

DAVIDE DALMAS

NUOVA NARRATIVA ITALIANA E REALISMO

Appunti per una discussione

ABSTRACT The paper provides an overview of the debate which recently arose concerning realism in contemporary Italian literature, focusing in particular on the end of the first decade, and the beginning of the second, of the 21st century. It discusses, then, two of the possible kinds of relationship connecting new Italian literature and realism, centering its analysis on Walter Siti's and Mauro Covacich's works.

KEYWORDS Realism, Body, Walter Siti, Mauro Covacich

Parlare di “nuova letteratura” è sempre complicato, perché l'aggettivo porta con sé due aspirazioni che rendono praticamente impossibile il compito: nuova perché recente, comparsa da poco ma anche perché qualitativamente diversa rispetto a un prima, a una “vecchia” letteratura. E quindi alla risaputa difficoltà dell'osservare l'estrema contemporaneità, realtà in movimento, in corso d'opera, in trasformazione e non ancora passata attraverso la crudele prova del tempo, si unisce la necessità di ragionare su criteri valutativi spesso celati e impliciti. La letteratura più nuova, per porsi un'unica domanda, sarà oggi quella che meglio si offre all'incontro e al trasferimento in altri *media* oppure, all'opposto, proprio quella che inventa un rinnovato modo per esaltare la propria specificità, per esaltare ciò che solo può essere espresso attraverso la “vecchia” istituzione letteraria?

La presente occasione, proponendo un confronto tra aree linguistiche diverse, complica ulteriormente le cose ma al tempo stesso permette di tracciare una strada percorribile, perché si tratta innanzi tutto di offrire alla discussione alcuni elementi sufficientemente attendibili e condivisi, il meno possibile idiosincratici e personali, sulla “nuova letteratura” italiana in vista di un esame comparato con la situazione spagnola, francese e tedesca. Anche per questo motivo, il discorso sarà limitato all'ambito, la narrativa, che maggiormente è stato attraversato nell'ultimo decennio da discussioni intorno alla questione del “realismo”.

Problema fondamentale del discorso sulla stretta contemporaneità è, come sempre, l'impossibilità costitutiva di prendere in considerazione un numero non troppo ampio e

abbastanza condiviso di oggetti significativi da considerare;¹ però, sul primo quindicennio del nuovo secolo, esistono già tentativi di sguardo complessivo. Il più ampio e coerente è *Narratori italiani degli anni Zero* (Cortellessa, a cura di, 2011, poi, ampliato, 2014). Per un ragionamento sul “realismo” nella “nuova” letteratura italiana, tuttavia, questa proposta pone due problemi non secondari, che discendono proprio da due idee forti del progetto: la centralità della calviniana *prosa*² in contrapposizione alla “filosofia del romanzo” applicata dall’editoria e il concetto di *floruit* (il momento in cui un autore raggiunge una sua rappresentativa maturità). La prima porterebbe a marginalizzare quello che è considerato «il genere realista per eccellenza (il romanzo, o meglio il *novel*)» (Bertoni 2007: 31), quindi tagliando fuori, per dire, l’opera letteraria italiana di maggior impatto mondiale degli ultimi tempi (la quadrilogia dell’*Amica geniale* di Elena Ferrante). Il secondo è un criterio ottimo per proporre un’antologia dei narratori italiani che raggiungono i loro migliori risultati a partire dagli anni Zero, e non prima; ma per offrire termini di paragone con la situazione letteraria recente di altre aree linguistico-culturali non avrebbe senso ignorare gli scritti più recenti di chi si era già affermato in precedenza, a partire da Busi, Siti, Moresco e Mari.

