

GIULIANA BENVENUTI
(ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA)

FINZIONE E IMPEGNO NELLA LETTERATURA DELL'ESTREMO CONTEMPORANEO

1. *Effetti performativi della finzione*

La commistione di fatto e finzione nei testi dell'estremo contemporaneo, sottoposti alla pressione e alle opportunità presentate dal paesaggio mediale odierno, rende necessario interrogarsi una volta di più sulla letteratura mista di storia, o di cronaca, e di invenzione. Non è infatti un caso che si torni sulla questione, dal momento che oggi il testo letterario è sempre più esposto a contaminazioni con altri media, a partire dai colti o coltissimi iconotesti, spesso autofinzionali e memoriali, dove il ricorso alle immagini è sovente complesso, metafigurativo, proteso verso l'ipermedialità, pur restando entro i confini del libro, fino all'apertura del romanzo a espansioni narrative che vanno ben oltre il consueto adattamento cinematografico, a riusi più o meno autorizzati, alle imprese di scrittura collettiva in rete, o ancora a un vero e proprio processo di *worldbuilding*, che attraversa più media e viene fruito su diverse piattaforme.

In questo ecosistema mediale, la relazione tra fatto e finzione è destinata a complicarsi in modalità specifiche, poiché la nozione stessa di realtà è più complessa e controversa, non soltanto perché «è reale ciò che la comunicazione diffonde come tale»¹, ma anche per l'ormai evidente circostanza che le nostre vite sono stabilmente connesse attraverso la dimensione virtuale dei social network, per tacere il fatto che in rete si legge, si commenta, si discute, si parla di letteratura e si scrive (attraverso le piattaforme di

¹ G. SIMONETTI, *Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni*, in S. CONTARINI, M.P. DE PAULIS, A. TOSATTI (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Transeuropa, Massa 2016, rielaborato in ID., *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018, p. 92.

self-publishing). Non tutto è nuovo, ben inteso, ad esempio non lo è l'interazione tra autore e pubblico nello spazio che intercorre tra la pubblicazione degli episodi, che ha i suoi precedenti nel romanzo d'appendice, così come non lo sono la contaminazione con altre forme espressive e neppure la tensione e l'alternarsi di continuità e immersione con discontinuità e frammento nel racconto seriale². Tuttavia, è innegabile che la svolta digitale abbia reso il rapporto tra autore e lettore molto più variegato rispetto al tempo della fioritura del romanzo borghese e che consenta talvolta ai lettori di diventare essi stessi co-autori, o ancora che agevoli l'autopromozione in rete da parte degli scrittori, permetta un accesso alla pubblicazione in parte alternativo al sistema editoriale precedente e, per altro verso, renda possibile ai lettori diventare critici e promotori e ai fan di dare luogo a produzioni derivate le più svariate.

Per cominciare, torna utile riprendere l'efficace e sintetica descrizione dell'assetto letterario postunitario fornita da Giovanna Rosa:

La «moderna epopea borghese», per dirla con Hegel, condiziona l'intero ordine dei libri perché, ristrutturando radicalmente il sistema letterario, inaugura un inedito paradigma assiologico e compositivo che incide sui rapporti fra autori e lettori: a essere investite dal cambiamento epocale, in reciproca costante sinergia, sono le attività di scrittura, le abitudini fruibili, le pratiche editoriali. [...] Il passaggio alla civiltà dell'urbanesimo mercantile, dove rifulge l'assiologia dell'originalità, non solo stravolge la rigida classificazione verticale, alto vs basso, tragico sublime vs comico triviale, ma riplasma le istituzioni letterarie su uno schema orizzontale, funzionalmente orientato: nuovo vs convenzionale; unico vs seriale. [...].

A determinare la frattura è l'ascesa del romanzo, genere polimorfico in costante divenire, capace di offrire, grazie alla mescolanza dei registri espressivi, la «rappresentazione seria del tragico quotidiano»³.

A ormai più di un secolo di distanza, il romanzo si trova nuovamente ad attraversare un «cambiamento epocale», nel quale «in reciproca costante sinergia, sono le attività di scrittura, le abitudini fruibili, le pratiche editoriali» a mutare, e questa volta per abbandonare la contrapposizione tra originalità e convenzionalità, tra unicità e serialità. Vengono così messi in crisi i parametri di giudizio, in primo luogo le distinzioni binarie ludico/impegnato, consolatorio/critico, intrattenimento/serio, coppie non più oppostive,

² Cfr. S. O'SULLIVAN, *Sei elementi della narrazione seriale*, in «Allegoria», LXXXIII (2021), pp. 16-36.

³ G. ROSA, *La lettura romanzesca e "la gran norma dell'interesse"*, in L. BRAIDA, M. INFELISE (a cura di), *Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, Utet, Torino 2010, p. 129.

bensi «modalità ritenute, volta per volta, più efficaci rispetto alla natura del racconto da costruire e che anzi possono coesistere all'interno delle stesse forme di racconto»⁴.

Il paradigma della novità cede il passo all'estetica del riuso, del riciclo, e, anche quando questa estetica viene posta in discussione, non si assiste al ritorno di una relazione con la tradizione segnata dall'«angoscia dell'influenza»⁵ e dalla necessità di innovare a ogni costo. Si prediligono piuttosto le riprese dei sottogeneri del romanzo e le sperimentazioni con la serialità e/o la costruzione di mondi narrativi in espansione, ovvero forme in divenire, nella logica del racconto potenzialmente senza fine⁶. Il che pone in una prospettiva inedita anche la relazione tra fatto e finzione riflettendosi sulle scritture dell'impegno degli ultimi decenni, alle quali qui si dedica specifica attenzione, per verificare se, ed eventualmente in quali forme, gli scrittori assumano effettivamente il ruolo, che taluni tra loro rivendicano, di guide privilegiate all'interpretazione della storia e del presente.

Parliamo delle forme di nuovo impegno, che Pier Paolo Antonello e Florian Mussnug hanno classificate utilizzando l'etichetta di «impegno postmoderno»⁷, nelle quali si intende contrapporre a una narrazione dei fatti considerata dominante e falsificatrice un'altra narrazione che, se pure finzionale, pretende a un maggiore statuto di verità, una verità, beninteso, non per forza referenziale.

I precedenti immediati di scrittori come Lucarelli, Paolini, De Caltaldo, Saviano ... – spesso autori sia di romanzi storici sia di romanzi ispirati da fatti di cronaca – sono, con tutta evidenza, il Pasolini corsaro e ultimo accanto allo Sciascia autore di gialli anomali come *Todo modo* o *Il Contesto*, oltre che dell'*Affaire Moro*⁸. A mutare, tuttavia, è l'orizzonte della narrazione, ovvero la scelta consapevole di una sperimentazione “a bassa intensità”, accogliente verso un pubblico il più ampio possibile – e potenzialmente globale –, al quale ci si rivolge per esercitare al massimo grado la funzione di denuncia attribuita alla letteratura. Il lettore viene introdotto in ricostruzioni

⁴ P. ANTONELLO, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Mimesis, Milano 2013.

