose, come può la dimensione letteraria farsi promotrice di cambiamenti concreti ed etici nel mondo? Il quesito in merito a quali ruolo e valore essa potesse ancora avere e se potesse eventualmente ancora modificare la società presente rimane irrisolto.

Al crollo delle certezze epistemologiche dell'uomo, espresso dalla narrativa moderna, nel periodo postmoderno si aggiunge la frana ontologica della realtà: nulla può essere affermato con sicurezza, poiché non è possibile dimostrarne l'esistenza concreta. Nella dimensione romanzesca gli scrittori sembrano riuscire a trovare rifugio alla mancanza di sicurezze conoscitive e ontologiche con la creazione di infiniti mondi ucronici. Gli autori contemporanei paiono manifestare, invece, l'esigenza di superare il problema della *derealizzazione* del cosmo. Attraverso il recupero e l'adesione all'aspetto concreto degli oggetti essi tentano di capire se e come la scrittura possa essere ancora un valido strumento di indagine conoscitiva.

Nella società *ipermoderna* persiste il problema della volatilità delle immagini, il riavvicinamento alla tangibilità delle cose appare un'operazione complessa e, forse, impossibile. È l'atteggiamento degli scrittori del Nuovo Millennio a contraddistinguerli da quelli ritenuti prettamente postmoderni. La consapevolezza della condizione di dubbio conoscitivo umano non cessa, ma viene concepita in maniera differente. L'incertezza epistemologica resta alla base delle ricerche poetiche contemporanee; in esse viene reso esplicito il bisogno degli autori di capire se il linguaggio possa giungere a delle verità. Per tale ragione, nella narrativa degli ultimi decenni, viene utilizzato il genere dell'autofiction.

Mediante il riferimento alla vita personale e l'inserimento del vero nome dello scrittore, la narrazione sembra riuscire a raggiungere l'autenticità dell'io, poiché colui che racconta i fatti dovrebbe coincidere con l'uomo che li ha concretamente vissuti. Interessanti sono risultati essere le proposte artistiche di Covacich e Carrère, poiché tentano di capire se, attuando una riduzione dell'elemento finzionale, la scrittura riesca a far emergere la parte più vera di loro stessi.

Essi provano a comprendere se nella dimensione narrativa vi può essere una risoluzione dell'opposizione verità-menzogna: quale verità dell'io può essere espressa nelle opere?

Nell'indagine poetica della pentalogia *Il ciclo delle stelle* Covacich giunge ad affermare che è possibile dire la verità anche mentendo; lo scrittore è legittimato a mentire, poiché il suo lavoro comprende sempre una commistione di elementi finzionali e reali.

La risposta artistica di Carrère rende manifesta la sua predisposizione ad un eterno scetticismo. È consapevole dell'impossibilità umana di avere sicurezze conoscitive. Non è possibile avere stabilità epistemologica, dunque il contrario della verità è la certezza. Solamente assumendo un atteggiamento di disillusione l'autore può affermare qualcosa di autentico di sé. Egli testimoniarebbe allora di essere essenzialmente un uomo che, in quanto tale, studia se stesso e i propri *intimi recessi* anche se avverte di non aver accesso diretto all'esperienza, al mondo, ma di essere costretto di volta in volta a *rivestirlo* di parole. Nell'ultima opera edita, *Yoga* (2021), Carrère afferma che:

Come sarebbe bello, come sarebbe riposante, che immenso progresso sarebbe comporre meno frasi e vedere di più. Vedere le cose come sono invece che appiccicarci sopra quell'accumulo di chiose, prolisse, fazione e piene di condizionamenti che produciamo senza sosta e senza neppure rendercene conto. [...] Vorrei pensare qualcosa di diverso da quello che penso perché quello che penso [...] è vano, ripetitivo, pateticamente autoreferenziale. [...] Vorrei essere un uomo buono, vorrei essere un uomo attento ai suoi simili, vorrei un uomo affabile. Sono narcisista, instabile e ossessionato dall'idea di essere un grande scrittore<sup>272</sup>

---

<sup>272</sup> E. CARRÈRE, *Yoga*, cit., pp. 118-119.