Al di là dei tentativi espliciti di presentare una scelta degli autori e dei testi più significativi del nuovo secolo, comunque, mi sembra innegabile che il discorso critico sulla narrativa italiana contemporanea³ si sia concentrato spesso intorno ad alcune

¹ Non sembra che si sia ancora trovato un modo convincente per rispondere alla battuta di Massimo Troisi in *Le vie del Signore sono finite*: «io so’ uno a leggere, loro so’ milioni a scrivere [...] mentre ne ho letto uno ne hanno già scritti...». Al netto di ripetuti lamenti sull’impossibilità di una critica del contemporaneo di fronte alla perdurante sovrapproduzione incontrollabile, continua a non essere molto affrontato il ragionamento sui modi per articolare la necessaria dialettica tra letture personali, ravvicinate e altri tipi di strumenti e valutazioni (da un rinnovamento della “critica dell’editoria” allo spostamento sulla contemporaneità di proposte come quelle di Moretti 2005).

² Cfr. Calvino 1965: «la “specializzazione” nel senso del romanzo sette-ottocentesco ha appena scalfito la nostra letteratura, in cui la nozione di *prosa* è rimasta dominante su ogni distinzione di generi, e comprensiva d’una continuità dal Trecento a oggi».

³ Questo, almeno, nelle sedi “legittime” (dalle pagine culturali dei quotidiani alle riviste accademiche più impegnate sulla contemporaneità), che nello stesso periodo erano in corso di trasformazione, con l’imporsi di siti e blog letterari, fino all’uso di facebook e altri social network da parte di scrittori e critici. Cfr. ad esempio la serie di interviste curate a partire dall’8 febbraio 2016 da Andrea Lombardi su www.leparoleeleccose.it (sito che, tra l’altro, propone come sottotitolo-divisa proprio la coppia «Letteratura e realtà»), nella convinzione che negli ultimi vent’anni *il campo culturale italiano sia «cambiato profondamente» e che alcuni dei mutamenti più radicali siano «stati generati dalla rete»: secondo Lombardi, oggi «questo rapporto è giunto a una fase per così dire istituzionale, una fase che consente di definire o quantomeno di interpretare aspetti che fino a poco tempo fa apparivano poco chiari.»*

questioni dominanti, con la conseguente ripetizione di certi nomi e titoli; e che tra le questioni forti ci sia proprio quella al centro della nostra attenzione, il realismo, che è stato discusso in modo particolarmente intenso intorno al 2008-2010.

Nell'aprile 2008 il dibattito su una «nebulosa» che viene denominata *New Italian Epic* (NIE) è avviato dal collettivo Wu Ming con un «memorandum» prima diffuso e discusso in rete, poi stampato da Einaudi, ripreso su riviste e pagine culturali, appoggiato o osteggiato, con tanto di ribaltamenti automatici (il volume 2010 della storica serie *Tirature* viene intitolato *New Italian Realism*: cfr. Spinazzola, a cura di, 2010). L'impostazione di partenza non era quella di un nuovo movimento, di un'avanguardia, ma la volontà di riconoscere punti in comune tra scrittori di percorsi e generazioni diverse, come «un desiderio feroce che ogni volta li riporta agli archivi, o per strada, o dove archivi e strada coincidono» (Wu Ming 2009: 11). Archivi e strada sono ovviamente metafore più che evidenti della necessità di un incontro con la realtà, quella depositata del passato e quella in divenire nel presente.⁴ In un'apposita sezione, dedicata a *Epica e "realismo"*, si precisava però che il realismo non è un carattere necessario per l'inclusione nella galassia: alcune opere NIE sono "realistiche", «altre poco, altre ancora per nulla, anche nella produzione di uno stesso autore» (Wu Ming 2009: 68), ma soprattutto si sottolineava il necessario allargamento dei confini del realistico, visto, innanzitutto, che «le neuroscienze hanno appurato che il metaforico è *corporeo*, è una dimensione non astratta ma concretissima, descrivibile nella *letteralità* dei processi cerebrali» (Wu Ming 2009: 70).

