



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. II Num. 1 2016

ISSN 2465-1060
[online]

“LIKE A NOVEL”

CROSSING PERSPECTIVES BETWEEN
KNOWING, STORY AND DIGRESSION

Edited by Matteo Bensi and Matteo Marcheschi

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

Scientific Board:

Prof. Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Prof. Christian Benne (University of Copenhagen), Prof. Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Prof. Fabio Camilletti (Warwick University), Prof. Luca Crescenzi (Università di Pisa), Prof. Paul Crowther (NUI Galway), Prof. William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Prof. Alexander Nehamas (Princeton University), Prof. Antonio Prete (Università di Siena), Prof. David Roochnik (Boston University), Prof. Antonietta Sanna (Università di Pisa), Prof. Claus Zittel (Stuttgart Universität)

Executive Board

Matteo Bensi, Danilo Manca (coordinator), Lorenzo Serini, Valentina Serio, Marta Vero

Review Board:

Alessandra Aloisi, Pia Campeggiani, Ester Fuoco, Annamaria Lossi, Cathrin Nielsen, Francesco Rossi

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Associazione “Zetesis-Progetto di studi e Dialoghi Filosofici”,
via Paoli, 15 - 56126 Pisa. Registered by Agenzia delle Entrate di Pisa, n. 3705, serie III,
23.10.2014



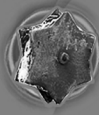
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories
di Zetesis is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0
International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume Editors: Matteo Bensi, Matteo Marcheschi



DR ADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. II Num. 1 2016

ISSN 2465-1060
[online]

“LIKE A NOVEL”

CROSSING PERSPECTIVES BETWEEN
KNOWING, STORY AND DIGRESSION

Edited by Matteo Bensi and Matteo Marcheschi

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

*Impostori! Verità e menzogna nella
narrativa contemporanea*

Alessandro Cinquegrani

The question of lying in literature opens up when this one leads to the upper grade of truth. And this happens in the last years, when the non fiction narrative is at the centre of the critical debate. After an introduction on some basic fondaments of this question, which deal with the contamination between history and legend in the stories of our historical and religious traditions, this essay analyses some of the most representative authors of this literary genre: Emmanuel Carrère, Javier Cercas, Mauro Covacich.

1. Verità e menzogna: fondamenti

Il problema della menzogna appare cruciale nella letteratura contemporanea. Sono molti i libri recenti che lo affrontano e in vario modo lo pongono al centro della narrazione. Esplicito è ad esempio il caso di *L'impostore* di Javier Cercas che tratta del più clamoroso caso di menzogna che la storia recente ricordi, come si vedrà, ma non è il solo.

Tra il 2015 (2014 in Francia) e il 2016 escono due libri che hanno avuto grande risonanza nazionale e internazionale che paiono affrontare il problema della menzogna dai suoi fondamenti: *Il regno* di Emmanuel Carrère e *Tucidide. La menzogna, la colpa, l'esilio* di Luciano Canfora¹. Si tratta di due libri molto diversi tra loro che pure ripercorrono le radici della cultura occidentale, quella greco-classica e quella giudaico-cristiana, sotto la lente decisiva della menzogna, che già compare nel sottotitolo del libro di Canfora e innerva l'intera poetica di Carrère.

Alle radici della storiografia occidentale si colloca l'opera di Tucidide, per la quale Canfora ricostruisce quella che chiama *La leggenda del grande mentitore*, una *leggenda*, quindi, e in quanto tale falsa, a suo dire, ma non per questo meno importante ai nostri fini. Il resoconto di Tucidide infiamma la critica su di lui, che si dibatte non solo a comprendere quanta verità ci sia in ciò che scrive, ma anche quale sia il suo punto di vista e perché egli racconti in un determinato modo alcuni avvenimenti. Così, mentre Santo

¹ Carrère E. (2014) Canfora L. (2016).

Mazzarino può parlare apertamente di *Una grande menzogna di Tucidide*, Donald Kagan afferma che «il suo nudo resoconto è la più efficace delle difese»². Il punto chiave è che Tucidide, com'è noto, è direttamente coinvolto nelle vicende che racconta che l'hanno portato se non, come è stato a lungo affermato, a una condanna all'esilio, almeno, come dice Canfora, a una difficile situazione politica. Dunque il suo punto di vista, che, come ammette persino Kagan, si sforza sempre di apparire oggettivo, in realtà è apparso deformato da un intento di autodifesa che lo porta alla menzogna.

Ciò che interessa in questa sede è tuttavia altro: non tanto se Tucidide abbia mentito o meno, ma perché il problema della menzogna risulti centrale per Tucidide. E la risposta si trova in un passaggio della breve premessa che Canfora acclude al suo saggio, che parla di un «intento [...] di compiere opera di "verità" (termine caro a Tucidide) sull'epoca da loro vissuta»³. Il cuore del problema della menzogna sta dunque nell'intento, dichiarato, di dire la verità. Solo nella ricerca di verità si dischiude il problema della menzogna, che, in più, è declinato nei termini dell'impostura. Ovvero: l'accanimento critico sull'opera di Tucidide non è volto soltanto a interpretare la situazione storica reale dell'epoca, distinguendo il vero dal falso, ma vuole comprendere quanto e perché l'autore abbia volontariamente mentito. Così il problema della menzogna, oltre a legarsi alla verità, impone una focalizzazione sulla posizione dell'auto-

2 Cfr. Mazzarino S. (1966) e Kagan D. (2006), p. 181.

3 Canfora L. (2016), p. 5.

re, che è determinante per misurare la consapevolezza dell'impostura.

Verità, menzogna e centralità dell'autore sono i temi portanti del secondo dei due libri citati, che affronta l'altro dei fondamenti culturali dell'Occidente, ovvero la tradizione biblica. *Il Regno* è infatti un libro ibrido tra saggio storico, filologico, e libera narrazione di eventi accaduti durante la predicazione di San Paolo e incrociati con le vicende dell'autore. Che il problema chiave dell'intero libro sia la Verità, con la maiuscola, è testimoniato dal fatto che la ricerca spirituale dell'autore, benché a lungo negata o addirittura ridicolizzata nell'opera, era comunque per lui autentica nel periodo della conversione cristiana, e, come dimostra il finale, ancora viva al tempo della scrittura, seppure in termini diversi dai precedenti. Insomma, il Regno e la Verità sono temi autentici, brucianti, quasi ossessivi, per Carrère, e, soprattutto per questo, dischiudono il problema della menzogna.

Perciò, protagonista del libro diviene, accanto a San Paolo e all'autore stesso, l'apostolo Luca, figura affascinante ed ambigua. Di lui si racconta la storia, la conoscenza di Paolo, la curiosità per la sua dottrina, la conversione, il tentativo di ricostruzione della vita di Gesù, fino alla scrittura del suo vangelo. Il punto di partenza dell'analisi di questa scrittura è proprio un paragone con Tucidide. Carrère riporta l'*incipit* del vangelo di Luca e lo commenta così:

Un'unica frase, sinuosa, che non dimentica niente per strada, in un greco che mi dicono elegante. È istruttivo confrontarla con il

lapidario incipit del suo contemporaneo, Marco l'Evangelista: «Inizio dalla buona novella di Gesù, Cristo, Figlio di Dio» (questo è quanto: se non vi sta bene leggete qualcos'altro). Poi con quello del più grande storico antico, Tucidide: «I fatti concreti degli avvenimenti di guerra [del Peloponneso] non ho considerato opportuno raccontarli informandomi dal primo che capitava, né come pareva a me, ma ho raccontato quelli a cui io stesso fui presente e su ciascuno dei quali mi informai degli altri con la maggior esattezza possibile. Difficile era la ricerca perché quelli che avevano partecipato ai fatti non dicevano tutti le stesse cose sugli stessi avvenimenti ma parlavano a seconda del loro ricordo o della loro simpatia per una delle due parti».

