

CARLO TIRINANZI DE MEDICI

*Sciascia e le strutture narrative contemporanee*

In

*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.*

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=776](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CARLO TIRINANZI DE MEDICI

*Sciascia e le strutture narrative contemporanee*

*L'intervento individua in Sciascia una delle fonti principali per le forme utilizzate dalla koinè romanzesca italiana contemporanea, analizzando le modalità attraverso le quali dispositivi formali (utilizzo dei documenti, montaggio e innesto, rapporto con la storia) si incrociano in Sciascia dando vita a un peculiare regime estetico basato sull'elisione della distinzione tra fiction e non fiction, al contempo osservando come tale regime estetico sia oggi dominante nella koinè. Si passa poi all'analisi degli obiettivi cui questo regime estetico tende, alle strutture di senso che esso implica, sottolineando la differenza tra l'impostazione sciasciana e quella contemporanea nei confronti del concetto di 'verità letteraria'. Se l'una presuppone, illuministicamente, un'autocoscienza della scrittura, per i contemporanei è figurazione immediata dei rapporti di forza della società, con una destabilizzazione delle tecniche sciasciane, rivisitate tramite le idee espressioniste di Pasolini.*

*Introduzione*

A partire dagli anni Ottanta il romanzo ha occupato uno posto vieppiù centrale nello spazio letterario italiano, fino a occuparne il centro.<sup>1</sup> Terminato il primato della lirica, che aveva dominato il nostro sistema dei generi per secoli, anche l'Italia — ed è probabilmente la più importante novità nel panorama letterario nazionale recente — vede oggi il dominio del romanzo, una caratteristica antica in diversi sistemi letterari stranieri, dove il nostro si è invece qualificato per l'emersione di alcuni isolati talenti (Manzoni, Verga, De Roberto, Svevo, Gadda, Pavese), certo *grandi*, ma *isolati*: la storia del romanzo italiano è sempre stata puntiforme. Da una certa data — convenzionalmente il 1980 — è invece il romanzo a dominare la scena; progressivamente — probabilmente anche grazie alla diffusione di tecniche e dispositivi narrativi postmoderni — si affastellano una varietà di forme romanzesche<sup>2</sup> che a cavallo tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Zero si sono coagulate in quanto, con metafora linguistica, potremmo chiamare una *koinè* romanzesca: una 'lingua comune' conosciuta da tutti gli scrittori contemporanei, che occupa il centro dello spazio romanzesco.<sup>3</sup>

Tale *koinè* è diffusa e trasversale: essa raccoglie sia le opere che una volta, prima del postmodernismo, avremmo chiamato *highbrow*, sia quelle *lowbrow*, e si caratterizza per una serie di elementi formali (linguistici, sintattici, morfologici, categoria quest'ultima che include anche i «procedimenti», le tecniche di messa in forma del materiale).<sup>4</sup> Inoltre, siccome le forme non sono mai neutre, ma cristallizzano una visione del mondo, la *koinè* presenta anche alcuni tratti profondi (Maria Corti avrebbe parlato di «*topoi* spirituali»)<sup>5</sup> che ne definiscono le strutture di senso. In questo contributo si analizzeranno soprattutto i tratti formali, cercando di dimostrare come le strutture narrative di maggiore diffusione presso la produzione contemporanea sono

<sup>1</sup> Con «spazio letterario» intendo «l'insieme delle opere che a una data altezza storica un autore ritiene ragionevole scrivere» (G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2004, 3). Di «romanzizzazione» ha parlato recentemente anche V. SPINAZZOLA (*La riscoperta dell'Italia*, «Tirature '10», Milano, Il Saggiatore, 2010, 10-15).

<sup>2</sup> Cfr. S. TANI, *Il romanzo di ritorno*, Milano, Mursia, 1990; R. CESERANI, *Il romanzo sui pattini*, Ancona, Transeuropa, 1991; S. PAUTASSO, *Gli anni Ottanta e la letteratura*, Milano, Rizzoli, 1991

<sup>3</sup> Con 'spazio romanzesco' riprendo il concetto di spazio letterario, applicandola però solo al genere romanzo. Sulle forme diffuse a partire dagli anni Novanta cfr. almeno F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999; E. MONDELLO, *In principio fu Tondelli*, Milano, Il Saggiatore, 2007.

<sup>4</sup> Cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica. Saggio su Guerra e pace* (1928), Parma, Pratiche, 1978.

<sup>5</sup> Cfr. M. CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1979, 67-73

state fortemente influenzate dalla produzione di Leonardo Sciascia. In conclusione si accennerà anche all'aspetto ideologico della narrativa contemporanea, evidenziandone le differenze rispetto al sistema sciasciano.

### *La koinè e i suoi caratteri*

Partendo dal dato elementare del linguaggio, è stato notato come a partire dai primi anni Zero la narrativa italiana ha recuperato, divergendo dalle scelte di Sciascia, quella lingua media – modellata sull'italiano neo-standard – caratteristica della prosa degli anni Ottanta, con poche persistenze della «lingua ipermedia» diffusa nel decennio precedente, mentre i tratti prosodici tendono allo «stile semplice».<sup>6</sup> È negli aspetti morfologici che risulta evidente il debito con Sciascia. Qui si osservano la scelta dei materiali, dove si fa largo uso di documenti anche appartenenti ad altri sistemi semiotici;<sup>7</sup> alcune tecniche compositive (il montaggio, l'innesto), riguardanti cioè l'utilizzo dei materiali, dunque la postura assunta dal narratore e dal testo nel suo complesso che spingono il lettore ad assumere un certo atteggiamento nei confronti del narrato<sup>8</sup> (ad esempio, in Saviano, il lettore è tenuto a considerare come autentiche anche esperienze probabilmente fittizie);<sup>9</sup> l'io narrante è spesso prossimo, se non coincidente, con l'autore.