Nei romanzi i due autori danno voce alla sofferenza e alla frustrazione esistenziale che nascono dalla sensazione di inappartenenza al mondo.

Le indagini scritte di Covacich e Carrère non sembrano riuscire a rispondere e risolvere il senso di insoddisfazione umana dovuto al non raggiungimento di verità certe.

La sensazione di vacuità esistenziale può trovare superamento mediante l'avvicinamento alla realtà? Che cosa afferma il racconto autobiografico della vita vera dello scrittore?

La barriera epistemologica pare non poter essere oltrepassata: l'opposizione verità-menzogna non trova soluzione e continua a persistere.

Nella dimensione letteraria Covacich e Carrère raccontano ciò che vedono, percepiscono e sentono. La scrittura diviene un mezzo per mostrare il dramma dell'imperfezione umana e in cui confessare la profonda e comune necessità di trovare un senso e una direzionalità all'esistenza.



# BIBLIOGRAFIA

## BIBLIOGRAFIA TESTUALE:

E. CARRÉRE, *L'Avversario*, trad. di Eliana Vicari Fabris Milano, Adelphi, 2013.

E. CARRÉRE, *Il Regno*, trad. di Francesco Bergamasco, Milano, Adelphi, 2015.

E. CARRÉRE, *Un romanzo russo*, trad. di Lorenza Di Lella e Maria Laura Vanorio Milano, Adelphi, 2018.

E. CARRÉRE, *Yoga*, trad. di Lorenza Di Lella e Francesca Scala, Milano, Adelphi, 2021.

M. COVACICH, *Prima di sparire*, Torino, Einaudi, 2008.

M. COVACICH, *A nome tuo*, Torino, Einaudi, 2011.

M. COVACICH, *L'Esperimento*, Torino, Einaudi, 2013.

M. COVACICH, *A perdifiato*, Milano, La nave di Teseo, 2018.

M. COVACICH, *Fiona*, Milano, La nave di Teseo, 2018.

## **BIBLIOGRAFIA CRITICA E GENERALE:**

«Allegoria», anno XX, gennaio-giugno, 2008, n. 57.

«Arabeschi», anno I, gennaio-giugno, 2013, n. 1.

P. AUSTER, *Trilogia di New York*, Torino, Einaudi, 1996, 2014<sup>4</sup>.

J. L. AUSTIN, *Come fare cose con le parole*, a cura di Carlo Penso e Marina Sbisà, Bologna, Marietti, 1987.

R. BARTHES, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. di Bruno Belotto, Torino, Einaudi, 1988.

J. BAUDRILLARD, *La società dei consumi: i suoi miti e le sue strutture*, trad. di Gustavo Gozzi e Piero Stefani, Bologna, Il Mulino, 1976.

J. BAUDRILLARD, *Dimenticare Foucault*, trad. di Maria Grazia Camici, Bologna, Cappelli, 1977.

J. BAUDRILLARD, *Lo spirito del terrorismo*, trad. di Alessandro Serra, Milano, Cortina, 2002.

M. BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

M. BELPOLITI, *Crolli*, Torino, Einaudi, 2005.

C. BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore. Indagini su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

- C. BENEDETTI, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino Einaudi, 2007.
- J. L. BORGES, *Finzioni*, trad. di Antonio Melis, Milano, Adelphi, 2003.
- F. BRIOSCHI, *Il postmoderno e la lingua delle tribù*, in *Tirature '04, Che fine ha fatto il postmoderno*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Il Saggiatore, 2004.
- I. CALVINO, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983.
- I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 1993.
- I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.
- P. CARAVETTA, P. SPEDICATO, *Percorsi e visione della critica in America*, Milano, Bologna, 1984.
- R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1997.
- D. DELILLO, *Underworld*, trad. di Delfina Vezzoli, Torino, Einaudi, 1999.
- D. DELILLO, *Body Art*, trad. di Marisa Caramella, Torino, Einaudi, 2001.
- D. DELILLO, *Il silenzio*, trad. di Federica Aceto, Torino, Einaudi, 2021.
- P.K. DICK, *Valis*, trad. di Delio Zinoni, Milano, Mondadori, collana Piccola Biblioteca n°232/1, 2000.