È evidente a chi fra Marco e Tucidide, è più vicino Luca. Benché ammetta con onestà di fare anche opera di propaganda [...], il suo proposito è quello di uno storico – o di un cronista. Dice di aver fatto «ricerche molto accurate su tutta la vicenda fin dagli inizi». Dice di aver condotto una vera e propria inchiesta. Non vedo ragioni per non credergli, e il mio proposito è scoprire come può averla svolta⁴.

Il problema è aperto. Luca interessa a Carrère perché non fa solo opera di propaganda, come dice, ma perché si propone di fare opera di storico. Non ricerca la Verità dottrinale, ma anche la verità storica. Il suo racconto dovrebbe dunque essere più attendibile, proprio perché dichiara di basarsi su testimonianze e ricerche sul campo.

⁴ Carrère E. (2014), p. 226.

Segue una lunga inchiesta volta a ricostruire il percorso di Luca e il materiale a sua disposizione, ma la conclusione, più di centocinquanta pagine dopo, è sorprendente:

E così eccoci a Roma, verso la fine degli anni Settanta del primo secolo. Luca comincia a scrivere il suo Vangelo.

Io invece vi invito a tornare a pag. 226 per rileggerne le prime righe, la dedica a Teofilo. Coraggio, vi aspetto.

L'avete riletta? Tutto chiaro? Luca si propone di fare opera di storico. Promette a Teofilo un'inchiesta sul campo, un resoconto affidabile: un lavoro serio. E che cosa fa subito dopo aver enunciato questo programma, già a partire dalla riga successiva?

Un romanzo. Un vero e proprio romanzo⁵.

Un romanzo: dunque Luca è un impostore. E lo è non in quanto romanziere, per il quale sarebbe ovvia la natura d'invenzione del suo racconto, è un impostore in quanto storico, soprattutto perché dichiara di dire la verità, e poi anche in quanto evangelista perché dichiara di rifarsi a una Verità superiore. Niente di tutto questo, secondo Carrère, Luca semplicemente inventa per il piacere di farlo, esattamente come fa un romanziere: «A volte Luca si limita a copiare Marco, ma più spesso fa quello che ho appena mostrato. Drammatizza, sceneggia, romanza»⁶.

⁵ *Ibidem*, p. 380.

⁶ *Ibidem*, p. 389.

In un altro libro recente che affronta fatti analoghi, *Ponzio Pilato. Un enigma tra storia e memoria*, Aldo Schiavone si sofferma nel *Prologo* sulla sostanziale differenza tra storia e memoria, in questo caso memoria religiosa, e spiega:

Per certi versi, si potrebbe dire (senza tuttavia forzare troppo l'analogia) che la memoria sta alla storia come il sogno alla realtà che trasfigura: nel senso che ne è sempre la trascrizione decifrabile. Le sue finzioni non implicano, necessariamente, falsificazioni, ma tendono piuttosto a modificare le reti di circostanze che avvolgono i nudi fatti.

La memoria poi, una volta fissata e diffusa, può essere a sua volta produttrice di storia: spesso, un motore formidabile, soprattutto quella religiosa⁷.

La dicotomia tra vero e falso, dunque, risulta insufficiente a descrivere la natura del problema, come pure afferma esplicitamente l'autore:

Non dobbiamo tuttavia esagerare la distanza fra storia e memoria, come a volte si tende a fare, sia pure con le migliori intenzioni: dare cioè alla memoria culturale uno statuto di assoluta autonomia e dignità rispetto al racconto propriamente storico. Né soprattutto dobbiamo mai sovrapporre al binomio fra storia e memoria quello fra autentico e falso, rispetto al piano degli eventi⁸.

⁷ Schiavone A. (2016), p. 7.

⁸ *Ibidem*, pp. 6-7.

Schiavone, nella sua successiva ricostruzione dei fatti, si appoggia a Luca come a tutti gli altri evangelisti, senza preoccuparsi del grado di falsificazione della realtà, come pure aveva fatto Carrère. Ma, stando così le cose, perché Carrère ritiene tanto importante comprendere a fondo se Luca ha davvero travisato i fatti, li ha sceneggiati, come dice?

Il problema della memoria non è di facile decifrazione. Uno degli autori che ne ha trattato più diffusamente, anche in relazione alla sua esperienza di scrittura dei tragici fatti storici vissuti è Primo Levi. Nella *Memoria dell'offesa*, capitolo che apre *I sommersi e i salvati*, Levi indaga sui meccanismi di falsificazione della memoria, in relazione, soprattutto, alle testimonianze rese da vittime e carnefici nazisti. La memoria, dice Levi, tende sempre a distorcere i fatti, per molte ragioni. Spesso per la mala fede del testimone che mente coscientemente, ma altrettanto spesso, col tempo, questa menzogna si fossilizza nella memoria e la consapevolezza dell'impostura svanisce. L'impostore non sa più quale sia la verità e quale la menzogna, essendo impastato nel profondo da quest'ultima.

La mala fede iniziale è diventata buona fede. Il silenzioso trapasso dalla menzogna all'autoinganno è utile: chi mente in buona fede mente meglio, recita meglio la sua parte, viene creduto più facilmente dal giudice, dallo storico, dal lettore, dalla moglie, dai figli⁹.

Primo Levi fonda le considerazioni incluse nel suo libro più importante su questa bruciante ferita della

⁹ Levi P. (1986), p. 16.

memoria. Il suo scopo, però, è preciso e ha una matrice storica: la ricostruzione della verità è essenziale nella sua prospettiva, poiché si tratta appunto di una verità storica, anche di una verità processuale, di certo di una verità morale. Perciò anche la responsabilità del testimone va indagata e non è di facile decifrazione se «tenere distinte la buona e la mala fede è costoso»¹⁰.

In un'epoca come quella recente in cui il cosiddetto *ritorno del reale* – o come si è scritto enfaticamente, la *fame di realtà*¹¹ – si pone al centro del dibattito critico, le modalità di scrittura della verità e della memoria storiche investono le considerazioni di poetica di molti autori. Il problema proposto da Primo Levi, dunque, torna ad essere di grande attualità, perché sembra che la contaminazione tra *fiction* e realtà sia un tradimento, sia parte di quel campo che, come si vedrà, Javier Cercas chiamerà *kitsch storico*.

Nei *Sommersi e i salvati* si fornisce un'alternativa alla deriva del falso imperante non solo e non tanto nella narrativa di invenzione ma proprio nella memoria storica: «si deve notare che la distorsione dei fatti è spesso limitata dall'obiettività dei fatti stessi, intorno ai quali esistono testimonianze di terzi, documenti, "corpi del reato", contesti storicamente acquisiti»¹².

