

Lucia Dell’Aia

Arturo Mazzaella

Politiche dell’irrealità. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib

Torino

Bollati Boringhieri

2011

ISBN 978-88-339-2177-8

Il problema teorico posto da questo libro riguarda le possibilità offerte, nel magma di linguaggi della contemporaneità, alla rappresentazione della realtà nell’ambito della scrittura letteraria e di altri dispositivi medialità quali il cinema e la fotografia. Che cosa, però, debba intendersi oggi per realtà e per modi della sua rappresentazione è l’oggetto della verifica che Mazzaella conduce su una serie di esperienze artistiche della più recente contemporaneità italiana e internazionale. La tesi di tale studio mette profondamente in discussione il fatto che il cosiddetto ritorno al realismo di alcune prove letterarie recenti, prima fra tutte quella di *Gomorra* di Roberto Saviano, restituisca una nuova e originale funzione conoscitiva alla scrittura letteraria.

Il primo capitolo del libro (*I fantasmi dei fatti*), che prende il titolo da un’espressione di Sciascia, è una serrata ricognizione delle ricadute sul piano teorico-letterario delle strategie narrative messe in campo dal romanzo *Gomorra*. Essa viene condotta anche attraverso il riferimento ad altri scrittori quali, ad esempio, Sciascia, Pasolini e James Ellroy, e parte dalla definizione di «non-fiction novel» che Saviano stesso ha usato per il suo romanzo, inserendosi così, di fatto, in una tradizione che affonda le radici nell’esperienza archetipica di questo genere rappresentata da *A sangue freddo* (1966) di Truman Capote.

Se con la definizione di «non-fiction novel» si fa riferimento al «romanzo che mette in scena eventi avvenuti realmente» o alla «inchiesta scritta come un romanzo» (p. 15), Mazzaella fa notare che proprio Capote si mostra consapevole del fatto che l’intreccio fra realtà e irrealtà sia «una matassa impossibile da districare», dal momento che, come lo stesso Capote afferma, «la realtà riflessa è l’essenza della realtà, la verità vera» (p. 16). Anche Sciascia è fermamente convinto che «tra i fatti e la loro proiezione fantasmatica [sia] impossibile rintracciare una linea di demarcazione netta» (p. 23), e Pasolini nel noto intervento *Il romanzo delle stragi* del 1974 scrive: «Io so ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi» (p. 43), dal momento che la conoscenza dell’intellettuale si fonda sulla sua libertà immaginativa capace di coordinare anche ciò che sfugge alla prova, alla testimonianza oculare.

È proprio il significato che la testimonianza e la prova assumono in *Gomorra* il filo conduttore dell’analisi di Mazzaella, il quale punta la sua attenzione sul passo del romanzo in cui il personaggio-narratore si reca sulla tomba di Pasolini a Casarsa dove, come in un rito iniziatico, trova l’«io so» del suo tempo, ribaltando l’espressione pasoliniana nella formula «Io so e ho le prove» (p. 43). La strategia narrativa di Saviano consisterebbe, infatti, nello svestirsi consapevolmente dei panni del narratore per diventare cronista e per ottenere così con abilità uno «straripamento dell’io narrante» tale da far diventare il narratore il personaggio principale, che, in quanto testimone diretto degli eventi riportati, esibisce la propria «onnipresenza» e «infallibilità» (p. 36). «Per Saviano – scrive l’autore – la conoscenza è sempre il prodotto di una verifica operata dal soggetto» (p. 36) e la funzione didascalica del testimone oculare è data dal fatto che fornisce delle prove incontrovertibili «perché iscritte nel corpo, impresse nella “carne del mondo”» (p. 38).

«Professionista del reportage», Saviano è però costretto a ricorrere alle risorse della tecnica narrativa per rendere seducente dal punto di vista dell’affabulazione la gran quantità di informazioni presente nel suo romanzo, e che egli ha attinto non soltanto dalla testimonianza oculare, ma da una serie di fonti quali atti processuali e inchieste giudiziarie.

L'interpretazione di Mazzarella è volta a dimostrare che lo spessore conoscitivo attribuito alla scrittura da questa figura di scrittore-testimone, che usa la parola letteraria come «denuncia», sarebbe spiegabile secondo l'antico criterio della «realtà dell'evidenza sensibile» (Blumenberg) (p. 42), ovvero secondo l'idea che la conoscenza altro non sia che il disvelamento di una verità assoluta che esiste indipendentemente dal processo che la porta alla luce. Se già dall'«Io so ma non ho le prove» di Pasolini si ricava, scrive Mazzarella, che la realtà «non corrisponde, per lui, a qualcosa di dato, ma coincide, piuttosto, con un processo di costruzione» (p. 46), questo è ancora più vero se si pensa al mutamento del rapporto fra realtà e finzione che è in atto «da un tempo con molta probabilità memorabile», come ha messo in luce Arnold Gehlen, «capofila dell'antropologia filosofica novecentesca» (p. 62).