⁵ H. BLOOM, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York 1973, trad. it. di M. Diacono, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Feltrinelli, Milano 1983.

⁶ D. MENEGHELLI, *Senza fine. Sequel, prequel, altre continuazioni: il testo espanso*, Morellini, Milano 2018.

⁷ P. ANTONELLO, F. MUSSNUG (a cura di), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Oxford-New York 2009.

⁸ Sono i “figli della Resistenza”, come li ha definiti Tricomi, ovvero, oltre a Pasolini e Sciascia: Fortini, Volponi, Calvino, Levi, Bianciardi, Zanzotto, Ottieri. Cfr. A. TRICOMI, *Nessuna militanza, nessun compiacimento*, Galaad, Giulianova 2014, p. 197.

romanzesche, e pertanto indiscutibilmente finzionali, che assumono il punto di vista degli esclusi, dei perdenti, oppure svelano le relazioni occulte e le trame dei potenti, richiamandosi in taluni casi alla tradizione del noir, in altri all'esperienza della microstoria, in altri ancora all'epica. Si tratta di atteggiamenti anche significativamente diversi, talvolta divaricati, che accomunano nondimeno una generazione di scrittori il cui tratto caratterizzante, accanto al crescente profilo intermediale o transmediale, è la tendenza alla performatività nell'atto della scrittura. Un tratto, quest'ultimo, che vale la pena considerare, in prima istanza, in relazione con la prospettiva di Françoise Lavocat.

Smarcandosi dall'ampio dibattito sull'indebolimento della coscienza storica nella postmodernità, di cui è stato protagonista Hayden White, il quale affermava che la progressiva scomparsa dell'evento mette in discussione un presupposto fondamentale del realismo occidentale: la contrapposizione tra fatto e finzione»⁹, ed evitando le insidie della semiosi illimitata di Umberto Eco e del paradigma indiziario di Carlo Ginzburg (che sono tra i contributi italiani più consistenti a un paradigma costruttivista di cui White in ambito storico rappresenta un estremo), *Storia e finzione* di Lavocat segna un punto importante, perché rovescia la prospettiva. Secondo la studiosa, non dobbiamo preoccuparci solamente dell'indebolimento della nozione di fatto, bensì anche, e soprattutto, di quella di finzione. Pertanto, ciò che urge analizzare è la funzione delle finzioni e il loro statuto¹⁰.

Poiché è impossibile, in queste brevi note, ripercorrere l'ampia e documentata argomentazione di Lavocat, converrà concentrarsi su un punto preciso, ovvero la posizione che Lavocat assume rispetto al prevalere della prassi nella riflessione contemporanea (un effetto della lunga durata dell'impostazione aristotelica). In sintesi, la riflessione contemporanea, che tende ad attribuire alla performatività – alla capacità non solamente di modificare le credenze, ma anche di indurre all'azione – un ruolo chiave nella costruzione dei testi finzionali, sarebbe smentita dagli studi delle neuroscienze¹¹ che indicano, al contrario, un minore coinvolgimento del sé quando all'azione reale si sostituisce l'immersione in un mondo di finzione, che, proprio perché tale, inibisce la reazione immediata, pertanto: «azione e finzione sono incompatibili»¹². Se il rito è azione, performance, la finzione, dotata di uno

⁹ H. WHITE, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di E. Tortarolo, Carocci, Roma 2006, p. 102.

¹⁰ F. LAVOCAT, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Seuil, Paris 2016, trad. it. di C. De Carolis, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Del Vecchio, Bracciano 2021, p. 58.

¹¹ Ivi, p. 234.

¹² Ivi, p. 273.

statuto proprio, non lo è. Dunque, conclude Lavocat, «le finzioni non sono performative»¹³.

Non è solamente dal punto di vista della pratica delle avanguardie e delle neoavanguardie, né soltanto da quello dell'interpretazione del testo nelle letture pubbliche, negli happening letterari e nel coinvolgimento attraverso i social network e la rete dei lettori, e più in generale dei fruitori (sempre più attivi e partecipi, a vario titolo, della forma che assume la narrazione) che il ragionamento può essere sviluppato; è anche dal punto di vista della funzione pubblica dello scrittore e della vecchia questione dello statuto dell'intellettuale e del suo ruolo nella società. Una questione che torna alla ribalta nel momento in cui gli scrittori, o almeno alcuni di essi, rivendicano il ruolo non soltanto di interpreti della realtà attraverso la finzione, ma anche, e soprattutto, la capacità di spingere il lettore all'azione per effetto della narrazione e della loro stessa presenza sulla scena pubblica (si pensi al caso di Saviano, divenuto icona della lotta antimafia). Come ricorda Francesco Muzzioli, le distopie, ad esempio, in virtù di un finale che non promette né consolazione né redenzione, hanno la pretesa di spingere il lettore a modificare la realtà per evitare la catastrofe:

Il lieto fine ci illude che giustizia sia fatta e l'ordine ristabilito, mentre lo è solo nell'immaginazione. Senza lieto fine, invece, il nostro rincrescimento per il cattivo esito della storia non viene sanato, le tensioni e gli squilibri messi in essere dall'opera rimangono attivi anche al di là del suo termine e quindi l'effetto è maggiormente profondo (è un effetto "grande e forte", "durevole e saldo", dice Leopardi)¹⁴.

Muzzioli interpreta l'immaginazione distopica come modo di rappresentazione e interrogazione del reale, non come forma di pessimismo di una cultura che ha perso qualunque fede, ma come un esercizio critico, che genera «una catarsi prolungata nella prassi». Tanto meno le cose si risolvono positivamente *nella finzione* e tanto più starà a noi contrastare *nei fatti* l'ordine negativo che la distopia rappresenta e che ha più di un riferimento alla realtà. Non a caso, un modo di rappresentazione distopico è presente anche in larghissima parte dei testi animati da una tensione etica che rappresentano in forme *fact-fictional* il negativo e ambiscono a indurre il lettore a praticare il suo contrario. Con le nuove forme di impegno, inoltre, la distopia intesa come «realismo critico» ha in comune un aspetto che vedremo essere rilevante, ovvero la tendenza a uscire dai confini del letterario. Non si tratta

¹³ Ivi, p. 336.

¹⁴ F. MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Meltemi, Roma 2007, p. 13.

soltanto della sua antica abitudine di attingere al romanzo d'avventura, al racconto di viaggio, alla fantascienza, bensì anche della sua attuale propensione a praticare la transmedialità.