Attraverso una ricerca, di natura quasi giudiziaria, è possibile dunque ricostruire la semplice realtà dei

10 *Ibidem*, p. 17.

11 Cfr. Foster H. (2006) (il volume si riferisce alla storia dell'arte e a un periodo precedente agli anni Zero, ma l'incisività del titolo – *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* – ha fatto sì che fosse ripreso innumerevoli volte per designare l'epoca in oggetto), e Shields D. (2010).

12 *Ibidem*, p. 19.

fatti ed evitare la distorsione della memoria e l'arbitrio della coscienza. Si potrebbe supporre a questo punto che la letteratura del reale, supposta nel nuovo millennio, si fondi proprio su questa ricostruzione documentaria, per depurare la verità dalla menzogna e ripristinare il racconto della realtà. Eppure un libro simbolo di questa nuova onda della narrativa come *Gomorra* si basa su presupposti esattamente opposti, speculari a questi, se in una delle sue pagine più celebri si dice:

Io so. Le prove non sono nascoste in nessuna *pen drive* celata in buche sotto terra. Non ho video compromettenti in garage nascosti in inaccessibili paesi di montagna. Né possiedo documenti ciclostilati dei servizi segreti. Le prove sono inconfutabili perché parziali, riprese con le iridi, raccontate con le parole e temperate con le emozioni rimbalzate su ferri e legni. Io vedo, trasento, guardo, parlo, e così testimonia¹³.

Roberto Saviano autodenuncia, presentandola come un merito, la parzialità della sua ricostruzione. La mancata oggettività della memoria diretta o indiretta era la colpa più grave del testimone per Levi, invece sembra diventare il simbolo della narrativa contemporanea in queste righe. Eppure questa storia, questa memoria, diviene indistinguibile dalla *fiction*: la sua fallacia è il solo elemento certo.

Cosa è capitato, dunque, dall'epoca in cui scriveva Levi a quella in cui scrive Saviano?

13 Saviano R. (2006), p. 234.

2. Le soglie dell'io: Emmanuel Carrère

La frattura avviene poco dopo il 30 agosto 1993. Quel giorno Emmanuel Carrère scrive a Jean-Claude Romand per metterlo al corrente della sua intenzione di scrivere un libro su di lui e chiedendo il suo parere e la disponibilità a collaborare. L'attesa è vana, racconta Carrère nell'*Avversario*: «Romand non ha risposto. Sono tornato alla carica con il suo avvocato, che non ha voluto nemmeno dirmi se gli avesse consegnato la lettera e il libro. // Istanza respinta»¹⁴.

A questo punto di fronte alla carriera dello scrittore si aprono due strade:

Ho cominciato un romanzo, la storia di un uomo che ogni mattina baciava moglie e figli, poi usciva fingendo di recarsi al lavoro, ma in realtà andava a camminare senza meta nei boschi innevati. Dopo qualche decina di pagine sono arrivato a un punto morto e l'ho abbandonato¹⁵.

La prima strada è dunque quella di aderire, sia pure con la *fiction* – si parla di un *romanzo* – alla realtà. Ma è una strada che non può essere intrapresa perché parziale, insidiosa, senza uscita, a meno di non fare un'operazione più radicale, totalmente volta alla realtà, una storia *non-fiction*, come accadrà, nei fatti, qualche anno dopo con *L'avversario*.

Carrère, dunque, imbocca la seconda strada:

14 Carrère E. (2000), p. 24.

15 *Ibidem*.

L'inverno successivo mi sono ritrovato a scrivere il libro che, senza saperlo, inseguivo da sette anni. L'ho portato a termine in pochissimo tempo, in maniera quasi automatica, e ho capito subito che era di gran lunga la mia opera migliore. Ruotava intorno all'immagine di un padre assassino che vaga da solo in mezzo alla neve: allora ho pensato che, come tanti progetti naufragati, anche ciò che mi aveva affascinato della storia di Romand avesse trovato in quelle pagine la giusta collocazione; ho creduto di essermi liberato di quel genere di ossessioni. Finalmente potevo pensare ad altro. Che cosa?¹⁶

La seconda strada è quella del romanzo *tout court*, addirittura del romanzo di genere come è stato definito *La settimana bianca*, la cui scaturigine però è, né più né meno che per un qualsiasi romanzo, la realtà, ma non una realtà qualsiasi bensì *quella* realtà, quella di Jean Claude Romand, benché la trasfigurazione finzionale risulti assai più radicale di quella ipotizzata nel primo progetto. Quella della *fiction* è la strada che Carrère imbocca con soddisfazione, ma una soddisfazione provvisoria.

Com'è noto, infatti, *La settimana bianca* sarà l'ultimo romanzo d'invenzione di Carrère, poiché il 10 settembre 1995 Romand torna a farsi vivo, e l'idea di un libro su di lui ripartirà e qualche anno dopo, nel 2000, vedrà la luce *L'avversario*, libro *non-fiction*, che aprirà la strada a una nuova stagione creativa, oggi ancora attiva.

Le motivazioni di questo passaggio, decisivo per la narrativa contemporanea che tanto peso dà a que-

16 *Ibidem*.

sta forma narrativa ibrida, si possono leggere in altre osservazioni metaletterarie dello stesso autore, camuffate da confessione a cuore aperto. Nelle ultime pagine del libro, infatti, Carrère riporta una lettera da lui scritta a Romand in cui gli annuncia la sospensione del progetto di scrivere un libro su di lui e per spiegargliene le ragioni, racconta i diversi tentativi di stesura del testo. Scrive Carrère per inquadrare il problema centrale:

A differenza di quanto pensavo all'inizio, il problema che mi si pone non sono le informazioni, ma devo trovare una collocazione rispetto alla sua storia. Quando ho iniziato il lavoro, credevo di poter eludere il problema cucendo insieme tutti i pezzi che conoscevo e sforzandomi di restare obiettivo. Ma l'obiettività in una vicenda come questa è mera illusione¹⁷.

Esclusa dunque la via dell'obiettività che risulta impossibile da percorrere, forse per ragioni etiche più che estetiche, Carrère cerca un punto di vista. La prima ipotesi prevede di identificarsi con l'amico di Romand Luc e di scrivere a nome suo (ne resta traccia forse nell'*incipit* che segue il brevissimo prologo: «Il lunedì, Luc Ladmiral è stato svegliato poco dopo le quattro del mattino da una telefonata di Cottin»¹⁸), ma anche questa via pare preclusa «tecnicamente e moralmente», scrive l'autore. Poi accenna all'ipotesi di identificarsi addirittura nei cani di Romand, ma infine spiega tutta la difficoltà di trovare la soluzione in

17 *Ibidem*, p. 149.

18 *Ibidem*, p. 5.

un modo sorprendente che sposta il *focus* dall'autore al personaggio:

Difficoltà che tocca più lei che me, ovviamente; tanto da indurla a impegnarsi in un lavoro psichico e spirituale. Il nemico da vincere è la sua incapacità di accedere a se stesso, quel vuoto che ha continuato a crescerle dentro precludendole la possibilità di dire «io»¹⁹.