L'operazione *New Italian Epic* permette di accennare a qualche tentativo di usare per la letteratura italiana contemporanea metodi lontani da qualsiasi tipo di *close reading* (cfr. nota 1), come quello derivabile dalle idee di Pierre Bourdieu:⁵ poteva infatti essere interpretata come il prodotto di un più generale cambiamento del campo letterario e delle sue relazioni con altri campi culturali e del potere.⁶ Come sempre, cambiamenti "esterni" facilitano le rivoluzioni interne al campo: la rivoluzione dei nuovi *media*,

⁴ Non a caso la coppia di immagini offrirà il titolo a Somigli (a cura di) 2013.

⁵ Sono di impostazione "bourdieusiana" sia Sisto-Guglieri 2010, uno dei primi tentativi di osservare complessivamente i cambiamenti della critica e della «militanza letteraria» con l'imporsi di internet (1999-2009), sia un recente studio di Andrea Lombardi (2016) pubblicato su un numero della rivista "di poesia, arti e scritture" «L'Ulisse», dedicata a *Forme ed effetti della scrittura elettronica* e incentrato su uno dei principali blog collettivi italiani, «Nazione indiana» (con successiva interessante discussione, ancora su «le parole e le cose», in particolare con uno dei protagonisti, Tiziano Scarpa). Cfr. ivi anche Bortolotti 2016.

⁶ Rielaboro qui alcune pagine escluse a suo tempo da Dalmas 2011.

l'imporsi di blog letterari, la partecipazione più diretta di una fascia di lettori alla discussione (*social networks* specifici come *anobii*, mediattivismo, *fan fiction*, ecc.) hanno motivato e accompagnato la mossa dei Wu Ming. D'altro lato, negli ultimi 15 anni, l'autonomia relativa del campo letterario italiano appare ulteriormente diminuita, non solo in verticale (minore potere simbolico rispetto ad altri campi artistici e comunicativi, maggior peso di valori esterni come il successo economico e la visibilità mediatica rispetto alla legittimazione dei "pari") ma anche in orizzontale, rispetto ai campi letterari organizzati intorno ad altre lingue. L'operazione *New Italian Epic* si colloca in questo contesto e tenta di agire conseguentemente, come mostra la scelta stessa del titolo (del *marchio*): in inglese ma mettendo al centro l'Italia, con una forte enfasi sulla nascita dell'idea da incontri tenuti negli *States* o a Londra ma parlando di libri italiani ad un pubblico italiano; e quindi piena immersione nella situazione di "cultura convergente"⁷ ma con rivendicazione dello "specifico" letterario. L'impressione non era quindi quella del dissolvimento di un campo specifico ma di una presa di posizione originata dalla sua storia e di un tentativo di ristrutturazione: una schematizzazione della narrativa italiana recente che voleva scalzare le posizioni riconosciute centrali in precedenza, e soprattutto stabilire – non senza perentorietà – ciò che è "interessante", delimitare assiologicamente lo spazio del possibile. Con sprezzanti non ce ne può «fregare di meno» (p. 125) rivolti contro la sperimentazione fine a sé stessa, contro l'ironia «fredda e anaffettiva» (p. 119) dei postmodernisti, contro la lettura come elevazione di sé fino «a essere accettati in qualche parnaso di stronzi» (p. 96); e all'opposto la certezza che si può stare esclusivamente nella *popular culture*, si può sperimentare soltanto all'interno di questa per avere una rilevanza politica. Colpiva, in particolare, l'appropriazione, con mutamento di segno, dei punti di forza di quelle che venivano istituite come centralità defunte: dalla sperimentazione letteraria alla politicità della scrittura, anche a prezzo di operazioni disinvolve, come la quasi totale rimozione «della sovrabbondante produzione narrativa dell'ultimo secolo e mezzo, quasi che quella del rapporto tra storia e invenzione fosse una questione mai postasi fino a quel momento, pronta per essere ammannita come nuova nell'elaborazione teorico-estetico-politica del *New italian epic*» (Di Gesù 2015: 59).