Questi elementi si combinano in determinate strutture narrative che determinano l'appartenenza dei romanzi a famiglie e sottogeneri. Tra questi possiamo contare la narrativa d'indagine; il romanzo storico; la *non fiction* nelle sue varie declinazioni. Siccome l'influenza di Sciascia sulla narrativa d'indagine è un dato critico acquisito,<sup>10</sup> nel presente intervento si guarderà alle restanti. L'altra famiglia che ha mostrato negli ultimi anni una notevole vitalità, anch'essa poco influenzata dalla produzione di Sciascia, è l'*autofiction*, cui si accennerà nelle conclusioni. Le forme che si indagheranno in questa sede erano state esplorate da altri scrittori coevi o di poco posteriori al racalmutese,<sup>11</sup> ma entro un sistema canonico (la *fiction*, la *non fiction*); la produzione di Sciascia si sviluppa invece in un regime estetico differente,<sup>12</sup> condiviso anche da buona parte della *koinè*, che determina i tratti morfologici e generici e pertanto le strutture narrative. Il rapporto tra elementi formali e regime estetico è, ovviamente, a due direzioni: esso determina le forme, ma ne è anche un prodotto. Tuttavia delle due direzioni di influenza – dalla forma al regime estetico, dal regime estetico alla forma –, per ragioni di spazio, si osserverà la

<sup>6</sup> Cfr. P. ANTONELLO, *Lingua ipermedia*, Lecce, Manni, 2006, ed E. TESTA, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi, 1997. Sulla lingua di Sciascia cfr. le conclusioni e nota 58.

<sup>7</sup> Si pensi al largo uso di immagini d'archivio fatto da C. LUCARELLI nei suoi libri recenti; alla presenza di parti a fumetti in *Mio salmone domestico* di E. CARBÉ (Roma-Bari, Laterza, 2013) e, infine, ai lacerti di inchieste giornalistiche e giudiziarie di Franchini, Saviano e altri.

<sup>8</sup> Cfr. W. ISER, *L'atto della lettura* (1978), Bologna, il Mulino, 1987

<sup>9</sup> Per un'analisi di questa situazione cfr. A. DAL LAGO, *Eroi di carta*, Roma, Manifestolibri, 2010; A. MAZZARELLA, *Politiche dell'irrealtà*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, 15-46.

<sup>10</sup> Si riprende la categoria di A. PERISSINOTTO, *La società dell'indagine*, Milano, Bompiani, 2008

<sup>11</sup> Tra i molti nomi, sul romanzo storico viene ovviamente in mente U. Eco; per la non-fiction S. Vassalli, su cui cfr. S. TANI, *Il romanzo di ritorno...*, 74-80, e A. Arbasino (cfr. R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, Bologna, il Mulino, 2014, 31 ss.).

<sup>12</sup> Riprendo il concetto, alterandolo, da J. Ranciére, come elemento che scardina l'ordine dato delle cose e lo riconfigura in uno spazio immaginario (*Politica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 2010, ed. orig. 2003; cfr. S. DASGUPTA, *The Spiral of Thought in the Work of Jacques Ranciére*, «Theory and Event», XVI (2013), 1; D. PANAGIA, *Ranciére's Style*, «Novel», XLVII (2014), 2, 285-300); qui però esso verrà utilizzato come sistema di determinazione delle proprietà di un testo da parte sia dell'emittente sia del ricevente.

seconda. Nelle conclusioni si valuteranno invece i rapporti tra regime estetico e strutture narrative da una parte e le strutture di senso dall'altra.

La «porosità»<sup>13</sup> del diaframma che separa l'opera d'invenzione dalla realtà (il mondo d'invenzione dal mondo attuale) è dunque notevolmente aumentata: si è parlato di «ritorno al reale», di «fame di realtà»; persino un critico incline alla sperimentazione formale e alle ragioni dello stile (nel senso pienamente moderno del termine) come Andrea Cortellessa ha registrato il serrato confronto, quando non la vera e propria lotta, che la fiction contemporanea ha ingaggiato con il reale, caratteristica peculiare della narrativa recente.<sup>14</sup>

#### «Bassa funzionalità»

Una relazione tutt'altro che pacificamente 'romanzesca' (fanzionale) ha caratterizzato anche il rapporto di Sciascia con la scrittura. Antonio Di Grado, infatti, ha segnalato

[...] l'unità e la continuità della scrittura di Sciascia, contaminata e arricchita di saggismo nella sua sezione più propriamente inventiva, affidata alle risorse creative e alle libere associazioni della narrazione nella sezione critica ed ermeneutica.<sup>15</sup>

È pertanto difficile distinguere con precisione nella produzione di Sciascia saggio e racconto, *fiction* e *non fiction*. Lo scrittore stesso, del resto, affermava di essere «saggista nel racconto e narratore nel saggio» e di non sapere mai in anticipo se la materia avrebbe preso una o l'altra forma.<sup>16</sup> Gli anni recenti hanno visto un'esplosiva diffusione di opere che si trovano proprio all'incrocio di queste due tipologie di scrittura: da *L'abusivo* di Antonio Franchini (2001) al celebre *Gomorra* di Roberto Saviano (2006), passando per *La città distratta* (Antonio Pascale, 2002) e le cronache della vita precaria de *Il mondo deve sapere* (Michela Murgia, 2006), si tratta di un campo ampio e frastagliato che aspetta ancora una sistemazione definitiva.<sup>17</sup> Nelle prove più riuscite la ricostruzione degli eventi sfocia nella destabilizzazione delle coordinate di realtà (W. Siti, *Il contagio*), ma anche quando si rimane nei confini referenziali la costruzione del racconto finisce per assumere un ruolo centrale che, a rigore, sarebbe negato alla scrittura giornalistica. Ad esempio in *Gorgo* (2009), Gianfranco Bettin iscrive il testo nel segno di

[...] una voce flessibile, che alterna modalità rappresentative e registri, i primi piani della narrazione di eventi [...] e i campi lunghi, i piani sequenza, gli zoom avanti e indietro della riflessione [...] in cui la scrittura si distende, procede più discorsiva, spesso in dialogo [...].<sup>18</sup>

<sup>13</sup> Cfr. M. LAVAGETTO, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, capp. 1-3

<sup>14</sup> Cfr. R. DONNARUMMA, *Ipermodernità...*, 61-98; D. SHIELDS, *Fame di realtà. Un manifesto* (2010), Roma, Fazi, 2010; A. CORTELESSA, *Introduzione a La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma, 2014, 13-65.

<sup>15</sup> A. DI GRADO, «*Quale in lui stesso alfine l'eternità lo muta...*» *Per Sciascia, dieci anni dopo*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1999, 7. Sulla liceità stessa dell'operazione di separazione tra saggi e racconti, cfr. ivi, 16 ss.; P. SQUILLACIOTTI, *Nella nave d'Argo di Adelphi. Un viaggio nell'opera di Sciascia*, «*Todomodo*», I (2011), 1: 137-146, che sottolinea come la divisione tra opere d'invenzione e «cronachette» e assimilati nella recente edizione Adelphi delle *Opere* «ha valore più pratico che tassonomico», 144.