- U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.
- U. ECO, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997.
- R. DONNARUMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- M. FERRARIS, *Il bello del relativismo*, Venezia, Marsilio, 2005.
- M. FERRARIS, *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Torino, Einaudi, 2012.
- M. FERRARIS, *Breve storia del nuovo realismo*, in *I nuovi realismi*, a cura di Sarah De Sanctis e Vincenzo Santarcangelo, Milano, Giunti-Bompiani, prima ed. digitale 2017.
- G. FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.
- G. FERRONI, *Scritture a perdere*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- F. FERRUCCI, *Il mondo creato: romanzo*, Milano, Mondadori, 1986.
- M. FOUCAULT, *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, trad. di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1967.
- M. FOUCAULT, *Il coraggio della verità: il governo di sé e degli altri*, a cura di Mario Galzigna, Milano, Feltrinelli, 2011.
- C. E. GADDA, *Scritti vari e postumi*, Milano, Garzanti, 1993.
- G. GENETTE, *Finzione e dizione*, trad. di Sergio Atzeni, Parma, Pratiche Editrice, 1994.

D. GIGLIOLI, *Senza trauma: scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.

N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, a cura di Franco Brioschi, Milano Il Saggiatore, 1976.

N. GOODMAN, *Vedere e costruire il mondo*, trad. di Carlo Marletti Roma-Bari, Laterza, 1988.

P. GRICE, *Logica e conversazione: saggi su intenzione, significato e comunicazione*, trad. di Giorgio Moro, Bologna, Il Mulino, 1993.

I. HASSAN, *The Dismemberment of Orpheus: toward a Postmodern literature*, Madison, The University of Wisconsin, 1982.

F. JAMESON, *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura del XX secolo*, trad. di Renzo Piovesan e Maria Zorino, Napoli, Liguori, 1975.

H. R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria. 1: Teoria e storia dell'esperienza estetica*, trad. di Bruno Argenton, Bologna, Il Mulino, 1987.

J-F. LYOTARD, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, trad. di Carlo Formenti, Milano, Feltrinelli, 1985.

R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida Editore, 2005.

A. MAZZARELLA, *Politiche dell'irrealtà. Scrittura e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2011.

B. MCHALE, *Postmodernist Fiction*, London, Methuen, 1987.

- C. MICHELSTAEDTER, *La Persuasione e la Rettorica*, Milano, Adelphi, 1982.
- F. W. NIEZTSCHÉ, *Verità e menzogna*, trad. di Sossio Giametta, Milano, RCS Quotidiani, 2010.
- P. P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961.
- P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, 2008<sup>6</sup>.
- T. PAVEL, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, a cura di Andrea Carosso, Torino, Einaudi, 1992.
- L. PERISSINOTTO, *Wittgenstein. Una guida*, Milano, Feltrinelli, 2017.
- T. PYNCHON, *L'arcobaleno della gravità*, Milano, Rizzoli, 1999.
- V. RE, A. CINQUEGRANI, *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.
- R. SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006.
- M. SBISÀ, *Gli atti linguistici*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- S. SONTAG, *Notes on camp*, in *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1967, 1998<sup>2</sup>.
- E. TESTA, *Eroi e figuranti: il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.
- G. VATTIMO, *Al di là del soggetto. Verso un'indagine dell'ontologia del declino*, Milano, Feltrinelli, 1981.



G. VATTIMO, P. A. ROVATTI, *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983.

S. WEIL, *La prima radice. Preludio a una dichiarazione dei doveri verso l'essere umano*, Milano, Edizioni di comunità, 1954.

L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, trad. di Amedeo Giovanni Conte, Torino, Einaudi, 1964.

L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, trad. Di Renzo Piovesan, a cura di Mario Trincherò, Torino, Einaudi, 1967.

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