Ancora più direttamente puntata sulla parola d'ordine del realismo, anzi del "ritorno alla realtà" è stata la discussione originata dalla rivista «Allegoria»,⁸ a partire da un

⁷ Alludo a uno dei punti di riferimento costanti dei Wu Ming: Jenkins 2007.

⁸ Mi pare significativo notare in questo caso l'origine più "tradizionale" del dibattito, che nasce da una rivista, legata all'università e a una tradizione critica composita ma ben riconoscibile, tuttora indicato dal sottotitolo «Per uno studio materialistico della letteratura» (dove è importante sottolineare forse più il sostantivo dell'aggettivo); ed è contrastato in particolare su un supplemento di quotidiano (Cortellesa,

numero speciale che conteneva interviste a scrittori (Donnarumma e Policastro, a cura di, 2008) e quadri generali (Donnarumma 2008) che per arrivare alla situazione italiana, significativamente partivano da un affollato panorama della «narrativa internazionale» (Saramago, Munro, Richler, Roth, Yehoshua, Oz, Coetzee, Edmund White, Cunningham, Franzen, Schulze, Houellebecq, Littell) che sembrava aver liquidato il postmoderno.⁹

Insomma “Reale” (anche spesso con richiami, più o meno approfonditi, al concetto di Lacan), “realtà” e “realismo”, con o senza prefissi o aggettivi di accompagnamento, ridiventavano parole d’ordine e termini in discussione, tanto che una raccolta di saggi poteva certificare fin dalla copertina l’avvento, «dopo il postmoderno», di «una nuova stagione dell’impegno e del reale nel romanzesco» (Serkowka, a cura di, 2011) e addirittura Angelo Guglielmi (2010) poteva «scegliere il rapporto con la realtà come filo conduttore della letteratura degli ultimi sessant’anni», riallacciando il romanzo italiano di oggi all’esperienza dei grandi maestri della seconda metà del Novecento. Anche negli anni successivi, oltre gli effetti di una “moda culturale”, monografie e raccolte di studi hanno tenuto viva l’attenzione sulla questione.¹⁰

Negli stessi anni in cui cresceva questo netto interesse verso nuove tendenze “realistiche” della letteratura, complici anche due ravvicinati anniversari (nel 2006 i sessant’anni di *Mimesis*, nel 2007 il cinquantenario della morte dell’autore), abbiamo assistito in Italia, non a caso, ad una vera e propria Auerbach-renaissance.¹¹ Anche se si può sostenere che Auerbach non sia mai davvero uscito dall’orizzonte della critica letteraria italiana, soltanto una decina di anni fa poteva apparire come l’elaboratore dell’«unica filosofia della storia letteraria che abbia retto allo scetticismo di un’epoca come la nostra, così attenta ai particolari e così cieca nei confronti dell’insieme.» (Mazzoni 2005). E ancora oggi, a settant’anni di distanza dalla prima pubblicazione, *Mimesis* resta sempre una sfida straordinaria per la comprensione della rappresentazione della realtà nella letteratura occidentale, anche se sarebbe certo ingenuo credere che questa rinnovata fortuna «abbia comportato o comporti *di per sé* una ripresa di poetiche “realistiche” nel romanzo e nella letteratura in generale.» (Castellana 2013)

a cura di, 2008). E altrettanto significativo delle trasformazioni accennate prima è che l’equivalente di queste posizioni ora si trovino soprattutto in un sito, il già citato «le parole e le cose». Segnalo anche la recente rinnovata attenzione della rivista al discorso sul realismo: Rivoletti-Tortora (a cura di) 2015, che nasce da un incontro con l’area tedesca.

⁹ Per un discorso più organico cfr. ora Donnarumma 2014.

¹⁰ Oltre ai già citati, cfr. Tirinanzi De Medici 2012; Somigli, a cura di, 2013; Palumbo Mosca 2014.