Alla base c'è dunque l'impossibilità di riferirsi all'io di Romand, cioè, secondo la struttura narrativa, del personaggio. Carrère deve necessariamente escludere la possibilità di raccontare in prima persona, dal punto di vista dell'assassino, questa storia, perché quella prima persona non esiste, è un involucro vuoto. Che fare?

È chiaro che non spetta certo a me dire «io» a nome suo, perciò non mi resta che dirlo a nome mio, parlando di lei. Raccontare in prima persona, senza rifugiarmi dietro a un testimone più o meno immaginario o a un collage d'informazioni con pretese di oggettività, quello che sento risuonare della sua storia nella mia. Ma non ci riesco. Non trovo le frasi, quell'«io» suona falso²⁰.

«Non ci riesco», scrive Carrère il 21 novembre del 1996, quando pensa di abbandonare il progetto. Ma poi tutto riparte e infine la via che troverà sarà proprio quella indicata: parlare a proprio nome. Alla base del successo del libro, c'è però l'idea che la storia di Romand risuoni in quella dell'autore, come scrive,

19 *Ibidem*, p. 149.

20 *Ibidem*.

ma se Romand è il vuoto, se il suo io non esiste, come è possibile aderire a quel nulla?

Fin dall'inizio la storia di Emmanuel e di Jean-Claude si intrecciano: «La mattina di sabato 9 gennaio 1993, mentre Jean-Claude Romand uccideva sua moglie e i suoi bambini, io ero a una riunione all'asilo di Gabriel, il mio figlio maggiore, insieme a tutta la famiglia. Gabriel aveva cinque anni, la stessa età di Antoine Romand. Più tardi siamo andati a pranzo dai miei genitori, e Romand dai suoi»²¹.

Ma c'è un punto nel libro, in cui questa sovrapposizione si fa particolarmente intensa e bruciante, tanto da mettere in crisi l'identità stessa dell'autore. Nei lunghi giorni in cui Romand fingeva di recarsi al lavoro in realtà andava per lo più sulle rive di un piccolo lago a Divonne. Emmanuel si fa spiegare il punto esatto in cui sostava, chiuso in macchina, per ore, e decise di recarvisi.

Faceva freddo, così ho messo in moto per accendere il riscaldamento. Il soffio d'aria m'intorpidiva. Pensavo alla stanza in cui vado ogni mattina, dopo aver portato i bambini a scuola. Quella stanza esiste, chiunque può telefonarmi e venirmi a trovare. Quando sono lì, scrivo e sistemo copioni che in genere finiscono sugli schermi. Ma so che cosa significhi passare le proprie giornate senza testimoni, sdraiato a guardare il soffitto per ore, con la paura di non esistere più²².

Carrère paragona così la propria esperienza di scrittore, alle prese con la solitudine e con la depres-

²¹ *Ibidem*, p. 3.

²² *Ibidem*, p. 72.

sione, con quella di Romand, nella stessa condizione, rinchiuso in una macchina, sconosciuto a tutti. Ma ciò che diventa davvero destabilizzante, è la «paura di non esistere più», ovvero diventare come Romand un vuoto circondato di menzogne. Non è questo, in fondo, sembra chiedersi Carrère, il lavoro dello scrittore? Inventare menzogne per circondare un se stesso che non esiste più, che diviene invisibile, irraggiungibile, imperscrutabile, e perciò, sostanzialmente, inesistente?

È così che lo scrittore supera la soglia dell'io, dalla quale sembra non riuscire a tornare indietro: l'io reale, d'ora in poi, va sempre cercato, riconosciuto, altrimenti resta un vuoto angosciante, la percezione del nulla che invade tutto, circondato da personaggi che restano ectoplasmi senza materia, parole che non hanno attrito, voci vacue.

L'esperienza esistenziale di Emmanuel Carrère, che esclude dal suo romanzo un'analisi sociologica, si inserisce, nei fatti, in un periodo in cui questi elementi diventano determinanti per leggere il presente, ed è forse per questo, oltre che per qualità intrinseche al libro, che l'opera ha avuto un seguito tanto fortunato. Il rischio di considerarsi o percepirsi un involucro vuoto, infatti, cominciava ad affacciarsi in quegli anni. Un'illustre testimonianza si trova per esempio in *Underworld*, capolavoro di un autore sempre attento alle dinamiche del presente come Don DeLillo, che in un'epoca ancora precoce allude ai rischi di quello che chiama «ciberspazio»: «Il ciberspazio è una cosa dentro il mondo, o il contrario? Quale contiene quale, e come si può esserne sicuri?»²³.

23 DeLillo D. (1997), p. 879.

Il libro, come ha ben dimostrato Federico Bertoni²⁴, è anche e soprattutto un ragionamento sulla sottrazione di realtà alla quale ci ha sottoposto la cosiddetta fine della storia. Il celebre grido nostalgico di Nick, «Ho nostalgia dei giorni del disordine. Li rivo-glio, i giorni in cui ero giovane sulla terra, guizzante nel vivo della pelle, imprudente e reale. Ero stolido e muscoloso, arrabbiato e reale»²⁵, insistono proprio su questo punto decisivo: la realtà sfuggita, quasi nebulizzata, nel tempo dello *sciopero degli eventi*, come lo ha efficacemente definito Baudrillard. Infine, questa volatilizzazione dell'identità trova il suo emblema più forte nel cibernazio, che non si sa dove e come sia. Così, l'invito finale al lettore, «E puoi guardare fuori dalla finestra per un attimo, distratto dal rumore dei bambini che giocano un gioco inventato nel cortile di un vicino», è un'esortazione a riprendersi il mondo e la propria identità, nella speranza di non trovare l'involucro vuoto, avvolto da menzogne di Romand, un invito rivolto a un'intera società che stava via via trasferendo il proprio universo in uno spazio immateriale e indefinito. Carrère che era sfuggito a quel pericolo affermando recisamente la propria identità e il proprio io diviene simbolo di un tempo che resiste alla deriva: la sua storia, intima fino alla confessione o alla preghiera, come dice alla fine, diventa la storia di tutti, la via della nuova narrativa.

24 Cfr. Bertoni F. (2007), pp. 318-366.

25 DeLillo D. (1997), p. 862.

3. Le soglie della finzione: Javier Cercas

Anche Javier Cercas nel suo libro forse più noto, *L'impostore*, affronta il grande tema della menzogna, confrontandosi, in una colluttazione a mani nude, con Enric Marco, «il grande impostore e grande maledetto», come lo definisce più volte, ossessivamente, che aveva inventato per sé un passato inesistente in un campo di concentramento, raggiungendo così una certa fama. Il caso Marco, quando scoppiò, nel 2005, accese un dibattito che coinvolse anche intellettuali e scrittori particolarmente sensibili al tema e divise l'opinione pubblica.

Anche Enric Marco, come Jean-Claude Romand, ha costruito la sua vita sulla menzogna, simulando, per sé, un'esistenza parallela, che certo riguardava piuttosto il passato che il presente, ma su cui fondeva la propria vita quotidiana, organizzando eventi, tenendo conferenze, assumendo la presidenza della Amical de Mauthausen. È proprio questa esperienza radicale e totalizzante di simulazione e menzogna che incuriosisce, affascina e spaventa («Non volevo scriverlo [questo libro] perché avevo paura. [...] Quello che so soltanto adesso è che la mia paura era giustificata»²⁶) l'autore, proprio come accadde per Carrère con Romand, pur senza quei risvolti tragici.