Per quanto Muzzioli consideri la distopia una istanza critica della contemporaneità intravede dei rischi, in particolare nelle forme con le quali la produzione di intrattenimento ne riprende ossessivamente i temi. La frequenza con la quale ci imbattiamo in scenari distopici, se da un lato può significare che nell'immaginario collettivo le tematiche che affronta la distopia vengono percepite come importanti da un numero sempre maggiore di persone, dall'altro nasconde il pericolo che si arrivi a formule ripetitive e scontate, «ad un consumo della distopia-merce» e cioè ad un uso «scenografico» della tragedia annunciata, che potrebbe produrre una sorta di «immunizzazione», per cui l'immaginario negativo costituirebbe un allenamento a sopportare il reale, impedendo, invece di favorire, la percezione nel lettore della gravità di ciò che si intende denunciare.

Pur riconoscendo che la finzione ha uno statuto proprio e non induce all'azione come può fare l'esperienza reale, possiamo comunque ammettere che essa può provocare – attraverso la riflessione, lo sdegno, la rabbia, la paura che è in grado di suscitare nei lettori – cambiamenti, può modificare credenze, convinzioni, modalità di relazione e per questa via, per quanto non immediata, modificare i comportamenti e spingere all'azione. E tutto questo anche quando l'autore metta in gioco se stesso, diventi egli stesso simbolo dalla lotta per la verità, per una giusta causa, promuova le proprie idee partecipando a programmi di *infotainment*, interagendo con i lettori attraverso gli incontri pubblici, i social network, i blog letterari, le piattaforme di condivisione come Wattpad. Anche in questo caso, i rischi non sono, evidentemente, assenti. Tuttavia, prima di giudicare mero intrattenimento la gran parte delle opere che rivendicano un impegno civile, dobbiamo essere certi che la conquista di una posizione pubblica da parte dell'autore, sebbene in forme diverse da quelle novecentesche, non sia ancora in grado di produrre cambiamenti significativi là dove si intrecci con una scrittura che rivolge un appello al lettore, talvolta chiamandolo a far parte di una comunità che si incontra dentro e fuori dalla rete. Congiunto alla responsabilità etica dello scrittore si ripropone, infatti, il problema dell'autonomia del campo letterario:

Risulta chiaro che le forme dell'impegno in epoca postmoderna si individuino più in senso inter-mediale, facendo riferimento a una ampia varietà di generi discorsivi e espressivi, che scavalcano i forzosi tentativi di pensare la categoria solo come espressione propria della cosiddetta «civiltà delle lettere». Il problema è che l'uscita

dal campo letterario non è solo un fatto epocale ormai inevitabile ma è proprio una prerogativa dell'impegno stesso che per definizione si estrinseca attraverso una pluralità di generi discorsivi e di mezzi espressivi¹⁵.

L'impegno, in altri termini, sembra richiedere che la letteratura si allontani, per così dire, da se stessa, o almeno da quella che siamo abituati a definire letteratura «in senso forte»¹⁶. Come ha posto in evidenza tra gli altri Denis Benoit, la letteratura impegnata si presenta di frequente come «letteratura di circostanza», ovvero composta da testi dallo statuto molto diverso, ad esempio manifesti, pamphlet, articoli di giornale, o anche romanzi dalla trama decisamente situata¹⁷.

2. *Letteratura vera, falsa, finta.*

La spinta centrifuga che l'impegno imprime alla letteratura si manifesta nell'attuale sistema mediale nella scelta da parte di molti scrittori di utilizzare mezzi e generi che arrivino al grande pubblico: la narrativa di genere, il reportage, il documentario, la testimonianza, il graphic novel, la scrittura collettiva. Se il rischio è che lo scrittore competa nell'arena mediatica con giornalisti d'inchiesta, scienziati sociali, storici, che, in altri termini, la specificità della letteratura si perda entro la commistione con altre forme comunicative, occorre considerare che nell'«epoca dell'abbondanza» (non si è mai prodotta tanta letteratura come oggi) non mancano autori che continuano a scrivere per un pubblico colto e non è venuta meno la letteratura di ricerca. Lo scrittore può continuare a produrre in forme diverse delle rappresentazioni del mondo, e tra le forme rappresentative possibili può scegliere di proporre un'interpretazione etico-politica che si rivolga a un pubblico ampio

¹⁵ P. ANTONELLO, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Mimesis, Milano 2013. L'esempio portato da Antonello, ci pare particolarmente efficace e per questo lo riportiamo di seguito: «Basta dare un'occhiata anche superficiale a uno dei manifesti di questo presunto «ritorno alla realtà» come *Gomorra* (2008) di Matteo Garrone, un film che dovrebbe rispondere a un realismo radicale, al punto da sembrare quasi essere stato ispirato dal decalogo di Dogma 95, ma che va considerato nella sua dimensione di film di genere: un abrasivo e irregolare gangster movie (come del resto è stato accolto dal pubblico estero), dove la modalità realista si sposa in maniera sottile con quella postmodernista attraverso una pletora di riferimenti filmici (da Fellini a De Palma, da Kubrick a Pasolini, da Tornatore a Coppola, da Tarantino a *I Soprano*) che fa di *Gomorra* un oggetto estetico estremamente autoconsapevole. Questo ovviamente non si dà nei termini di un citazionismo fine a se stesso, ma per corrispondere alla cultura cinematografica di riferimento degli spettatori [...]». In proposito cfr. G. BENVENUTI, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*, il Mulino, Bologna 2017.

¹⁶ L'espressione è di G. SIMONETTI, *La letteratura circostante* cit., p. 17.

¹⁷ D. BENOIT, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Seuil, Paris 2000.

e variegato, con la speranza di incidere sull'immaginario collettivo, di modificare le credenze dei lettori e di spingerli ad agire per modificare la realtà. Rispetto all'esito, molto dipenderà dalla forza performativa dei testi (e dunque anche dal lavoro sulla lingua, lo stile, la retorica, la forma), destinata ad amplificarsi quando il racconto diventa transmediale, capace di raggiungere pubblici diversificati secondo strategie retoriche differenziate, commisurate al mezzo espressivo scelto, e tuttavia concorrenti nell'intenzione di raggiungere un alto grado di diffusione.

Non si tratta di negare che si stia allargando la fabbricazione di storie seriali (anche nel senso di una serializzazione della serialità), si tratta di verificare se esiste ancora una letteratura in grado di mettere in questione i nostri schemi di riferimento, ammettendo che ci sono diverse modalità e diversi gradi di autonomia rispetto alla morale e all'ideologia dominanti, ovvero rispetto all'oggetto di critica della letteratura impegnata. Così come si tratta di riconoscere che ci sono degli elementi distintivi, in primo luogo quello di una tensione etica caratteristica degli scrittori dell'impegno post-moderno, che appunto sul piano dell'etica prendono parola per interrogare i valori condivisi.