¹¹ Si sono tenuti diversi convegni, si sono ristampati testi, la già citata «Allegoria», così legata al discorso sul realismo, ha dedicato nel 2007 un intero numero a *Il secolo di Auerbach*, e così via: cfr. Domenichelli e Meneghetti (a cura di) 2009; Castellana (a cura di) 2009; Paccagnella e Gregori (a cura di) 2009; Segre 2012; Castellana 2013; Tinè 2013; Curreri (a cura di) 2014.

È utile ricordare che la ricerca di Auerbach non partiva da una definizione data dell'oggetto ma lo costituiva progressivamente, nello sviluppo storico, con correzioni e riprese, soprattutto attraverso il rifiuto di momenti imperfetti, mancanti di volta in volta di una delle caratteristiche che si rivelano infine fondamentali per questo peculiare concetto di "realismo": la rappresentazione seria e problematica, storicamente e umanamente ricca, creaturalmente vissuta, della realtà umana in tutti i suoi aspetti, a partire da quelli della vita di tutti i giorni; per chiedersi allora, nel concreto dei testi letterari più che nelle dichiarazioni di poetica, quali declinazioni di "realismo", «questa sfuggente, polimorfa, accanitamente fraintesa categoria critica» (Bertoni 2007: 12), abbiano avuto maggior corso in questi anni. Nella consapevolezza che 'realismo' non può essere «una rappresentazione diretta del mondo empirico» ma sempre «un luogo di compromesso e di transazione, un mobile e versatile commutatore del senso [...] una rappresentazione del mondo organizzato in discorso, in forme e strutture di significato» (Bertoni 2007: 86). Tanto più che nella narrativa italiana degli ultimi decenni, a differenza di altri momenti storici, il realismo non è stato l'applicazione di un metodo o di concetti ben elaborati, ma piuttosto «il tentativo di dare forma ad un incontro con la realtà, per cui la ricerca formale, l'elaborazione di adeguate strutture narrative non precede questo incontro ma è prodotta nel momento in cui esso ha luogo.» (Somigli 2013: XVII)

Le idee di realismo, i modi di strutturare questo «compromesso» sono stati certo diversi; mi limiterò qui ad accennare soltanto a due di queste declinazioni possibili, a due tipi di esperimento con la realtà tentati dalla "nuova" narrativa italiana.

1) Andate là fuori. Il primo modo postula, implicitamente o in modo dichiarato, l'esistenza di una qualche forma di "reale" facilmente riconoscibile in quanto tale, al quale la narrazione può attingere: qualcosa di diverso dal letterario che può essere portato dentro la letteratura. Non necessariamente questo atteggiamento deve essere correlato all'idea di una realtà chiara, stabile e soprattutto univoca, che è sufficiente andare a prendere e trasferire nel testo, però negli ultimi decenni a molti è parso fruttuoso far interagire procedure tipiche della narrativa "d'invenzione" con qualche elemento "reale", che viene evidenziato in diversi modi. Anzi, proprio le forme di questa certificazione di realtà, rispetto alla quale l'autore può certo operare scelte ma senza disporre di una piena e totale libertà, costituiscono l'elemento più interessante.¹²

Un primo esempio, vistoso, per il quale conta anche l'esempio di scrittori come Sebald, diventato un punto di riferimento importante per i narratori italiani proprio in

¹² Già Alberto Casadei (2007), parlando di «una ricerca di un nuovo e più significativo realismo», proponeva quattro modalità di «autenticazione non normativa del racconto 'realistico'»: iperbolicità, saggismo, autobiografia e allegoria; che «agiscono ormai su un materiale perennemente mescidato, realfittizio» (p. 54).