<sup>16</sup> L. SCIASCIA-D. LAJOLO, *Conversazione in una stanza chiusa*, Milano, Sperling & Kupfer, 1981, 45.

<sup>17</sup> Per una panoramica sulla situazione italiana R. DONNARUMMA, *Ipermodernità...*; S. RICCIARDI, *Gli artifici della non-fiction*, Massa, Transeuropa, 2011; R. PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero*, Roma, Gaffi, 2014.

<sup>18</sup> B. FALCETTO, *Ibridare finzione e realtà*, in *Tirature '10...*, 62-69: 67.

Posta all'intersezione di inchiesta, reportage, testimonianza e saggio, ma sempre più incline a utilizzare dispositivi romanzeschi (personaggio, intreccio, montaggio), la *non fiction* recente si potrebbe meglio definire come «scrittura a bassa finzionalità», sottolineando così che la famosa «ibridazione» non è tanto nelle tecniche (saggio e romanzo si mischiano almeno dai tempi di Rabelais), quanto nello statuto del mondo possibile generato dal testo.<sup>19</sup> Se infatti la *fiction* ha alla sua base uno degli infiniti mondi possibili, nella particolare declinazione individuata da Thomas Pavel di «mondo d'invenzione» (*fictional world*),<sup>20</sup> le scritture referenziali producono un'immagine del mondo attuale (quello in cui tutti noi viviamo) che Lubomir Doležel ha chiamato «mondo storico» per evidenziarne le caratteristiche peculiari che lo distinguono sia dal mondo d'invenzione sia dal mondo attuale, del quale è una riduzione;<sup>21</sup> da questo punto di vista opere come quelle sopra citate inseriscono tra una messe di elementi autentici (ad esempio designatori rigidi) che producono un «effetto di vero»<sup>22</sup> alcuni elementi finzionali (l'io-occhio di *Gomorra*, sempre al posto giusto al momento giusto, o tecniche compositive come montaggio e innesto, su cui si tornerà *infra*, che alterano lo statuto del testo): pertanto il mondo creatosi possiede elementi del mondo storico e d'invenzione, e ogni elemento è trattato secondo le regole del rispettivo mondo di appartenenza (qui la differenza rispetto alle *metafiction* storiografiche postmoderne, che muovono verso una radicale riscrittura del passato in termini di *fiction*).

Non tutto è vero, eppure nessuno leggerebbe mai *L'abusivo* come se fosse *Papà Goriot* perché tra i due testi c'è una differenza strutturale. Nella bassa finzionalità il trapianto di dati di realtà nell'universo romanzesco può avvenire in vari gradi (come la *fiction* va dalla fantascienza al Naturalismo), e lo spazio della scrittura spazia dal cronachistico al francamente finzionale, talvolta trascendendo nel mitico.<sup>23</sup> Tuttavia comune è la posizione nell'architettura del dato di realtà (perlopiù documentario): non marginale, ma al centro della scena; così tale dato – e lo spazio referenziale che genera, determinato anche dalle connotazioni che con la sua posizione il dato assume – finisce per costituire una delle dominanti del testo.<sup>24</sup> Tra i molti esempi possibili si veda questo brano di Antonio Pascale:

---

<sup>19</sup> Secondo una nota teoria derivata dalla logica modale, che a sua volta ha esteso un'intuizione leibniziana l'enunciazione ha per referente non tanto la realtà quanto piuttosto un mondo possibile. Come introduzione cfr. F. D'AGOSTINI, *I mondi comunque possibili*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012; L. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, Milano, Bompiani, 1998; R. RONEN, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge UP, 1994.

<sup>20</sup> Sullo statuto peculiare dei mondi possibili generati dalla *fiction* cfr. almeno L. DOLEŽEL, *Heterocosmica...*; Th. PAVEL, *Mondi d'invenzione*, Torino, Einaudi, 1992, cui si deve il termine «mondi d'invenzione», e U. ECO, il quale preferisce parlare di «piccoli mondi arredati», segnalando che lo spazio del mondo possibile è *sia* estensivamente inferiore rispetto al mondo attuale (nel mondo possibile della *fiction* valgono solo alcuni operatori e determinate regole, un concetto ripreso da Saul Kripke), *sia* 'occupato' da oggetti e regole ripresi dal mondo attuale (è dunque differente dai mondi possibili dei logici, composti soltanto da proposizioni astratte, funzioni o numeri). Cfr. U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, 193-209; ID., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, 95 ss.

<sup>21</sup> La natura testuale del discorso dell'informazione costituisce intrinsecamente un proprio mondo possibile, «piccolo» e «arredato» al pari di quello d'invenzione, che però è da questo statutariamente diverso in quanto nelle sue porzioni rappresentate il mondo storico è *identico* al mondo attuale. Cfr. L. DOLEŽEL, *Possible Worlds of Fiction and History*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2010.

<sup>22</sup> Mi permetto di rimandare al mio *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET, 2012.

<sup>23</sup> Questo è il caso-limite di un libro come *Elisabeth* di Paolo Sortino (2011), che partendo dal *fait divers* della tedesca Elisabeth Fritzl finisce per trasfigurare la cronaca in una riproposizione a fortissimo tasso mitico-simbolica (la caverna, l'incesto...).

<sup>24</sup> Cfr. J. M. TYNJANOV, *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo, 1968.

Lo scrittore deve attenersi ai dati, l'unico modo per non esagerare le ferite, quelle dei suoi personaggi e quelle del mondo [...] attenersi ai dati, cioè indagare a fondo, significava sfuggire al romanticismo e alla retorica dell'apocalisse.<sup>25</sup>

La cosa interessante è che questa frase non compare in un tipico reportage a bassa finzionalità come *La città distratta*, ma in un romanzo autobiografico a episodi: evidentemente Pascale recupera lo spazio propriamente realista della scrittura (uscendo dai vincoli del mondo storico) e al contempo segnala il valore morale dei dati.<sup>26</sup> Una confusione di piani (Pascale sta parlando dei suoi reportage, dei suoi romanzi, ci sta prendendo in giro?) che riproduce quella confusione di mondi e la porta anche più in là.<sup>27</sup>

Una confusione che nei suoi tratti principali i lettori di Sciascia conoscono bene. Valga come esempio la dichiarazione di Sciascia sulla composizione di *Porte aperte*:

Anche questo [libro] pensavo di costruirlo sui documenti. Ma – dopo averci pensato per mesi – appena davanti alla macchina da scrivere, ecco che mi è venuto di cominciarlo con la battuta di un dialogo. La forma in cui avevo pensato [...] di scriverlo mi si è dissolta di colpo[...].<sup>28</sup>

Con il recupero dopo molti anni delle forme del romanzo poliziesco<sup>29</sup> Sciascia sembra tornare alla situazione degli anni Sessanta, in cui un medesimo argomento – la storia siciliana del XVI e XVII secolo – assumeva forme editoriali di volta in volta diverse, come inchiesta, romanzo, dramma,<sup>30</sup> in una distinzione generica che, seppure rispettata in linea di massima, già appare a tratti più formale che sostanziale.<sup>31</sup> Con la produzione seguente – in particolare inquisizioni e cronache degli anni Settanta e Ottanta – i confini già labili tendono all'elisione, così da aprire la strada all'improvvisa trasformazione generica descritta nell'autocommento riportato sopra, spontanea e quasi preconsua. Il 'salto' generico può avvenire perché per Sciascia entrambe le forme rispondono a una medesima esigenza demistificatoria e anzi è proprio intersecandole –

<sup>25</sup> A. PASCALE, *S'è fatta ora*, Roma, Minimum Fax, 2006, 41.

<sup>26</sup> Cfr. R. DONNARUMMA, *Ipermodernità...*, 92.

<sup>27</sup> Sulle conseguenze di questa ibridazione nella narrativa contemporanea si tornerà in conclusione.

<sup>28</sup> L. SCIASCIA, *Questo paese fa proprio pena*, intervista con Rita Cirio, «L'Espresso» 25 ottobre 1987, 95. Vd. anche ID., *Fuoco all'anima. Conversazioni con Domenico Porzio*, Milano, Mondadori, 1992, 95.

<sup>29</sup> Cfr. V. SANTORO, 'Non è la speranza l'ultima a morire, ma il morire l'ultima speranza'. *L'ultimo capitolo della narrativa di Leonardo Sciascia*, «Rivista di letteratura italiana», n. 1, (2009), 121-130.

<sup>30</sup> Il riferimento è ovviamente a *Il consiglio d'Egitto* (1963), *Morte dell'inquisitore* (1964) e alla *Controversia liparitana* (1969).

<sup>31</sup> Se del *Consiglio* Sciascia stesso riconosceva la matrice strettamente documentaria («[...] è il libro più documentato che io abbia scritto [...] e non sembra», *Colloquio di Francoforte*, 16); la sfilza di personaggi in cui si condensano i tratti culturali dell'epoca, la fine ricostruzione storica, la contestuale riflessione sulle opportunità mancate della Storia rendono evidente la dimensione quasi filosofica della *pièce*; mentre se la *Morte* è «l'unico vero e proprio saggio storico di Sciascia» (G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, 156), è pur vero che traspare l'elemento narrativo: soprattutto in apertura di capitolo («A Racalmuto, fino a pochi anni addietro, un punto della piazza Francesco Crispi era denominato *lu cuddaru*[...]») o nello scioglimento delle coordinate spaziotemporali in forme proto- o para-romanzesche («Quando capirono che non c'era niente da fare [...] era già il mattino di domenica [...]. Pioveva.», 220). Su quest'ultimo punto concordano anche C. SPRINGER (*History, Fantasy, and Fraud: The Status of Historical Representation in Sciascia's Il consiglio d'Egitto*, «Italica», LXVI (1989), 2, 176-185) e P. SQUILLACIOTTI (*Nella nave d'Argo di Adelphi...*, 143).

miscelando documento e invenzione, istanza narrativa e istanza argomentativo-referenziale – che l'obiettivo ultimo della scrittura sciasciana – la demistificazione – viene raggiunto: questo è il nodo intrecciato dai dispositivi narrativi, il regime estetico peculiare, che produce come effetto di senso la demistificazione.

### *Romanzo e doxa*

Dov'è la mistificazione? Nella realtà – o meglio in quella costruzione non interpretabile e immediata, «torbida»,<sup>32</sup> che è il flusso di eventi e informazioni entro cui ci muoviamo. Questo è di norma ordinato dalle strutture di senso dominanti, ovvero – detto brutalmente – dal potere. Si tratta della *doxa* che il potere somministra, nell'oggi come nelle ricostruzioni del passato. In *La Sicilia come metafora* infatti leggiamo: «La storia mente e le sue menzogne avvolgono di una stessa polvere tutte le teorie che da essa nascono» (78). Per eliminare la «polvere» vi è il ricorso al documento, all'analisi del passato, operata com'è noto secondo le modalità adottate da Manzoni nella *Storia della colonna infame*.<sup>33</sup> Solo il «distacco» del ragionamento toglie la «polvere»: è quanto Sciascia fa in molti suoi libri, ad esempio in *Porte aperte*, primo romanzo-romanzo dopo molto tempo per lo scrittore siciliano, che condivide con il romanzo storico contemporaneo numerosi tratti morfologici e strutturali.<sup>34</sup> Tra questi se ne evidenziano tre di particolare rilevanza: oltre all'esigenza demistificante, la posizione dell'evento storico, non sullo sfondo, ma al centro della scena narrativa; la prospettiva attualizzante.

Sciascia, ovviamente, assume l'evento al centro della scena nelle sue opere a bassa finzionalità, ma la stessa tendenza c'è anche nelle prove romanzesche di genere storico: la vicenda di Salvatore Petrone è il nucleo di *Porte aperte*. Il cambio di prospettiva produce un secondo effetto: i personaggi non si limitano ad attraversare la storia (Renzo coinvolto suo malgrado nella rivolta), ma ne sono protagonisti. Perrone è al contempo soggetto e oggetto di quella Storia che lo divorerà. Allo stesso modo accade in molti romanzi storici contemporanei: così in *Manituana* del collettivo Wu Ming (2007; dei numerosi protagonisti, solo due sono pienamente inventati) o, sul piano più mediato della dissimulazione romanzesca, *Romanzo criminale* di G. De Cataldo (2002), dove traspaiono con evidenza i membri della banda della Magliana e addirittura un personaggio, il Vecchio (ispirato all'ex direttore dell'Ufficio affari riservati F. U. D'Amato), manovratore delle trame segrete (della Storia) d'Italia. Tutti questi personaggi si muovono nel primo, primissimo piano della storia (Joseph Brant, protagonista di *Manituana*, fu tra i capi della rivolta indiana di cui si parla nel romanzo).<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> «La cronaca, non ha trasparenza: è torbida, oscura. Bisogna che ci sia decantazione, distanza, distacco», cioè mediazione. L. SCIASCIA, *I pugnalatori sono tra noi*, intervista a Igor Man, «La Stampa», 31 dicembre 1976, 3.