Chiediamoci allora se le definizioni dello scrittore impegnato, che richiamano alla mente autori come Pasolini, Sciascia e Balestrini, siano ancora utilizzabili, o meglio riadattabili, dopo il dibattito sul tramonto del ruolo dell'intellettuale nell'epoca postmoderna, nella quale lo scrittore-performer e il brand-author – circondati da agenti letterari, esperti di marketing, social media manager – sono ormai, lontani dal Novecento, figure che appartengono tutt'al più alla «letteratura circostante», che, secondo la prospettiva di Gianluigi Simonetti, è figlia di una «estetica del flusso caratteristica della comunicazione di massa»¹⁸. In essa:

Il rapporto tra arte e infinito risulta profondamente modificato. Pochi libri che si ostinano a dare del tu all'assoluto, e che continuano a porsi come 'infinito possibile', si ritrovano circondati da testi che non hanno alcuna speranza né pretesa di sostituirsi al mondo, e che pure costituiscono a tutti gli effetti 'letteratura' – che anzi ormai rappresentano la maggior parte, e la più visibile, della letteratura circostante. Testi che si accontentano di intrattenere il lettore, per poco tempo e con

¹⁸ Simonetti la descrive come una letteratura che «concepisce e induce socialmente a concepire l'arte sempre meno come 'infinito possibile' e via per l'assoluto, sempre più come evasione o divertimento, manufatto fungibile, realizzato da specialisti in scritture cosiddette di target, quali, spesso, gli scrittori 'di categoria' (i 'giovani', i 'personaggi televisivi', i 'giallisti', eccetera)» (*Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni Zero*, in «Between», III (2013), n. 5, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1004>, rielaborato in Id., *La letteratura circostante* cit., p. 230 e *Introduzione*. Si è preferito, in questo caso, citare all'articolo per motivi di sintesi).

poco sforzo, sono ormai così numerosi, così ingombranti socialmente, così frequentemente scambiati per 'vera arte' da indurci sempre più spesso a pensare che la letteratura sia proprio quella cosa lì, incatenata alla finitudine se non alla mediocrità dei *propri* desideri¹⁹.

Non che in diagnosi come questa si neghi la persistenza di una letteratura chiamata a più alti compiti, piuttosto si prende atto del suo essere parte di un sistema letterario e mediatico stratificato, nel quale la letteratura «in senso forte» è una nicchia.

Se la critica militante, o quella accademica, riconosce in Siti e Moresco gli eredi della tradizione novecentesca, e in De Lillo e Roth i grandi autori del postmodernismo, stenta invece a riconoscere alla galassia delle scritture che circondano questi nomi una qualche consistenza letteraria. La specificità della letteratura, questo in sintesi il problema, si disperde, nell'epoca dell'abbondanza e dei nuovi media, entro il vasto serbatoio delle scritture: se c'è senz'altro spazio per gli uni e per gli altri, il problema è che gli scrittori che praticano la letteratura «in senso forte» sono circondati dal dilagare del *Midcult*²⁰.

All'interno di questo quadro interpretativo, anche per chi, come Simonetti, non retroceda davanti alla necessità di analizzare la «letteratura circostante», è inevitabile dichiarare «circostante» quella schiera di scrittori che reclama il diritto di raccontare la realtà attraverso romanzi spesso storici e noir, che racconta la storia recente dentro coordinate congetturali che pretendono di svelare verità nascoste, interpreta fatti di cronaca mostrando intrecci con poteri più o meno occulti, predilige il racconto epico. Ai quali, lo vedremo, ciò che forse si può, talvolta, imputare è il richiamo a un realismo che non sempre viene tematizzato come «realismo dell'irrealtà» mentre lo è, perché è inevitabile che lo sia, semplicemente. Gli esempi di queste forme narrative sono numerosissimi e gli autori riscuotono un notevole successo di pubblico: Lucarelli, Carofiglio, De Cataldo, Saviano, Wu Ming, Fois...

Per Raffaele Donnarumma:

Chi oggi si misura con il realismo, lo fa sempre sull'orlo dell'irrealtà mediatica. Chi pratica l'impegno, è a un passo dal diventare una star televisiva da programma di denuncia. Ma quanto più si sforza di resistere, quanto più svela il guasto, o quanto

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ D. MACDONALD definisce il *Midcult* come l'avversario più pericoloso: «Il *Midcult* non è, come potrebbe sembrare a primo acchito, una versione di qualità del *Masscult*, ma piuttosto una corruzione della Cultura Alta che presenta enormi vantaggi sul *Masscult*: pur essendo anch'esso «completamente succube dello spettatore», per usare la definizione di Malraux, è in grado di passare per cultura vera», trad. it. di M. Maraschi, *Masscult e Midcult* [1960], Piano B, Prato 2018, p. 21.

più vi si butta dentro per farne esplodere le contraddizioni, tanto più ha qualcosa da dirci. Non si può far finta che, negli ultimi anni, nulla sia cambiato, e continuare a intonare la vecchia litania secondo cui la realtà non esiste, la storia è finita, dell'esperienza non si vede neppure più l'ombra²¹.

Prima di decretare la sconfitta della quasi totalità della letteratura contemporanea – incapace di schiudere mondi, esercitare la vera arte della finzione, relazionarsi con l'assoluto, dare voce a un desiderio che non sia falsa trasgressione funzionale al ripristino del perbenismo –, occorre chiedersi se, dinanzi alla complessità dell'ecosistema mediale contemporaneo, quello che oggi definiamo 'realismo dell'irrealtà' sia un cedimento della letteratura al flusso mediatico e non piuttosto la condizione, l'esperienza, sulla quale essa è chiamata a interrogarsi per interpretare con nuovi mezzi, compresi quelli delle forme più popolari, un contesto percettivo nel quale le dimensioni mediatica e virtuale entrano in continuo scambio osmotico con quella che siamo abituati a chiamare realtà.

Se stiamo alla classica tripartizione tra letteratura *Highbrow*, *Middlebrow* e *Lowbrow* – che però già Vittorio Spinazzola riarticolava cogliendo le conseguenze dell'era delle concentrazioni editoriali e dei grandi conglomerati, nella quale «si è avuto un grande processo di diversificazione, per generi e livelli, linguaggi e qualità dei testi, in sintonia con le tendenze e le aspettative più varie dell'immaginario collettivo di tutti i ceti e gruppi di lettori effettivamente disponibili»²², potremmo dire che Simonetti la riprende, attraverso la distinzione tra letteratura «in senso forte», di «nobile intrattenimento» e «paraletteratura», in una modalità che, un po' semplificando, possiamo ricondurre alla distinzione tra letteratura vera, finta e falsa. La letteratura «in senso forte» è quella vera; l'etichetta «di nobile intrattenimento» indica una letteratura finta, che è capace di increspature e relative complessità, ma in fin dei conti inganna il lettore, gli fa credere di essere letteratura senza esserlo; infine, la «paraletteratura», l'opposto della vera, è moneta falsa e non ha altro scopo se non quello di un cattivo, conformistico e piatto intrattenimento.