Nel secondo capitolo (*Realtà o effetti di realtà?*), dunque, si indagano, con l'ausilio di una serie di studi anche di ambito filosofico, sociologico e semiotico, le ragioni più profonde che nella contemporaneità sono alla base di una radicalmente mutata fenomenologia dell'esperienza. Se nella raffigurazione della realtà, come scrive Baudrillard, «i media fanno parte dell'evento» (p. 74) e se in tutta la tradizione filosofica occidentale che segue al *Sofista* di Platone «la realtà si offre sempre attraverso la mediazione dell'immagine» (p. 63), ciò che è specifico della contemporaneità è – osserva Mazzarella citando Žižek – il fatto che «sono mutati i termini del rapporto: l'immagine è penetrata nella realtà sconvolgendo il suo statuto consolidato, costringendola a svelarsi come una costruzione artificiale di immagini» (p. 63).

Il sistema della comunicazione attuale ha introdotto un potere sconosciuto al testimone tradizionale grazie alla diffusione di vari dispositivi tecnologici che di fatto appartengono al modo collettivo di fare esperienza: «quando un'immagine viene sottratta allo sguardo del testimone, per essere consegnata all'automatismo impersonale di un medium, ci troviamo di fronte a una mutazione profonda del concetto stesso di esperienza» (p. 55). Per tale ragione, l'individualità autonoma dell'esperienza tradizionale si è trasformata «in un grumo di esperienze altamente complesse» (p. 55) e l'esperienza mediale è diventata «un vero prolungamento di una sensibilità fisica che ha incorporato, pienamente neutralizzato, il supporto tecnico di cui si serve» (p. 56).

L'oscenità delle foto provenienti dal carcere di Abu Ghraib dimostra, secondo Mazzarella, quanto «l'inimmaginabile» e «l'inenarrabile» siano diventati «oggetto di molteplici immagini e narrazioni» grazie a dispositivi tecnologici potentissimi, quali, ad esempio, le fotocamere digitali, che diventano «testimoni di ciò che l'occhio umano, anche il più attento e penetrante, non avrebbe mai potuto tramandare con la medesima pregnanza» (p. 65). Inoltre, rispetto alle immagini della Shoah, di quelle di Abu Ghraib si è parlato con una spregiudicatezza tale da far perdere l'idea di qualcosa di eccezionale che «fende il corso della storia in due tronchi netti», e tale esperienza visiva si è offerta «nei termini di una costellazione semantica con cui siamo costretti a confrontarci di continuo» (p. 64). Il dispositivo fotografico, dunque, ha esteso a tal punto i confini del visibile che vi ha annesso persino sezioni a cui «il nostro ethos vorrebbe sottrarre il diritto di testimonianza» e ha reso possibile un «ampliamento» della realtà, come già aveva fatto notare Barthes nella *Camera chiara* (p. 66).

Un altrettanto inquietante scenario di «effetto di reale» (Barthes) è quello, secondo Mazzarella, offerto dalle videoesecuzioni «rivolte a esplorare le commistioni più stridenti che si possono stabilire tra una fedele riproduzione della realtà e un travestimento scenico preparato con cura» (p. 73). In esse l'informazione e lo spettacolo si coniugano al punto che «l'informazione si dispiega attraverso una messa in scena altamente spettacolare e lo spettacolo, a sua volta, contiene l'informazione dall'impatto traumatico più alto: la testimonianza della morte» (p. 74). Il fatto, quindi, che la riproduzione dell'evento preceda sistematicamente l'esistenza dello stesso evento rende particolarmente traumatica in noi la consapevolezza del fatto che «forse non pensavamo che la realtà rivelasse in modo così spudorato la sua natura artificiale, la sua assoluta dipendenza dall'immagine che la raffigura» (p. 77).

Se, però, il luogo in cui la raffigurazione della realtà trova la propria cornice più attendibile è quello della manipolazione dell'immagine, l'ultimo capitolo del libro (*Nel vuoto delle immagini*) propone

una soluzione non nichilista rispetto alle possibilità che i linguaggi artistici hanno di fronte a una tale rivoluzione dell'orizzonte percettivo della realtà. Se, come già aveva intuito Foucault, lo spazio della contemporaneità, così esposto al flusso di informazioni, è sul piano della ripartizione concettuale del sapere l'epoca della giustapposizione, dal momento che il mondo non si sperimenta più come un «percorso nel tempo», ma come un «reticolo che incrocia dei punti» (p. 81), «il flusso della comunicazione per potersi espandere con libertà richiede necessariamente spazi vuoti entro cui insinuarsi» (p. 83). A conclusione del suo studio, Mazzarella propone una “estetica del vuoto”, inteso come «lo spazio entro il quale è possibile sperimentare nuove combinazioni di immagini, proiettare connessioni finora sconosciute tra visibile e invisibile» (p. 84). In Sebald e Houellebecq, per quanto riguarda la scrittura, e in Lynch ed Herzog, per quanto riguarda il linguaggio cinematografico, l'autore scorge, ad esempio, la capacità di «abitare il vuoto», di plasmarlo e di renderlo significante, al fine di dar vita a una “politica dell'irrealtà”, ovvero alla consapevolezza che la realtà sia un «tessuto di combinazioni inesauribili, che non vanno negate solo perché sfuggono alla verifica angusta dell'evidenza sensibile, ma proprio per questo – in quanto per il momento ancora ignote – richiedono di essere adombrate, prefigurate» (p. 91).