<sup>33</sup> Cfr. *Goethe e Manzoni e Storia della Colonna infame*, raccolti in *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, 92-114. È difficile esagerare l'importanza dell'opera manzoniana per i generi appena esaminati. Del resto anche G. Benvenuti vede come «precursore» dell'«orizzonte entro il quale si inscrivono i romanzieri neostorici» il Manzoni della *Colonna infame*, sebbene non venga riconosciuta la mediazione sciasciana e solo con difficoltà si possa scorgere nella *Colonna* l'«orizzonte problematico nel quale si inscrivono [...] gli storici, i teorici, gli antropologi, i filosofi e i critici letterari» (G. BENVENUTI, *Il romanzo neostorico*, Roma, Carocci, 2010, 24).

<sup>34</sup> Le peculiarità di quest'ultimo hanno spinto Giuliana Benvenuti a parlare di «romanzo neo-storico», rimarcando la distanza dalla tradizione del genere (da Manzoni a Tomasi di Lampedusa, passando per la copiosa produzione risorgimentale).

<sup>35</sup> A. SCURATI, in *La letteratura dell'inesperienza*, nota più o meno il medesimo fenomeno e lo attribuisce al tentativo di recuperare un'esperienza, in un'epoca come la nostra che ce ne ha privati, tramite la mediazione narrativa.

Vi è poi in tutti i testi una volontà attualizzante che si declina rendendo esplicita la contiguità tra eventi storici e contemporanei: basti pensare alla prospettiva attualizzante che permea tutto *Il Consiglio d'Egitto*, riconosciuta da Sciascia stesso ed evidenziata da G. Traina<sup>36</sup>; la dedica a Dubcek, protagonista della «Primavera di Praga», della *Controversia liparitana*<sup>37</sup> nonché l'occasione da cui nasce *Porte aperte*, ovvero la condanna a morte della sedicenne americana Paula Cooper.<sup>38</sup> Mosse simili si riscontrano in tutto il panorama contemporaneo, con una forza che mancava del tutto al romanzo storico tradizionale: non si tratta solo di evidenziare come tutto cambia affinché nulla cambi, secondo un'espressione derobertiana resa celebre da Tomasi di Lampedusa, ma di mettere in evidenza dinamiche e meccanismi di potere che si ripropongono a distanza di secoli, pur salvaguardando la specificità delle diverse epoche. Se la prima modalità è quella correntemente utilizzata da Sebastiano Vassalli, Sciascia e i nuovi romanzieri storici seguono questo secondo percorso, più attento ai riverberi con i quali il passato può illuminare il presente: una volta demistificata, la storia rivela la sua verità.

### *Tecniche di verità*

Questo svelamento o decifrazione ha per tattica il documento (l'archivio, le inchieste, ecc.) e per strategia montaggio e innesto.<sup>39</sup> Non fonte della verità, ma materiale grazie al quale – attraverso la riflessione – si può giungere a una prima approssimazione di questa (che, vedremo, è sempre mobile), il documento si configura come elemento che può essere interpretato *perché* linguistico, ma tuttavia indizio o indice di una dinamica collettiva, che ne genera il senso.<sup>40</sup> Tra origine sociale, pubblica, e mistificazione linguistica c'è uno snodo su cui intervenire con le armi della filologia e della logica. Ecco allora il senso della dicotomia tra «atti relativi» e «atti assoluti» enunciata alla fine degli *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*:

Forse questi punti oscuri che vengono fuori dalle carte, dai ricordi, apparivano nell'immediatezza dei fatti del tutto probabili e spiegabili. I fatti della vita sempre diventano più complessi ed oscuri, più ambigui ed equivoci, cioè quali veramente sono, quando li si scrive – cioè quando, da atti relativi diventano, per così dire, atti assoluti.

Estrapolati, incastonati nella pagina, gli atti diventano più veri – anche se a costo di una perdita di linearità e di chiarezza, che tuttavia la letteratura è in grado di gestire senza trasformarla nuovamente in altra oscurità e nuovo inganno. Anzi, è proprio nella tensione tra documento e narrazione che si aprono gli spazi per l'«assolutizzazione» degli atti. Se in *Dalle parti degli infedeli* Sciascia apre scrivendo: «Mi accingo a rivivere sulle carte del suo [di Mons. Ficarra] archivio la storia amara dei suoi ultimi anni»,<sup>41</sup> sta evidenziando la trasposizione –

<sup>36</sup> Cfr. L. SCIASCIA, *Perché ho scritto «Il Consiglio d'Egitto»*, «L'Europa letteraria», IV (1963), 19, 176-7; G. TRAINA, *In un destino di verità*, Milano, La Vita Felice, 1999, 35-86, con ricca analisi dell'opera.

<sup>37</sup> Cfr. E. MONFORTE, *I teatri di Leonardo Sciascia*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2001, 159-76.

<sup>38</sup> Intervista a Marco Horat (1988), ora in *Troppo poco pazzi*, a cura di R. Martinoni, Firenze, Olschki 2011, 136.

<sup>39</sup> La distinzione è parzialmente ripresa da M. DINOI, *Lo sguardo e l'evento*, Firenze, Le Lettere, 2008, 130 ss.

<sup>40</sup> Cfr. M. FERRARIS, *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Roma-Bari, Laterza, 2010, 360: «La Lettera è il fondamento dello spirito [...] nessuna produzione dello spirito potrebbe sussistere senza la lettera, la registrazione e il documento; e, più radicalmente, lo spirito trova la sua condizione di possibilità nella lettera, nelle iscrizioni che ci costituiscono come esseri sociali».