Nella cornice di un discorso sulla letteratura dell'impegno, la categoria che più interessa è il «nobile intrattenimento». Non la «paraletteratura», che si presta a una lettura distratta, non la letteratura «in senso forte», che si rivolge a lettori abituati a frequentare una tradizione letteraria illustre, bensì

²¹ R. DONNARUMMA, *E se facessimo sul serio*, in «Nazione Indiana», 31 ottobre 2008, <https://www.nazioneindiana.com/2008/10/31/quid-credas-allegoria/>. Di Donnarumma si veda la concettualizzazione del superamento della temperie postmoderna, in una prospettiva qui non del tutto condivisa, compiuto in *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.

²² V. SPINAZZOLA, *Oltre il Novecento* cit., p. 10

«una narrativa sospesa tra ricerca di riscontro mercantile e aspirazione alla vidimazione culturale – presenza forte negli scaffali delle nostre librerie»²³. Questa definizione colloca gli autori che producono tale narrativa a metà strada tra chi pratica una furbizia utile al raggiungimento del successo e il parvenu. Così descritta, la letteratura «di nobile intrattenimento» risulta essere più intrattenimento di quanto non sia letteratura, mentre, al contrario, l'etichetta «impegno postmoderno» pare svolgere la funzione opposta, quella cioè di sostenere una parte della letteratura italiana contemporanea collegandola a una stagione eroica del Novecento: una operazione, a seconda del punto di vista critico che si assume, di militanza o di marketing. In ogni caso, una operazione che attribuisce una collocazione di rilievo a scritture che altri relegano ai margini del campo letterario.

Comunque sia, è la ripresa della distinzione tra *Highbrow*, *Middlebrow* e *Lowbrow* che va messa in prospettiva, come non ha mancato di fare già Remo Ceserani in *Raccontare il postmoderno*, affermando che:

Una delle grandi trasformazioni che hanno investito la nostra vita culturale è venuta proprio dall'enorme espansione dei media, dallo straordinario rimescolamento e allargamento del pubblico che consuma oggetti culturali e che non è più divisibile in categorie del tipo *highbrow*, *lowbrow* e *middlebrow*. In questa nuova situazione non c'è più spazio per fenomeni come il *Kitsch* o per la presenza dell'*hypocrite lecteur* di Baudelaire e tantomeno per l'artista d'avanguardia²⁴.

Una considerazione che potrebbe portarci a riflettere su quanto sia realizzabile il progetto di giungere a una qualche verità, per via di finzione o anche per altra via. Dobbiamo infatti tenere conto di differenze sostanziali. L'operazione di «smontaggio narrativo dei fatti o quello sintattico dei discorsi, l'accumulo e l'allineamento dei dettagli» nell'*Editore* di Balestrini, scelto da Ceserani come esempio, è chiaramente animato da uno scopo conoscitivo, ermeneutico e anatomico, poiché l'autore e i suoi personaggi conservano, nonostante tutto, un nucleo di verità e di valori. In De Lillo, invece, argomenta sempre Ceserani, le strategie retoriche e rappresentative puntano a disorientare, come accade in *Libra*, testo centrato sul tema delle coincidenze, abbondantemente logorato dai tanti riusi e qui ripreso «funZIONalizzandolo alla strategia stessa della sua costruzione narrativa (che rimane aperta, plurisignificante, disorientata)» e collegato con i modi rappresentativi degli altri sistemi comunicativi²⁵.

²³ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante* cit., pp. 229 e sgg.

²⁴ R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 159.

²⁵ Ivi, p. 161.

Al di là di pregiudizi negativi o positivi e al di là anche delle definizioni controverse di postmodernità, ipermodernità e surmodernità, basterà qui concordare sul fatto che i mutamenti intervenuti permettono di prendere atto che anche nella letteratura italiana i cambiamenti iniziati negli anni Sessanta e Settanta hanno poi subito una torsione negli anni Ottanta e Novanta e progressivamente, secondo traiettorie che non possiamo qui ricostruire, prodotto l'obsolescenza delle categorie estetiche e critico-teoriche del Novecento, anche per l'ingresso della produzione letteraria in un mercato globale denso di contraddizioni.

La cultura mediatica e dell'intrattenimento è divenuta, in Italia, parte del tessuto narrativo in modo provocatorio con i Cannibali, ad esempio, o in forma densa ed eversiva in Siti, si è confrontata con un nuovo sistema editoriale, nuove forme comunicative e modalità di interazione sociale attraverso internet, e non da ultimo con le possibilità offerte dalle espansioni narrative transmediali, che la critica pare perlopiù derubricare, non ritenendole in molti casi un campo di sperimentazione proficuo. Tuttavia, se è vero che *Matrix*, con Lavocat, può assurgere al ruolo di mito fondativo²⁶, allora guardare alle forme di rimediazione e di collaborazione tra i media non è soltanto utile, è necessario. Tanto più che, per restare all'oggetto di questo intervento, la dimensione performativa della letteratura è destinata ad amplificarsi considerevolmente attraverso la transmedialità.

3. Sperimentazioni a bassa intensità

Proviamo, giunti a questo punto, a fare qualche esempio di letteratura programmaticamente popolare, consapevolmente rivolta a un pubblico ampio, ma non rinunciataria rispetto al compito di modificare la percezione della storia e della realtà nei propri lettori e dunque a cercare gli strumenti espressivi idonei allo scopo perseguito, compreso il ricorso alla commistione di fatti e finzioni.

Un tentativo di fare il punto sui mutamenti dei quali andiamo ragionando è giunto dagli stessi scrittori. Parlo del 2008 e di *New Italian Epic* di Wu Ming, che considera un insieme di opere scritte in Italia tra il 1993 e il 2008 a partire da una decisa presa di posizione contro il postmodernismo. Negli anni Novanta, leggiamo:

²⁶ F. LAVOCAT, *Fatto e finzione* cit., p. 306.

Arte e letteratura non ebbero bisogno di saltare sul carrozzone dell'autocompiacimento, perché c'erano già salite da un pezzo, ma ebbero nuovi incentivi per crogiolarsi nell'illusione, o forse nella rassegnazione. Nulla di nuovo poteva più darsi sotto il cielo, e in molti si convinsero che l'unica cosa da fare era scaldarsi al sole tiepido del già-creato. Di conseguenza: orgia di citazioni, strizzate d'occhio, parodie, *pastiches*, remake, revival ironici, trash, distacco, postmodernismi da quattro soldi²⁷.

Affermazioni poi parzialmente ritrattate, per lasciar spazio a un più meditato riconoscimento dell'esistenza di un «postmodernismo critico», comunque considerato una fase rapidamente superata. In ogni caso, al di là dell'idolo polemico dal quale prende avvio il discorso, il «memorandum» rende esplicita l'urgenza di valorizzare nuove forme del racconto, definite epiche, in grado di modificare la percezione del mondo dei lettori e di spingerli all'azione. In non pochi casi, il recupero di una tensione etica che si fonda sulla fiducia nella parola è individuato in testi che non stenteremo a definire *fact-fictional*, come, ad esempio, *Gomorra*.