Esiste, nel libro, una palese, esplicita tentazione d'identificazione dell'autore nel personaggio, una tentazione che assomiglia a un maleficio diabolico, all'intercessione dell'Avversario, per usare i termi-

²⁶ Cercas J. (2014), p. 11.

ni – più altisonanti, da ex credente – dello scrittore francese. Di fronte a questa corrispondenza tra il libro del 2000 e quello del 2015, Cercas non può che citare Carrère come punto di riferimento, soffermandosi su un problema capitale sollevato dalla visione etica dell'autore dell'*Avversario*, ovvero la possibile salvezza dell'uomo oltre che dello scrittore, nel momento in cui affronta un caso bruciante come quello:

Non si doveva forse accettare semplicemente, onestamente, che, per scrivere *A sangue freddo* o *L'avversario*, bisognasse incorrere in qualche tipo di aberrazione morale e pertanto bisognasse condannarsi? Ero disposto a condannarmi per scrivere un capolavoro, supponendo che fossi in grado di scrivere un capolavoro? Insomma: era possibile scrivere un libro su Enric Marco senza scendere a patti col diavolo?²⁷

Per quanto le loro strade si intreccino, per quanto oggi siano considerati forse i maggiori rappresentanti di questo genere ibrido, le parabole letterarie di Carrère e Cercas ovviamente non sono perfettamente sovrapponibili, e bisogna risalire alle origini della scrittura dell'autore spagnolo e alla frattura tra *fiction* e quello che lui stesso definisce «racconto reale» per comprendere più precisamente cosa intenda l'autore spagnolo per «scendere a patti col diavolo».

L'esordio narrativo di Cercas risale al 1987, anno in cui pubblica *Il movente*, raccolta di cinque racconti, che non ebbe la risonanza sperata in Spagna. Ma l'importanza del testo si comprende solo più tardi, e

²⁷ *Ibidem*, p. 165.

proprio negli anni cruciali della cosiddetta frattura, gli stessi che impegnano sugli stessi temi Emmanuel Carrère, ovvero quelli a cavallo dei millenni. È infatti subito dopo *Soldati di Salamina*, libro uscito nel 2001 che segna l'approdo di Cercas al genere ibrido tra saggio e romanzo, che *Il movente* viene ripubblicato, proprio per testimoniare il ruolo decisivo nella poetica dello scrittore. Un ruolo, del resto, già implicitamente riconosciuto in *Soldati di Salamina*, quando nella conversazione del protagonista narratore con lo scrittore Roberto Bolaño, quest'ultimo ricorda di aver letto i romanzi dell'altro, tra i quali, dice, «mi pare ci fosse un ottimo racconto su un figlio di puttana che induce un pover'uomo a commettere un crimine per concludere un suo romanzo, vero?»²⁸. L'allusione è proprio al racconto che dà il titolo alla raccolta, che è il solo ad essere ripubblicato nel 2003.

La trama è sintetizzata con arguzia dal Bolaño personaggio di *Soldati di Salamina*: uno scrittore in crisi, decide di cercare nella vita reale modelli per i suoi personaggi che identifica in una coppia sposata e in un vecchio coinquilino con la passione degli scacchi. Investe così tante energie nel progetto, che lentamente finisce per diventare il malefico *deus ex machina* delle tragiche vicende narrate. Dapprima instaura una relazione con la portinaia al solo scopo di carpire informazioni sui suoi personaggi reali, poi nega ad uno di loro la possibilità di riavere il lavoro perduto al solo scopo di dare movimento alla trama da lui escogitata, infine, in un crescendo di cinismo, rivela alla coppia ormai disperata per l'assenza di la-

28 Cercas J. (2001), p. 146.

vorò che il vecchio coinquilino tiene in casa un'ingente quantità di denaro tanto da indurli a ucciderlo per impossessarsene e concludere così, melodrammaticamente, il suo romanzo.

La distanza tra uomo e scrittore, e tra salvezza morale dell'uno e successo dell'altro, teorizzata nell'*Impostore* in relazione a Capote e Carrère, è qui già impostata in modo grottesco e tragicomico. Lo scrittore Àlvaro rinuncia completamente alla sua vita reale, autentica, e ovviamente alla sua moralità, per trasferire la sua esistenza nella sola identità di autore, in cui le persone reali divengono burattini vuoti, da muovere su un palcoscenico fittizio. Questo passaggio da uomo a scrittore, dal mondo reale al mondo fittizio, in cui le disgrazie vengono non solo auspiccate ma addirittura provocate, rappresenta ciò che Cercas intende per «scendere a patti col diavolo».

Nel *Movente* prende corpo una deriva ontologica propria della letteratura postmoderna, in cui le soglie della finzione vengono inesorabilmente forzate. A partire da Jakobson Brian McHale introduce il concetto di «dominante ontologica» per la letteratura postmoderna che segue alla «dominante epistemologica» del modernismo. In un volume recente, Valentina Re definisce in questi termini la dominante ontologica:

Per le finzioni postmoderne, d'altro canto, il problema non risiede tanto nelle forme di conoscenza e conoscibilità del mondo e della realtà, quanto nello statuto stesso del mondo e della realtà o, più esattamente, nei concetti stessi (nelle stesse definizioni) di “mondo” e di “realtà”.

La dominante, dunque, è di tipo ontologico, e sono diverse le domande che le animano: che mondo è questo? Che cos'è un mondo? Che tipi di mondo ci sono, e come sono costruiti? Cosa succede quando diversi tipi di mondo sono messi a confronto, o quando i confini tra mondi diversi vengono violati?²⁹

Benché la questione riguardi più frequentemente la letteratura fantascientifica, anche nel *Movente* si vive questo smarrimento, questa impossibilità di comprendere in quale mondo ci troviamo, in quale livello diegetico, se non siamo in grado di comprendere se gli eventi raccontati appartengono alla realtà che Àlv-aro vive o al romanzo che sta scrivendo: «Irene ed Enrique Casares erano due marionette nelle sue mani; Irene ed Enrique Casares erano i suoi personaggi»³⁰.

È in questo punto che, a differenza della letteratura postmoderna, subentra il problema etico che rende Cercas particolarmente attuale, tanto che la sua letteratura diviene rappresentativa di un'epoca storica successiva. Cercas entra nella frattura tra *fiction* e realtà con il grimaldello della responsabilità morale, che innerverà tutti i suoi libri successivi, almeno fino al discorso tra uomo e scrittore che svilupperà nell'*Impostore*, come si è visto, proprio a partire dall'*Avversario* di Carrère. Lo stesso Enric Marco, protagonista del libro, vive questo contrasto se, come si dice, è in grado «di trasformare il suo personaggio nella sua persona»³¹.