<sup>41</sup> L. SCIASCIA, *Dalle parti degli infedeli* (1979), in ID., *Opere*, II.1, 562.

sempre incompleta, ma per questo efficace – nel regno letterario, dove la lettera di Ficarra fa risuonare una scena dei *Promessi sposi* che a sua volta illumina la lettera.<sup>42</sup>

Illustrate sommariamente natura e funzione del documento, è necessario vedere come esso viene utilizzato, come vive nel testo e come vi risuona: ossia soffermarsi sulle tecniche prima definite 'strategiche' proprio per via del loro valore strutturante, innesto e montaggio. L'innesto opera tramite una ricontestualizzazione del dato storico grazie all'inserimento di elementi narrativi. In altre parole l'innesto avviene senza soluzione di continuità: ciò che fa *Gomorra*, attribuendo così all'io narrante esperienze altrui,<sup>43</sup> e in generale la storiografia narrativizzata che abbiamo visto all'opera nelle scritture a bassa finzionalità. Nel montaggio, per contro, le suture tra i livelli referenziale e narrativo sono evidenti: qui un esempio recente è *L'abusivo*, tutto costruito sui diversi piani di documenti, articoli, momenti di narrazione che rimangono appunto piani diversi. Lo scopo di questa tecnica è la riconferma del dato di realtà da cui si prende spunto; saranno gli altri brani a conferire quell'«assolutizzazione» di cui parla Sciascia.

Le due tecniche non sono alternative, ma complementari: l'effetto dell'innesto è la destabilizzazione dei piani, storico e d'invenzione, che possono così dialogare tra loro; l'effetto del montaggio è la sottrazione degli innesti allo spazio puramente finzionale (che trasformerebbe il libro in «fiction metastorica»), preservando gli statuti dei diversi mondi possibili. L'utilizzo dei materiali extraletterari, di prevalente matrice documentaria, è pertanto espressivo e referenziale, a differenza delle strategie avanguardistiche:<sup>44</sup> mira ad ancorare il testo al fuori-testo, salvaguardando però il potere della letteratura di «apprendere» la storia agli uomini.<sup>45</sup> In Sciascia, con l'impiego dei documenti come materiali elaborati tramite il dispositivo architettonico del montaggio, è all'opera una ri-mediazione di quei documenti, che prendono la forma dell'inchiesta e della diagnosi: partendo dai segni e dai sintomi – in termini medici: dagli elementi oggettivi e da quelli soggettivi – si illustra non solo – non tanto – il fatto in sé, ma proprio le interpretazioni, il valore che tale dato ha per il corpo sociale.<sup>46</sup> Archivio, montaggio e cronaca documentaria pertanto ricostruiscono la verità di cui la realtà (nell'accezione magmatica, quasi da Reale lacaniano, che abbiamo visto essere quella di Sciascia) è un segno. Questo emerge in molte delle sue opere: Sciascia non si limita ad utilizzare i documenti, ma li torce fin quasi a spezzarli – si pensi alla riflessione, in *Moro*, sul gerundio («eseguendo») del falso comunicato del 18 aprile.

La verità del passato e del *fait divers* si riflette dunque sul presente, come in *Una storia semplice* o in *Majorana*,<sup>47</sup> o nelle *Cronachette*, la cui quarta di copertina (d'autore) recita: «in tutte [le *Cronachette*] è il senso e il senno dell'oggi, almeno nelle intenzioni». «Il senso e il senno»: decifrare

<sup>42</sup> Ivi, p. 594.

<sup>43</sup> Cfr. nota 11 per i riferimenti relativi. Mi permetto altresì di rimandare al mio *Prova, evidenza, verità*, in «Nuova prosa», LIII-LIV (2010), 195-228

<sup>44</sup> Nel complesso, infatti, queste opere non danno il senso di spezzato – di inconcluso – cui tendono le opere avanguardistiche o neo-avanguardistiche (si pensi ai romanzi di Balestrini). La struttura dell'opera è, a livello architettonico, lineare, quasi cronachistica nell'illustrare o la successione degli eventi o il dispiegarsi del processo logico dell'indagine. Le acronie e i salti spaziali, in questo contesto, risultano ben definiti e motivati.

<sup>45</sup> Cfr. L. SCIASCIA, *La strega e il capitano*, in ID., *Opere*, I, 771-828: 779.

<sup>46</sup> Cfr. F. ZUCCONI, *Tra inchiesta e diagnosi del discorso politico. Montaggio, interlettura e valore testimoniale de L'Affaire Moro di Leonardo Sciascia*, «E/C», 2010.

<sup>47</sup> Su *Una storia semplice* cfr. *supra*; il legame con l'attualità dell'olocausto nucleare è esplicita in *Majorana* e lo era ancor più nella prima versione del testo, pubblicata a puntate su «La Stampa» (cfr. la relativa *Nota al testo* in L. SCIASCIA, *Opere...*, II.1, 1301 ss.).

gli eventi lo si fa da un'altezza precisa (ciò che offre il «senno»),<sup>48</sup> ma questo relativizza anche la verità cui si può giungere. Il «senso», perciò, è a sua volta relativo, legato all'«oggi»: non solo (non tanto) perché influenzato dalla condizione storica, piuttosto in quanto organico a tale condizione, nato in essa. La demistificazione pertanto si configura come a sua volta momentanea, soggetta a ulteriori demistificazioni. Eppure essa, nel momento in cui è, ha una validità assoluta: la letteratura può sottrarre gli eventi a questa dinamica di perpetuo divenire e continua mistificazione, e inscrivere nello spazio della verità. Questo il senso del paragone tra libri e mondo che chiude *L'inesistente Borges*, ultima *cronachetta* («non dio ha creato il mondo, ma sono i libri che lo creano»):<sup>49</sup> è ovvio che Sciascia non sostiene un ritrarsi (scettico) nell'aleatorietà della letteratura, ma punta a descrivere il modo in cui questa ricostituisce incessantemente il mondo.

In Sciascia, dunque – a differenza che in altri lettori dell'argentino, come John Barth –, non si verifica alcuna frattura insanabile tra mondo e letteratura, né emerge una radicale *différance* della scrittura, ma – al contrario – una «scrittura-verità» resa esplicita nella *Sicilia come metafora*:

[...] Sono arrivato alla scrittura-verità, e mi sono convinto che, se la verità ha molte facce, l'unica forma possibile di verità è quella dell'arte. Lo scrittore svela la verità decifrando la realtà e sollevandola alla superficie [...].<sup>50</sup>

La letteratura cosmo ordinabile a contrasto del caos della vita; consolazione e riposo intellettuale (*non* rifugio), «un modo di trovar[s]i al di fuori delle contraddizioni della vita *in un destino di verità*».<sup>51</sup> La peculiare verità della letteratura, fatta di forma, stile, dispositivi letterari. La tensione interna all'oggetto (il documento), e poi tra questo e la sua *messa in forma* (montaggio e innesto), rendono il testo capace di demistificare, impedendogli di collassare nei buchi neri speculari della pura referenzialità e del gioco letterario totale: la realtà può essere compresa attraverso la letteratura, grazie allo scarto della narrativa, pur diventando, a causa di quelle stesse tensioni, più ambigua.