Il ragionamento sotteso alla proposta di una nuova epica, condotto in varie sedi, non solamente nel memorandum, può essere sommariamente riassunto come segue: parte dalla presa d'atto che nel senso comune i fatti e le loro rappresentazioni tendono a confondersi e che ad avere il sopravvento sono le narrazioni più pervasive, non quelle vere, ma quelle raccontate dai vincitori; procede poi scartando la soluzione apparentemente più immediata al problema, che sarebbe ristabilire una chiara distinzione tra fatti e finzioni, considerandola una strategia destinata allo scacco; termina proponendo una soluzione decisamente performativa, ovvero rispondere alle narrazioni "dominanti" con altre narrazioni, altrettanto efficaci rispetto alle prime nell'orientare scelte e azioni in senso opposto.

Di certo, qui suona un campanello d'allarme, poiché in siffatti ragionamenti o si dà per scontato che tutto sia narrazione, o, a voler essere meno radicali – di nuovo distanziandosi dalle conseguenze estreme della semiosi illimitata e del *linguistic turn* – si assume che ciò che realmente importa non è la verità, non almeno nel senso della ricostruzione minuziosa degli avvenimenti, dei dettagli delle singole responsabilità, bensì una verità che si vuole più ampia, cioè quella che emerge dai segni delle sopraffazioni del potere, non ultimo la sua capacità di fare del racconto della storia il proprio monumento. Per questo, mentre lo smascheramento, la decostruzione minuziosa delle logiche del potere rischiano di restare inermi, quello

²⁷ WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009.

che occorre fare nell'odierno ecosistema mediale è sfruttare le possibilità della finzione, e dunque anche della letteratura, per dare vita al racconto epico della storia vista dalla parte dei perdenti. L'importante, in ultima analisi, è che il respiro epico del racconto mostri che il riscatto dal dominio è pur sempre possibile, rivelando i protagonisti invisibili delle lotte contro il potere, quelle moltitudini che ora riemergono attraverso le vicende di personaggi che sono i campioni, o meglio che incorporano, una collettività oppressa e in lotta. In questo progetto, la cui natura popolare è inscritta nelle intenzioni che lo animano, la sperimentazione letteraria attiva continui compromessi con la comunicabilità, senza rinunciare alle sperimentazioni richieste dall'enfasi posta sulle dimensioni performativa e transmediale, che assumono un ruolo fondamentale nella costruzione di comunità in rete e fuori dalla rete. Si tratta di una tensione a uscire dai confini dell'autorialità tradizionalmente intesa, per incontrare in molte forme i propri lettori.

Su un altro versante rispetto alle narrazioni epiche dei Wu Ming incontriamo il cosiddetto «ritorno alla realtà», un ritorno che avviene anch'esso dopo, evidentemente, il *linguistic turn* e nel bel mezzo della stagione, forse erroneamente considerata chiusa, del postmodernismo critico. In questo territorio di storie di successo si rivendicano la componente di denuncia e un rinnovato impegno verso il racconto di verità scomode, che lo scrittore può e deve portare ad evidenza pubblica facendo letteratura, ovvero mescolando senza ritegno realtà e finzione in organismi *fact-fictional* che chiedono una cooperazione forte del lettore per distinguere, ammesso che sia prioritario farlo, ciò che è vero da ciò che è ricostruzione possibile per via non solamente indiziaria, bensì anche immaginativa.

In questo caso, a risorgere è spesso la figura dell'autore, dello scrittore capace di incidere sulle credenze e le posizioni dei propri lettori, che intende raggiungerli vuoi attraverso romanzi, spesso crime e noir di successo, vuoi attraverso la presenza su altri media. Si pensi, per fare un esempio illuminante, alla trasmissione televisiva *Blu notte* di Lucarelli, format in parte ripreso da Saviano con *Kings of Crime* e poi da De Cataldo con *Cronache criminali*.

Di fronte alle affermazioni di questi scrittori, dipinti come campioni di un ritorno alla realtà e alla denuncia o considerati scrittori di genere influenti, che appagano una superficiale fame di storie²⁸, per formulare un

²⁸ Senza appello, in proposito, il giudizio di A. CORTELLESA: «Il caro vecchio realismo, certo. L'industria culturale ha sempre bisogno di formule semplici da ridurre a slogan. È già pronta la saga: *Il ritorno del realismo, Il realismo colpisce ancora, Il realismo contro tutti*. Invocare il realismo – mai specificando di quale realismo si tratti, cioè di quale livello di realtà sia chiamato a dar conto – ha fatto sempre gioco alle rivincite del buon senso. Prima è venuto il cinema, rispolverando l'album di

giudizio occorre rintracciare, nel contesto dell'odierna ridefinizione della mediasfera, quali effetti questa letteratura sia in grado di produrre sui lettori.

Il noir, parte non marginale del «ritorno alla realtà», è messo sotto accusa e i giudizi della critica si fanno ancor più liquidatori o dubitativi quando da un libro nasce una narrazione che si espande su più media e aumenta così il proprio pubblico, diventando un “titolo globale”, come è accaduto ai maggiori esempi di *transmedia storytelling* italiani: *Romanzo criminale*, *Gomorra* e *Suburra*.

La disinvoltura con la quale la letteratura di impegno civile mescola storia, cronaca e finzione, e si “contamina” con altre forme espressive, pare essere in fin dei conti inaccettabile, una pericolosa deriva della letteratura al di fuori dei propri domini, che confonde il lettore. Un'interpretazione alternativa potrebbe porre tale disinvoltura in continuità con una delle tensioni che da sempre attraversano il romanzo, genere che in Italia nasce come forma di popolarizzazione della letteratura, quella cioè di modificare le credenze del lettore, al punto da avere ricadute sui suoi comportamenti e dunque sulla prassi. Il finto è funzionale, e necessario, al racconto di verità o di storie che non possono essere completamente messe in luce dal giornalismo, dalla cronaca o dalla ricostruzione storiografica, per mancanza di prove, per lacune documentarie, oppure perché è ormai destinata allo scacco una ricostruzione che segua il paradigma indiziario. Non è però questa la sua unica o principale caratteristica, poiché mediante la finzione si punta principalmente a ottenere la mobilitazione del lettore, suscitando indignazione, rabbia, speranza, volontà di riscatto e ancora creazione di comunità, emulazione, dialogo e dibattito dentro e fuori dalla rete; in breve, un effetto performativo. Accanto al postmodernismo dell'ironia, del distacco, del disincanto o dell'euforia, c'è quello che utilizza persino la metanarrazione in forma empatica o quello delle scritture dell'io, della ricerca di autenticità, della testimonianza e della presa diretta, dell'effetto di realtà, del qui e ora, dell'autobiografia (più e meno fittoriale), della dichiarata, esibita e ossimorica autenticità di *nonfiction novel*.