29 Re V., Cinquegrani A. (2014), pp. 26-27.

30 Cercas J. (2004), p. 97.

31 Cercas J. (2014), p. 257.

Ma il punto più ambiguo e spiazzante, in cui il problema etico emerge approfondendo il rapporto tra Marco e Cercas è il racconto del presunto sogno dell'autore nel quale si mette in scena un dialogo tra i due, al cui centro sta *Soldati di Salamina*, il libro del 2001, quasi coevo, quindi, all'*Avversario*, che segna l'inizio di un nuovo modo di intendere la letteratura. In queste pagine dichiaratamente finzionali, Marco accusa Cercas di aver fatto con *Soldati di Salamina*, un'operazione assai simile a quella che il grande impostore aveva fatto negli ultimi anni. L'accusa è forte, ed è la ragione, forse, perché scrivere questo libro spaventava tanto l'autore.

Soldati di Salamina è, all'apparenza, un romanzo senza finzione, in cui un uomo, uno scrittore in crisi, di nome Javier Cercas, con all'attivo due libri, *El movil* e *El inquilino*, si ritrova un po' per caso a seguire la storia e la leggenda di Rafael Sanchez Mazas, figura di spicco della prima onda del partito fascista spagnolo, salvato misteriosamente e gratuitamente da un repubblicano durante la guerra di Spagna. Il libro è strutturato in tre parti, la prima, *Gli amici del bosco*, racconta come il personaggio narratore entri in contatto con questa figura della guerra civile spagnola e inizi a indagare su di lui, la seconda, *Soldati di Salamina*, è la ricostruzione della sua storia, la terza, *Appuntamento a Stockton*, torna ad avere Javier Cercas come protagonista, che a seguito di un'intervista con lo scrittore Roberto Bolaño decide di cercare la persona che aveva salvato Sanchez Mazas, Miralles, la ritrova in un casa di cura per anziani, decide di incontrarla e di parlare con lui.

È proprio Miralles l'oggetto del duro confronto tra Cercas e Marco: perché Miralles è, nel libro, un eroe silenzioso, sommerso, personificazione di un'utopia positiva di grande forza che lascia un'impronta indelebile nel lettore. Il problema però è che Miralles è falso. Mentre la storia di cui si parla è reale, e di quella storia fa parte un Miralles, il Miralles che compare nel libro è frutto dell'invenzione letteraria dell'autore. È l'eroe necessario, positivo, la giusta conclusione di un libro moralmente complesso. Ma il problema resta: è falso.

[Marco:] «Miralles è morto. Lo era già quando ha scritto il suo libro, anche se non lo sapeva; e Bolaño nemmeno. E mi domando: se lei non sapeva che Miralles era morto, se poteva essere vivo, perché non l'ha cercato sul serio? Perché non ha cercato il Miralles vero, il Miralles in carne e ossa, invece di inventare un falso Miralles?»

[Cercas:] «Perché, nel romanzo, il vero Miralles sarebbe stato falso, mentre il falso è vero. Perché stavo scrivendo una finzione, non un racconto reale».

[Marco:] «Un cazzo: non l'ha cercato perché a lei non importava una sega, così come non interessa a me: quello che le interessava era scrivere un buon libro per riempirsi le tasche di soldi e comparire nella foto e per farsi ammirare e amare e considerare un grande scrittore e tutto il resto: insomma quello che importa a me, mutatis mutandis»³².

³² *Ibidem*, p. 344.

Il problema che si apre qui è ancora la distanza tra uomo e scrittore: lo scrittore manipola il vero per avere successo, rinunciando dunque all'integrità morale, perciò è simile al «grande impostore». Non arriva alle aberrazioni morali di Àlvaro nel *Movente*, ma comunque le sue motivazioni sono materiali e misere.

Eppure questo non è il solo punto che avvicina l'autore all'impostore. In questo dialogo centrato su *Soldati di Salamina* emerge un altro tema centrale nel dibattito di questi anni, ovvero la memoria storica:

[Marco:] «Racconti la verità ai suoi lettori, e magari allora inizieranno a crederle».

[Cercas:] «Cos'è che devo raccontargli?»

«Tutto»

«Per esempio?»

«Per esempio che lei ha tratto benefici quanto me da quella che chiama l'industria della memoria. E che lei ne è responsabile quanto me. Quanto me o anche di più».

«Questa deve spiegarmela».

[...]

[Marco:] «Chi aveva mai sentito parlare in Spa-

gna della memoria storica quando è stato pubblicato il suo romanzo?»»

«Non mi starà dicendo che l'apoteosi della memoria storica è colpa del mio romanzo? Sono vanitoso, ma non stupido».

«È colpa del suo romanzo e di altre cose, ma anche colpa del suo romanzo»³³.

Secondo questa ipotesi *Soldati di Salamina* farebbe parte, e anzi avrebbe un ruolo importante, in quella che Cercas chiama più volte nel libro «l'industria della memoria». È un punto al quale s'è già accennato in apertura: la memoria, diceva Schiavone, è diversa dalla storia e al di fuori della dicotomia tra vero e falso. A rigore è falsa, ma la sua falsità serve per dire la verità. A questo punto, però, qual è il confine con quello che Cercas chiama in un'altra pagina «il kitsch storico», un «velenoso foraggio sentimentale condito di buona coscienza storica», «che regala a chi lo consuma l'illusione di conoscere la storia reale risparmiandogli sforzi»?³⁴

Ma soprattutto, ai fini del nostro discorso, se, come si è visto, il problema della letteratura degli ultimi quindici anni è la ricerca della autenticità, della realtà presente dell'io, contro e oltre la finzione e la volatilizzazione, dove sta ora il confine tra memoria storica, nella quale non vige più la dicotomia tra vero e falso, e pura invenzione, menzogna, *fiction*? Non c'è,

³³ *Ibidem*, pp. 340-341.

³⁴ *Ibidem*, p. 179.

o almeno, non è definibile in modo oggettivo. Perciò non resta che ragionare su questa soglia, o cercare vie diverse.

4. Per una letteratura performativa: Mauro Covacich

Scrive Emmanuel Carrère nella *Vita come un romanzo russo*: «Mi piace che la letteratura sia efficace, idealmente mi piacerebbe che fosse performativa, nel senso in cui i linguisti definiscono un enunciato performativo, il cui esempio più classico è la frase “dichiaro guerra”: nell’attimo stesso in cui viene pronunciata, la guerra è di fatto dichiarata»³⁵. Carrère ne porta un esempio esplicito nell’esperimento chiamato *Facciamo un gioco*, nel quale la scrittura dovrebbe diventare essa stessa un atto sessuale vissuto nel tempo della lettura da parte della compagna dell’autore. L’esperimento, come racconta nel romanzo, fallisce miseramente, ma resta l’importanza del tentativo.

Il concetto di letteratura performativa non è nuovo. Nel 1998, in anni quindi cruciali per una nuova idea di letteratura, Carla Benedetti pubblica un libro, *Pasolini contro Calvino*, in cui utilizza questo termine per definire il ruolo invasivo dell’io nelle proprie opere, che caratterizza lo scrittore e regista bolognese. Al di là delle tesi incluse nel testo, il richiamo a questo modo totalizzante di intendere la scrittura è

³⁵ Carrère E. (2007), pp. 114-115. Queste pagine comparivano anche in Carrère E. (2002).

molto importante nel seguito della nostra letteratura. Il libro di Carla Benedetti, quindi, ha soprattutto un ruolo militante. È nota infatti la sinergia dell'autrice con alcuni degli scrittori più importanti della nostra letteratura recente come Antonio Moresco o Tiziano Scarpa. Non è escluso, tuttavia, che il seguito che ha avuto l'opera di Pasolini negli anni successivi derivi proprio da questa idea di letteratura performativa, che pare divenire rappresentativa della contemporaneità.