Qui si trova il nucleo che accomuna sotto un medesimo regime estetico le opere di Sciascia e quelle a noi contemporanee: nell'allestimento di un testo che, piegando il genere e il sistema referenziale, circoscrive la verità, accettandola per locale momentanea sempre soggetta a ribaltamenti e ulteriori demistificazioni. Tuttavia, lasciando il piano del regime estetico per addentrarsi in quello delle strutture di senso – con cui il regime è sempre in rapporto, anche se indiretto –<sup>52</sup> si evidenziano importanti differenze. Sciascia arriva a questa posizione tramite il

<sup>48</sup> Su questo significato cfr. L. SCIASCIA, *Diderot fra i carri armati*, «L'Espresso», 29 novembre 1981, 212-214. Recensendo la versione teatrale curata da M. Kundera di *Jacques il fatalista*, scriveva infatti: «La pièce è tanto di Diderot quanto di Kundera. È il testo scritto da Diderot nel 1778 ed è il testo fedelmente riscritto da Kundera dopo il fraterno arrivo dei carri armati russi in Cecoslovacchia, nel 1968. Tutto ha il ritmo, la leggerezza, il divertimento di 'prima'; ma tutto ha anche la malinconia, il senno, il giudizio di 'dopo'», 213.

<sup>49</sup> L. SCIASCIA, *L'inesistente Borges*, in *Cronachette*, in *Opere...*, II.1, 770.

<sup>50</sup> *La Sicilia come metafora*, p. 97. Cfr. anche G. TRAINA, *In un destino di verità...*, e F. MOLITERNI, *Letteratura come scrittura dello strazio. Per una rilettura de Il Consiglio d'Egitto di Leonardo Sciascia*, «Critica Letteraria», XXI (2003), 3, 544 («la verità, il risultato della sua ricostruzione storica, il senso dell'opera, l'approfondimento e l'interpretazione dell'evento narrato, non passano [...] attraverso l'esibizione, la 'decrittazione', la decodifica e la discussione diretta delle fonti, ma si manifestano più intensamente che in ogni altra sua opera nello stile, nella organizzazione formale del testo, nel tessuto narrativo»).

<sup>51</sup> *Gli zii di Sicilia*, in *Opere*, vol. 1, 37-250: 137, corsivo mio.

<sup>52</sup> Cfr. F. JAMESON, *Inscio politico* (1980), Milano, Garzanti, 1990.

suo razionalismo, tramite metodi neo-illuministici. Rispondendo a un giudizio di Vincenzo Consolo («Sciascia al buio cerca di fare luce, io al buio mi dispero») infatti notava:

C'è della verità in questo giudizio, a patto di tenere presente che il buio ha esiti di luce e che dalla luce spesso si approda all'oscurità. Per quanto mi riguarda ricordo quel mio libretto sulla morte di Raymond Roussel: ho cercato di far luce, e ho aggiunto alle cose più oscurità. Lo considero una specie di apologo.<sup>53</sup>

Esigenza evidente sin dall'uso del linguaggio, che cerca di «rendere trasparente una lingua che per secoli ha soggiornato densa e opaca in letteratura»: dove con «trasparente» non s'intende «media», ma capace di arrivare al centro delle cose, ciò che Sciascia ottiene anzi attraverso l'ampio uso di figure retoriche e strutture sintattiche fortemente letterarie;<sup>54</sup> passando per la discussione dei dati e dei fatti, sia esplicita tramite la loro interrogazione e l'«inquisizione», sia implicita con le tecniche di montaggio e innesto: che permettono di approssimare l'autocoscienza del testo. Infine, illuminista è lo scopo e il mezzo cui arrivarci: attraverso la ragione (storica e letteraria) Sciascia ha un progetto di scrittura che è pubblico, collettivo, civile. Si ricordi la lettera di Italo Calvino: «Tu sei ben più rigorosamente "illuminista" di me, le tue opere hanno un carattere di battaglia civile che le mie non hanno mai avuto».<sup>55</sup>

#### *Il campo di tensioni della koinè contemporanea*

Oggi, però, come ha notato Umberto Eco, lo scrittore e il lettore non condividono più la cultura umanistica su cui ancora Sciascia faceva affidamento per l'operazione di svelamento che portava avanti. L'«enciclopedia» condivisa da tutti sta svanendo, sostituita da una miriade di enciclopedie individuali: il testo, che è una «macchina pigra» che necessita della collaborazione del lettore, non può funzionare senza una certa sovrapposizione delle enciclopedie di emittente e ricevente.<sup>56</sup> Che questa situazione sia in effetti in atto è presto verificabile: viviamo in una società espressivista, composta di monadi e ostile ai tentativi di sintesi;<sup>57</sup> entro la quale la logica frammentaria dell'«identità» sopravanza quella, collettivizzante, della «classe» che ha retto le «narrazioni» pubbliche degli ultimi due secoli. La logica aristotelica stessa è, secondo alcuni, solo un bieco dispositivo di controllo dell'Occidente.<sup>58</sup>

<sup>53</sup> Sciascia *re degli scrittori*, intervista di Daniela Pasti, «Il Venerdì di Repubblica», 19 febbraio 1988, 47.

<sup>54</sup> Cfr. V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993, 375-78. Si veda anche il giudizio di Pasolini: «La ricerca documentaria e addirittura la denuncia si concretano in forme ipotattiche, sia pure semplici e lucide: forme che non soltanto ordinano il conoscibile razionalmente (e fino a questo punto la richiesta marxista del nazionale-popolare è osservata) ma anche squisitamente: sopravvivendo in tale saggismo il tipo stilistico della prosa d'arte». P.P. PASOLINI, *La confusione degli stili* (1956), in ID., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, 1070-1088: 1082

<sup>55</sup> I. CALVINO, lettera del 26 ottobre 1964, in ID., *I libri degli altri*, Torino, Einaudi, 1991, 491.

<sup>56</sup> Sul concetto di enciclopedia cfr. U. ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1983; su quello di «macchina pigra» ID., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, e ID., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit. Eco ha discusso della crisi dell'enciclopedia durante la *lectio magistralis* tenuta al Salone del libro di Torino il 15 maggio 2010 dal titolo *L'avvenire della memoria*.