Alle sperimentazioni a bassa intensità, che forzano i confini del genere, si affiancano quelle dell'epica contemporanea e quelle dell'autofinzione più raffinata. Le prime sono viste con sospetto da gran parte della critica, al noir italiano, ad esempio, viene riconosciuta l'intenzione di ribadire il nesso tra

famiglia del neorealismo delle annate buone. Poi l'invasione degli scrittori, all'ammasso dell'eterna fame di storie, fame di identificazione, fame di fatti. Basta con l'autoreferenzialità, l'intellettualismo, il belletterismo di modernità e postmodernità per una volta unite nell'esecrazione. La pressione sociale sugli autori è massima» (*Reale, troppo reale*, in «Specchio», novembre 2008, poi in «Nazione Indiana», <https://www.nazioneindiana.com/2008/10/29/reale-troppo-reale/>).

criminalità organizzata, terrorismo, affari, politica «rivelato da processi e inchieste giornalistiche», senza che venga fugata l'ombra del sospetto che il dichiarato impegno politico e civile sia in ultima analisi motivato dall'asservimento al mercato:

Il noir oscilla così fra due poli: da un lato, esprime la volontà di indagine e di denuncia del narratore sul presente o sul passato recente del nostro paese; dall'altro, risponde a un meccanismo di mercato molto forte, che include tutti i media (dalla letteratura, al cinema, alla televisione a internet), e che rischia di neutralizzare in intrattenimento e in fiction progetti politici o civili²⁹.

Se le forme più colte dell'autofinzione e dell'iconotestualità ricevono maggiori plausi è perché utilizzano i mezzi della tradizione letteraria per dare corpo alle contraddizioni di una realtà intessuta di irrealtà, mentre le forme più popolari, che cercano un pubblico ampio, si trovano in una terra di mezzo che, tuttavia, e occorre riconoscerlo, non è detto che sia il luogo dell'asservimento al mercato, null'altro che una comoda scorciatoia per un facile successo, «nobile intrattenimento», in ultima istanza finta letteratura. Certo, si può temere e anche accertare che alcuni romanzi di autori italiani non abbiano la forza critica di quelli di Roth o Littell, Yehoshua o Houellebecq, come sostiene Donnarumma, si può dimostrare che alcuni esempi di noir italiano corrano il rischio di cadere in un «un realismo di facciata, patinato, mid-cult o bacchettone», ma si deve anche ammettere, e lo fa lo stesso Donnarumma, come si diceva, che è inutile «continuare a intonare la vecchia litania secondo cui la realtà non esiste, la storia è finita, dell'esperienza non si vede neppure più l'ombra». E, forse, si può procedere un passo oltre focalizzandosi su come si configuri l'esperienza del mondo là dove le nuove forme di comunicazione e connessione siano entrate nella vita quotidiana di molti e dove, di conseguenza, sia il concetto stesso di finzione a essere posto in questione.

4. *Provvisorie conclusioni*

Come ha mostrato in modo persuasivo Giacomo Raccis, esiste «un realismo etico e impervio», quello di Siti, Vasta, Sortino, che costruisce uno specifico «patto narrativo» con il lettore, chiamato a discernere tra finto e falso³⁰.

²⁹ R. DONNARUMMA, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «Allegoria», LVII (2008), p. 36.

³⁰ G. RACCIS, *Siti, Vasta, Sortino: un realismo etico e impervio*, in S. CONTARINI, M.P. DE PAULIS, A. TOSATTI (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano* cit., p. 306.

Perché allora non riconoscere che questo stesso patto sta all'origine anche di forme meno impervie, che presentano una dimensione spuria, la necessità di fare ricorso a diversi generi discorsivi ed espressivi?

La stessa funzione di intrattenimento, in una logica di sinergia trasformativa, può essere vista non come un limite, ma come viatico per l'espansione di pratiche di lettura sempre più attive e "rumorose", che nell'esercizio non residuale di una critica letteraria "amatoriale" si mostrano dotate di autonomia, niente affatto inerti. La collaborazione della letteratura con altre forme espressive, inoltre, può non essere interpretata come rivelatrice di un senso di «inadeguatezza» da parte dello scrittore, segno allarmante di un «rapporto di competizione e sudditanza rispetto all'energia della comunicazione che lo spinge a cercare i propri mezzi fuori dalla tradizione letteraria»³¹.

L'attuale ecosistema mediale è certamente popolato da intenzioni commerciali, ma è anche il luogo di molteplici tensioni, tra le quali l'accorciarsi delle distanze tra scrittori e lettori, all'interno di una cultura partecipativa che introduce nuove forme di mediazione³². La collaborazione sempre più attiva dei fruitori, o dei lettori, sembra anzi essere l'epicentro del cambiamento³³ insieme alla difficoltà e forse all'impossibilità di distinguere con precisione il reale dal virtuale, in una realtà che intreccia le due dimensioni. È dunque l'attività del pubblico proprio della cultura convergente a costituire il nuovo e decisivo campo d'indagine, accanto a una ricostruzione delle modalità di funzionamento dell'industria editoriale e culturale. La transmedialità, l'apertura della dimensione letteraria alla contaminazione con altri media e l'autorialità diffusa non consentono di per sé una liquidazione sommaria dell'impatto di racconti che puntano a rivolgersi a un pubblico quanto mai ampio e multiforme. Per divertirlo, certo, ma anche per coinvolgerlo e consentire rimodulazioni dell'immaginario dominante, sebbene entro certi limiti, ovvero quelli dettati dal capitalismo delle piattaforme³⁴. Sono queste regole e questi limiti, più di ogni altra cosa, che occorre oggi mettere in questione.

³¹ G. SIMONETTI, *Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni* cit., p. 165, rielaborato in Id., *La letteratura circostante* cit., p. 128. Una preoccupazione analoga si trova già in A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007 e in C. GIUNTA, *L'assedio del presente. Sulla rivoluzione culturale in corso*, il Mulino, Bologna 2008.

³² Cfr. G. BENVENUTI (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Einaudi, Torino 2023.

³³ Cfr. tra gli altri, M. HILLS, *Fan Cultures*, Routledge, London 2002 e H. JENKINS, S. FORD, J. GREEN, *Spreadable Media. Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York University Press, New York 2013, trad. it. di V.B. Sala, *Spreadable Media. I media tra condivisione, circolazione, partecipazione*, Apogeo, Milano 2013.

³⁴ N. SRNICEK, *Platform Capitalism*, Polity Press, Cambridge 2017, trad. it. di C. Papaccio, *Capitalismo digitale. Google, Facebook, Amazon e la nuova economia del web*, LUISS University Press, Milano 2017.