La stessa Benedetti utilizza un concetto assai simile per spiegare il successo del già citato libro icona degli ultimi anni, *Gomorra*. Il critico prende le mosse da una frase che i camorristi rivolgono a Saviano, "Hai scritto proprio un bel romanzo", per affermare:

Io credo che i giovani camorristi intendessero dire una cosa un po' diversa: "Hai fatto un bel romanzo, cioè roba che non conta niente, che non sposta nulla nel mondo!" L'accento qui non va a cadere tanto sulla falsità delle cose narrate o sulla loro *non corrispondenza ai fatti*, quanto sull'*impotenza* della letteratura e di chi la scrive. I camorristi stavano negando, o scongiurando, la *forza agente* della parola letteraria, più che la *veridicità* di ciò che viene raccontato. E che le due cose non siano di necessità coincidenti è un fatto abbastanza facile da capire: quante "storie vere" restano purtroppo prive di forza! Quanti reportage sulla criminalità organizzata non hanno avuto lo stesso impatto sui lettori³⁶!

36 L'articolo si trova sul sito *ilprimoamore* col titolo *Le quattro forze di "Gomorra"* (<http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article1863>, ultima visita 13 agosto 2016); sulla rivista "Allegoria", n. 57, a. 2008, nella sezione *Il libro in questione* in Roberto Saviano (2006), p. 176; e

La dicotomia tra vero e falso, non più sufficiente a definire un discrimine sicuro tra verità e menzogna, si tramuta qui in quella tra *forza agente* e *impotenza* della letteratura. Se un'opera agisce sulla realtà, trasformandola, essa è necessariamente vera. Il discrimine, quindi, nella direzione della autenticità dell'opera letteraria sta nella possibilità della sua presenza nel mondo, della sua azione, perciò diviene performativa.

L'autore che più a lungo e con maggiore profondità ha ragionato su concetti analoghi a questi è probabilmente Mauro Covacich. Per lui la presenza della realtà effettuale nello spazio della letteratura è elemento essenziale di tutta la *Pentalogia delle stelle* e in particolare a partire da *Prima di sparire*.

«Voglio che l'ingresso della mia persona nel libro abbia un ruolo eversivo»³⁷, dichiara lo stesso Covacich in un'intervista rilasciata a Mariagiovanna Italia, ponendo il confronto tra la presenza reale dell'autore e l'universo finzionale. L'autore vuole scardinare la *fiction* col proprio io reale, stare dentro il libro, avere una *forza agente* sovversiva, almeno nel rapporto tra autore e lettore, facendo detonare – come nel finale di *Fiona* – il mondo fittizio che le pagine di un libro costruiscono³⁸.

In *Prima di sparire*, la struttura di una *fiction* che prosegue l'intreccio dei libri precedenti resta fram-

infine col titolo *La parola conquistata* in Benedetti C. (2011), pp. 111-119.

37 Italia M., Videointervista a Mauro Covacich, <http://www.arabeschi.it/intervista-a-mauro-covacich/> (ultima visita 13 agosto 2016).

38 Per un'analisi dei primi due volumi della pentalogia cfr. Re V., Cinquegrani A. (2014), pp. 215-227, e Savettieri C., *Le finzioni di Mauro Covacich*, <http://www.arabeschi.it/le-finzioni-di-mauro-covacich/> (ultima visita 13 agosto 2016).

mentata in brevi lacerti che vengono alternati con le vicende dell'uomo che dice io, identico all'io dell'autore. La dimensione di confessione privata finisce per prevalere nel testo che diviene una spiazzante e impudica ostensione del sé reale. O almeno un'approssimazione al reale, se l'esito di questo tentativo si può leggere nella nota finale alla prima edizione del romanzo intitolata *Coi vostri nomi*, in cui si dice tra l'altro:

I frammenti di un romanzo che sognavo di scrivere giacevano inerti sotto il peso delle cose che mi erano successe negli ultimi diciotto mesi, forse dovevo provare a raccontare quelle. Così ho cominciato. Il motto che avevo in mente era: *Questi fatti esistono, queste persone esistono, io esisto*. Procedevo come rispondendo a un interrogatorio, giuravo a me stesso di dire la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità. Ero il giudice e l'imputato.

Poi è stata la volta dei testimoni. Avevo pensato di sottoporre il dattiloscritto a tutte le persone coinvolte, perché verificassero i fatti e ne autorizzassero la pubblicazione. L'idea era quella di una deposizione collettiva, redatta da me e controfirmata da altri. I primi a leggere però – Susanna, Anna, Gian Mario [compagno tutti nel libro] – mi hanno riposto più o meno allo stesso modo: «Sì, i fatti sono quelli, ma visti con i tuoi occhi, detti con le tue parole. Quei fatti non sono i miei fatti».

Così ho rinunciato a completare il giro di letture, rassegnandomi a una certezza che solo la fo-

ga per il progetto nuovo non mi aveva fatto intuire fin dall'inizio: la memoria è una facoltà soggettiva e ogni ricordo non è che il modo in cui la mente intende raccontarlo, anche quando è in buona fede, anche quando parla con se stessa. Inevitabilmente, il ricordo è la mia versione del ricordo. A maggior ragione qui, dove la vita di tanti si è trasformata nella scrittura di uno solo³⁹. La «buona fede» - lo diceva anche Primo Levi - non basta. La memoria scardina, saccheggia, sceneggia, drammatizza. «È una facoltà soggettiva», e in quanto tale non è mai obiettiva e la sua condivisione è sempre parziale. L'accesso alla verità oggettiva, attraverso il racconto della realtà è dunque interdetto.

Covacich insisterà in questa direzione nel capitolo successivo della sua pentalogia, *L'umiliazione delle stelle*. Questa volta sarà il proprio corpo nudo che corre su un *tapis roulant* a rappresentare l'impossibilità di mentire, l'offerta di sé nella propria più pura verità. Eppure l'autore realizza una videoinstallazione e non esattamente una performance, come quelle, per esempio, delle molto citate Marina Abramović, Sophie Calle o Pippa Bacca: il suo gesto non accade qui e ora, ma è ripreso e riproposto in occasioni pubbliche. Ne parlerà, poi, in *A nome tuo*, ultimo libro della pentalogia, in cui la visione dell'*Umiliazione delle stelle* è proposta a pubblico e autorità di una crociera ufficiale nella quale lo scrittore è invitato.

Il libro si chiude con una lettera di una misteriosa spettatrice dell'opera che sottopone all'autore una verità banale ma scottante:

39 Covacich M. (2008), p. 278.

non c'è nessun 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 peggiore⁴⁰.

Non è possibile, dunque, dire la verità se non mentendo. La menzogna, l'impostura, tema chiave della letteratura di questi anni, diviene dunque la sola verità possibile perché costitutiva della vita di ognuno.