<sup>57</sup> Sul concetto di espressivismo, i cui imperativi morali sarebbero «*be yourself*» ed «*express yourself*», cfr. C. TAYLOR, *Radici dell'io* (1989), Milano, Feltrinelli 1992 e G. MAZZONI, *I destini generali...*

<sup>58</sup> Per una panoramica cfr. M. DOMENICHELLI, *Il canone letterario europeo*, in *XXI secolo*, Roma, Treccani, 2009, e ID., *Il canone letterario occidentale al tempo della globalizzazione: mutazioni, ibridazioni, proliferazioni*, «Moderna», XII (2010), 1, 15-47.

Pertanto i «romanzieri neostorici», gli scrittori di inchieste e reportage ad alto tasso letterario, tendono ad utilizzare le strutture narrative sciasciane con alcune alterazioni peculiari e significative. La verità ricostruita non è più instabile soltanto ontologicamente (ciò che già Sciascia sapeva), bensì soprattutto epistemologicamente. Essa è cioè mutevole e sempre pronta alla riscrittura non in quanto frutto di un «senno» storicamente determinato e per ciò stesso condivisibile da tutti a quella determinata altezza cronologica, ma in quanto discorso in competizione *con tutti gli altri discorsi in qualsiasi momento*. La «verità» è pertanto solo una questione di rapporti di forza. L'effetto è una destabilizzazione delle strategie interpretative su cui si basavano i testi sciasciani, a partire dal rapporto stesso con i documenti: come abbiamo visto, essi mediano il legame tra fatto e reale;<sup>59</sup> se le interpretazioni dei dati sono solo un «gioco di verità»<sup>60</sup> basato su rapporti di forza, però, la funzione mediatrice di questi ultimi viene depotenziata. In assenza di una base condivisa dalla comunità tutta, i documenti inseriti tendono a sclerotizzarsi, a divenire immagini *immediate* del mondo.<sup>61</sup> Il documento è visto come correlativo diretto del fatto che esso attesta; come se la stessa persistenza documentale garantisca un accesso immediato agli eventi. Non più oggetto di reinterpretazione, il documento è già in partenza sciascianamente «assoluto»; con ciò il peculiare regime estetico (che destabilizza i confini di fatto e finzione) muta di senso e lo sforzo interpretativo dell'operazione testuale trova altre ragioni: quelle dell'io che attraversa i documenti e quelle della natura performativa dell'atto narrativo, massima estremizzazione del valore momentaneo e circoscritto della verità trovata dal testo.

Una verità diversa, momentanea e circoscritta proprio perché filtrata dal soggetto scrivente, dunque mobile come quest'ultimo, pronta a ribaltarsi – dunque a sua volta immediata, soggetta alle spinte e contospinte che dominano l'individualità, laddove il narratore di Sciascia, con i suoi movimenti indagatori, rispondeva ancora ai principi razional-illuministici sopra illustrati, seppure con scarti e peculiarità. Non a caso Giuliana Benvenuti ha osservato che tanti scrittori contemporanei costruiscono testi che fanno leva sull'apparato emozionale del lettore, un filone di studi che è stato indagato, da una prospettiva diversa, anche dagli studi su letteratura e neuroscienze:<sup>62</sup> il principio di legittimazione dell'io narrante, il modo in cui egli crea una relazione con il lettore, aggira la ragione e stabilisce un contatto più stretto di quanto avvenga tramite il ragionamento, immediato a sua volta, perché le emozioni sono pre-razionali; l'assenza di distanza si ripercuote anche sugli effetti di presa diretta che caratterizzano molti testi degli anni Zero, dall'andamento cronachistico espresso da Walter Siti («butto giù queste pagine sbizzandole malamente»)<sup>63</sup> all'esibita volontà diaristica (*Presente*, di G. Vasta et al. 2012), fino alla scrittura-performance di Paolo Nori. Prospettive sempre pronte a ribaltarsi perché strutturalmente incomplete, locali e momentanee. In questi aspetti si avverte l'influenza dell'altro scrittore tutelare degli anni Zero, Pier Paolo Pasolini, e della sua «letteratura impura»:<sup>64</sup> un'influenza che passa innanzitutto per le strutture di senso che governano la narrativa degli anni Zero cui si è accennato qui.

<sup>59</sup> Vd. la citazione dall'intervista a Igor Man alla nota n. 32.

<sup>60</sup> Cfr. M. FOUCAULT, *Archivio Foucault 3*, Milano, Feltrinelli, 1998, 249, e G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, 16 ss.

<sup>61</sup> R. Saviano: «io so perché ho visto», *Gomorra...*, 234, corsivo mio.

<sup>62</sup> Per un'introduzione al problema cfr. A. CASADEI, *Poetiche della creatività*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, e S. CALABRESE et al., *Hot cognition. Come funziona il romanzo della globalizzazione*, «Ticontre», I (2014), 2, 123-145.

<sup>63</sup> W. SITI, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi 2006, 407.

<sup>64</sup> Cfr. C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Ora, la duplice e complementare influenza di Sciascia e Pasolini ha dato forma al nostro spazio letterario, modificandone la topografia: alla volontà indagatoria e illuministica illustrata in queste pagine si somma l'espressivismo radicale pasoliniano; nel conflitto tra strutture narrative e strutture di senso la nostra narrativa è definibile come «campo di tensioni» in cui una forma preesistente – definita dal regime estetico perseguito da Sciascia – viene utilizzata per dar voce a nuovi contenuti, l'ideologia dell'immediatezza, di derivazione pasoliniana.<sup>65</sup> Se è lecito avanzare dubbi sulle qualità estetiche e letterarie di queste opere (e l'hanno fatto in molti), è più interessante a parere di chi scrive interrogarsi sull'effettiva capacità della configurazione attuale delle strutture narrative dominanti di rispondere agli alti e importanti interrogativi che esse pongono, come la sussistenza di uno spazio di impegno da parte degli scrittori, l'utilità della narrativa per la formazione di un orizzonte culturale, soprattutto – questione che forse contiene le altre due – la capacità di agire in senso demistificante attraverso quelle strategie comunicative – preponderanza delle emozioni, centralità del soggetto, ecc. – responsabili della mistificazione.

---

<sup>65</sup> Cfr. M. CORTI, *Il viaggio testuale...*, 3 ss.