Il compito della critica non è difendere l'autonomia della letteratura «in senso forte», quale ultimo vessillo della possibilità di dare vita a una prospettiva radicalmente critica, e non da ultimo perché questa letteratura continua ad esistere e con buon diritto il critico continua a promuoverla. Quello che fa difetto è piuttosto l'impegno a valutare caso per caso quali storie mantengono quell'autonomia in rapporto alla morale o alle ideologie dominanti che per Gisèle Sapiro rimane la condizione minima della messa in questione di schemi di percezione, di azione e di giudizio che altrimenti continuerebbero a essere dati per scontati³⁵. I casi cioè in cui sia ancora individuabile un'assunzione di responsabilità rispetto al presente in forme che troppo spesso sono giudicate "deboli" perché popolari senza avere effettiva contezza di quale effetto producano sui lettori, vero banco di prova di ogni forma di letteratura.

Di primo acchito, giusto per fare un esempio tra i tanti, possiamo dire che il valore performativo assunto da alcune delle narrazioni di maggiore successo globale è testimoniato dalle proteste contro Donald Trump, portate avanti dalle femministe americane vestite come le ancelle della serie televisiva tratta dal romanzo *Il racconto dell'ancella* di Margaret Atwood³⁶. Di fronte a questi sconfinamenti è difficile negare che la finzione non abbia un valore performativo, per quanto mediato. Sembrano averlo le storie delle ancelle, e non dimentichiamo che Atwood ha dichiarato che nulla nel *Racconto dell'ancella* è frutto di pura invenzione, poiché ciascuna forma di repressione e sottomissione rappresentata nel romanzo si è data realmente in un qualche luogo e/o in un qualche tempo. Tuttavia, non sarebbe facile dimostrare che chi si veste da ancella sia convinto dell'esistenza dello stato di Gilead.

La circostanza che non tutti interpretino correttamente il patto di lettura richiamato da Raccis, o che alcuni lettori del *Pendolo di Foucault*, come Eco amava evidenziare, credessero vere le involuzioni complottistiche messe in scena dal romanzo, non deve farci smettere di difendere il valore della finzione come strumento di conoscenza del reale. Se il problema assume oggi una dimensione inedita non è semplicemente perché parte della letteratura indulge alle contaminazioni con altre forme espressive e neppure perché parte di essa ibrida fatti e finzioni, in una confusione considerata da molti pernicioso, è bensì perché tutto questo avviene in un contesto comunicativo e percettivo nel quale la dimensione virtuale entra in continuo scambio osmotico con la realtà, dando luogo a una esperienza del reale che

³⁵ G. SAPIRO, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Seuil, Paris 2011, p. 720.

³⁶ M. ATWOOD, *Il racconto dell'ancella*, Ponte alle Grazie, Firenze 2019.

possiamo qualificare come «inesperienza»³⁷ solamente a patto di considerare questa definizione per via negativa non come parametro di giudizio, ma come prima approssimazione verso il confronto con la mutazione antropologica in essere.

Ed è proprio questa mutazione, letta in chiave in ultima analisi apocalittica (l'ovvio rinvio è a un aggiornamento dell'Eco di *Apocalittici e integrati*), a guidare giudizi liquidatori su molte scritture dell'impegno odierno. La letteratura, in questa prospettiva, deve tenere saldo il proprio ruolo nella «gerarchia delle arti»³⁸, difendere il legame con la propria autonomia, unicità, tradizione, non lasciarsi trascinare in un flusso comunicativo indistinto, conservare un punto di vista privilegiato anche per riflettere sul realismo dell'irrealtà.

In questa prospettiva, la critica si rivolge al capitalismo consumista e a una società sempre più lontana dai valori dell'umanesimo, potremmo dire infantilizzata e anestetizzata dalla produzione culturale mainstream, dove molta falsa letteratura insegue modelli comunicativi che derivano da cinema, pubblicità, televisione; il che porta alla conseguente condanna delle relazioni tra la letteratura e gli altri media, interpretate principalmente come transito di forme prone alla logica del consumo dentro il testo letterario. Ogni manifestazione di popolarizzazione della letteratura viene così vista come lubrificante di una estetizzazione mediatica diffusa e rassicurante³⁹.

Questa postura critica, aliena dalla preoccupazione di tracciare confini all'interno dei domini del letterario, riconosce implicitamente almeno un aspetto non certo secondario ai fini del nostro discorso, ovvero riconosce che rientra nelle prerogative della letteratura fingere di non fingere, non ha dunque come bersaglio polemico privilegiato la *nonfiction novel*. Tuttavia, questa stessa postura relega al di fuori del dominio della letteratura propriamente detta le scritture spurie, e dunque la letteratura dell'impegno, non refrattaria a uscire dal perimetro di una letterarietà così strettamente intesa, né a ibridarsi con altri linguaggi e a incontrare sempre più spesso un pubblico attivo e disposto a modificare le proprie credenze. Ma è proprio al pubblico e ai lettori che dovremmo prestare maggiore attenzione e verso cui dovremmo mostrare maggiore fiducia, non dando per scontato che siano incapaci di comprendere che un *nonfiction novel* è pur sempre un *novel*, né giudicandoli alla luce delle teorie critiche sulla cultura di massa.

³⁷ Cfr. A. SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano 2006.

³⁸ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante* cit., p. 54.

³⁹ Si veda, sul rapporto della letteratura con il cinema, la pubblicità e la televisione, tutta la seconda parte di ID., *La letteratura circostante* cit.

Manuel Castells, non certo un apologeta del capitalismo, ha ben sintetizzato quanto la situazione si sia modificata, e proprio a seguito dell'interconnessione, di quel mutamento antropologico, non solamente tecnologico, del quale qui si discute:

Siamo passati da una comunicazione di massa rivolta a un pubblico, a un pubblico attivo che si ritaglia il proprio significato contrapponendo la propria esperienza ai flussi unidirezionali di informazioni che riceve. Si assiste così all'ascesa della produzione interattiva di significato. Questo è ciò che chiamo il pubblico creativo, fonte della remix culture che caratterizza il mondo della mass self-communication⁴⁰.

Non si tratta, nel caso di Castells, di una ingenua ed entusiastica adesione alle possibilità offerte dalla networked society, come mostrano altre sue pagine, bensì di una tra le molte analisi che evidenziano la componente attiva del pubblico nella ricezione dei prodotti culturali, che rende non più procrastinabile lo studio della "produzione interattiva del significato". Le mutazioni antropologiche hanno un lungo corso e non è dato sapere, non ancora pienamente almeno, quale sia il ruolo della finzione in un mondo nel quale ci misuriamo con una realtà intessuta di "irrealtà", che richiede una revisione della gnoseologia.

⁴⁰ M. CASTELLS, *Communication Power*, Oxford University Press, Oxford 2009, p. 132. È una questione che andrebbe trattata con ampiezza, in questa sede ci limitiamo a segnalare che l'immagine dei lettori non può essere ridotta a quella di rapidi e distratti consumatori.