Nell'intervista su citata, è lo stesso autore a spiegare questo concetto appoggiandosi alla filosofia di Slavoj Žižek, uno dei più riconosciuti interpreti della contemporaneità:

«esiste un nocciolo mio che resta preservato da questa messa in scena?». Questo interrogativo, in tutti i miei libri, subisce una continua rideclinazione, un continuo rilancio e non ha una soluzione, per quanto mi riguarda. Poi i filosofi che amo non mi sanno dare una soluzione, io in più luoghi cito Slavoj Žižek e lui a sua volta rende fruttuosa questa equivocità ma senza scioglierla. Proprio Slavoj Žižek fa un discorso sull'«io sono

40 Covacich M. (2011), pp. 336-337

quello che sono per gli altri»; posso quindi ridurre me stesso esattamente alle mie azioni, a quello che io faccio: io sono quello che faccio, il modo in cui vengo percepito nello spazio sociale, attraverso le cose che dico. È questa anche una forma, se vogliamo, di pensiero antimetafisico e nello stesso tempo di garanzia politica. Slavoj Žižek fa un bellissimo esempio, dice che questa idea di un'interiorità che si preserva è una forma anche molto sinistra, molto ambigua di tutela da parte di coloro che compiono i gesti più turpi e poi comunque dicono: «sì, però voi non saprete mai come io sia dentro... quanto sono sensibile...»⁴¹.

In *Benvenuti nel deserto del reale* Žižek prende avvio dall'attentato alle Torri Gemelle per approfondire la contraddizione tra ciò che è stato definito come il ritorno della Storia e perciò del Reale nella società occidentale e il dominio dell'immagine che è entrata nelle case di milioni di persone con un «effetto spettacolare del Reale». Lo spiega bene Arturo Mazza-rella quando in *Politiche dell'irrealtà* scrive:

Una contraddizione eclatante si annida, allora, nella «passione per il reale» che sembra essersi impadronita di una collettività sempre più ampia. Si parte infatti dal «reale» per arrivare alla «pura apparenza dell'effetto spettacolare del reale»⁴².

Il ritorno dell'attenzione quasi totalizzante ver-

41 Italia M., Videointervista a Mauro Covacich, <http://www.arabeschi.it/intervista-a-mauro-covacich/> (ultima visita 13 agosto 2016).

42 Mazza-rella A. (2011), p. 63. Il riferimento è a Žižek S. (2002).

so la realtà dunque non può che proporsi in maniera problematica, divenendo un costante ragionamento sulla menzogna che attraversa le pagine migliori degli autori affrontati. La conclusione alla quale arriva Mazzarella stigmatizzando quelli che definisce come «fautori del realismo integrale», si appoggia a un saggio di mezzo secolo fa, ancora valido:

Nonostante Barthes, in un celebre saggio del 1968 dal titolo *L'effetto di reale*, sia stato esplicito nel rivendicare la mediazione dell'artificio quale contributo determinante alla raffigurazione della realtà: «La "rappresentazione" pura e semplice del "reale", la nuda relazione di "ciò che è" (o è stato) appare [...] una resistenza al senso». La conseguenza è drastica: «Il racconto più realistico che si possa immaginare si svolge secondo modi irrealistici»; secondo effetti – non leggi o principi dotati di valore normativo – che consentono alla realtà di manifestarsi sensibilmente⁴³.

In quest'ottica, l'aspetto innovativo della letteratura recente non sta nel proposito dichiarato di tornare a raccontare la realtà, quanto nel trasferire questo tema in un discorso metanarrativo che coinvolga anche l'identità dell'autore stesso. Non leggiamo più del Medardo di Hoffmann alle prese con *Gli elisir del diavolo*⁴⁴, ma di Emmanuel Carrère che lotta con-

43 Mazzarella A. (2011), p. 73. (Il riferimento è a Barthes R., *L'effet de réel*, «Communications», n. 11, 1968, pp. 84-89.

44 Il riferimento, ovvio, è al racconto *Gli elisir del diavolo* di E.T.A. Hoffmann, al centro di un dibattito sul realismo, persino in relazione al fantastico, che inizia almeno da Jakobson R. (1965). Cfr. anche almeno Fusillo M. (1998) e Bertoni F. (2007).

tro *L'avversario*, o di Javier Cercas che si identifica nell'*Impostore*, o di Mauro Covacich che si sorprende a mentire nel momento stesso in cui cerca il massimo grado di autenticità.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, R., *L'effet de réel*, «Communications», n. 11, 1968, pp. 84-89.
- Benedetti, C. (2011): *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Bari-Roma: Laterza.
- Bertoni, F. (2007): *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino: Einaudi.
- Canfora, L. (2016): *Tucidide. La menzogna, la colpa, l'esilio*, Roma-Bari: Laterza.
- Carrère E. (2007): *La vita come un romanzo russo*, trans. edited by M. Botto, , Torino: Einaudi, 2014
- Carrère, E. (2000): *L'avversario*, trans. edited by E. Vicari Fabris, Torino: Einaudi, 2000.
- Carrère, E. (2002): *Facciamo un gioco*, trans. edited by P. Gallo, Torino: Einaudi, 2004.
- Carrère, E. (2014): *Il Regno*, trans. edited by F. Bergamasco, Milano: Adelphi, 2015.
- Cercas, J. (2001): *Soldati di Salamina*, trans. edited by P. Cacucci, Milano, Guanda: 2001.
- Cercas, J. (2004): *Il movente*, trans. edited by P. Cacucci, Milano: Guanda.
- Cercas, J. (2014): *L'impostore*, trans. edited by B. Arpaia, *L'impostore*, Milano: Guanda, 2015.
- Covacich, M. (2008): *Prima di sparire*, Torino: Einaudi.

- Covacich, M. (2011): *A nome tuo*, Einaudi, Torino.
- DeLillo, D. (1997): *Underworld* trans. edited by D. Vezzoli, Torino: Einaudi, 1999.
- Foster, H. (2006): *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano: Postmedia Books.
- Fusillo, M. (1998): *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze: La Nuova Italia.
- Italia, M., *Videointervista a Mauro Covacich*, <http://www.arabeschi.it/intervista-a-mauro-covacich/> (ultima visita 13 agosto 2016).
- Jakobson, R. (1965): *Il realismo nell'arte*, in: T. Todorov, *I formalisti russi*, trans. edited by G. Bravo, Torino: Einaudi, 1968.
- Kagan, D. (2006): *La guerra del Peloponneso*, Milano: Mondadori
- Levi, P. (1986): *I sommersi e i salvati* [1986], Torino: Einaudi, 2007.
- Mazzarella, A. (2011): *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Milano: Bollati Boringhieri.
- Re V., Cinquegrani A. (2014): *L'innesto. Realtà e finzioni tra Matrix e 1q84*, Milano: Mimesis.
- Savettieri, C., *Le finzioni di Mauro Covacich*, <http://www.arabeschi.it/le-finzioni-di-mauro-covacich/> (ultima visita 13 agosto 2016).
- Saviano, R. (2006): *Gomorra*, Milano, Mondadori.
- Schiavone, A. (2016): *Ponzio Pilato. Un enigma tra storia e memoria*, Torino: Einaudi.

Shields, D. (2010): *Fame di realtà. Un manifesto*, Roma: Fazi.

Žižek, S. (2002): *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, trans. edited by M. Senaldi, Roma: Meltemi.