questi anni, è l’inserimento di fotografie, non come accompagnamento ma come fondamento della narrazione. Penso ad esempio a *Le variazioni Reinach* (2005) o a *Ultimo parallelo* (2007) di Filippo Tuena, dove le immagini sono all’origine della ricerca della storia. Ma più in generale si è assistito quasi a un ritorno – su basi ovviamente del tutto mutate – di quella «denegazione romanzesca» (Bertoni 2007: 143) che alle origini del *novel* realistico portava alla scelta di generi di discorso che si presentavano come “naturalisti” e non letterari, come potevano essere le lettere, i diari, i memoriali. Nella ormai lunga ripresa di forme ibridate come il *reportage* narrativo¹³ sono infatti importanti gli incontri tra forme tipiche del romanzo e «quelle tracce del reale (voci, scritti pubblici e privati, atti giudiziari, resoconti giornalistici, riflessioni saggistiche) che consentono di delineare l’essenziale dei casi raccontati» (Falcetto 2010: 63). Il fenomeno è iniziato almeno a partire dagli anni Novanta del Novecento, ad opera di una serie di scrittori ora sui 55-60 anni, come Edoardo Albinati, Antonio Franchini, Sandro Veronesi, Eraldo Affinati; ma è esploso con grande visibilità negli anni Zero, con *Gomorra* di Saviano (2006), che faceva tesoro anche delle esperienze precedenti,¹⁴ ed è stato oggetto di studi che hanno individuato tendenze, autori e titoli ampiamente riconosciuti.¹⁵ Non a caso si è proposto, come simbolo di un cambiamento di paradigma avvenuto intorno all’inizio del nuovo secolo, la differenza tra due antologie, *La qualità dell’aria*, a cura di Nicola Lagioia e Christian Raimo (2004) e una operazione editoriale di successo del decennio precedente, *Gioventù cannibale* curata da Daniele Brolli (1996). La raccolta anni Novanta, pur coeva a quelli che saranno riconosciuti in seguito come i primi testi importanti di un ritorno alla realtà sociale e politica da parte degli scrittori, metteva al centro un’estetica «antisentimentale ed enfatica, [...] vicina al cinema *splatter*, fatta di segmenti che sembrano videoclip», mentre quella del nuovo secolo, uno degli elementi che prepara la strada all’esplosione dell’evento *Gomorra* è «responsabile ed

¹³ Ad esempio La Porta 2006 collegava questa ripresa del *reportage* degli scrittori indietro fino alle orme (per rimanere in Italia) di Gozzano, Soldati, Serao, Piovene e Parise.

¹⁴ Sul lavoro di Saviano ha avuto un’indubbia influenza ad esempio la scrittrice Helena Janeczek, «non soltanto perché è stata l’editor del libro, ma anche perché coi suoi seminali *Lezioni di tenebra* (1997) e *Cibo* (2002) ha esplorato cifre, tonalità e sconfinamenti di cui l’autore di *Gomorra* ha saputo far tesoro.» (Wu Ming 2009: 44)

¹⁵ Ricciardi (2011) sceglie come testi esemplari *Occhio per occhio* (1992) di Sandro Veronesi, *Maggio selvaggio* (1999) di Edoardo Albinati e *L’abusivo* (2001) di Antonio Franchini. Palumbo Mosca (2014) prosegue, dando peso anche a testi più recenti, come Viola-De Majo (2008) e soprattutto come i lavori successivi di Franchini, in particolare *Signore delle lacrime* (2010), che unisce al meglio i due nuclei centrali del suo lavoro, quello formale (il “romanzo ibrido”) e quello morale (la forma romanzo come occasione etica).

antispettacolare, vicina nello spirito al cinema-verità, piena di racconti che sembrano *reportages*.» (Simonetti 2008).¹⁶

Per misurare il cambiamento del peso di queste forme nel campo letterario italiano si può richiamare l'introduzione alla seconda edizione (2006) di *Occhio per occhio*: all'inizio degli anni Novanta, sostiene Veronesi, il suo libro poteva essere collocato sia in una collana di saggi sia in una di narrativa, sminuendo in entrambi i casi qualcosa di fondamentale: l'«approccio dichiaratamente narrativo» oppure il senso di una rigorosa disciplina compositiva autoimposta, che è così riassunta, in fasi ben scandite e molto eloquenti per il nostro discorso: «documentazione, viaggio, massimo avvicinamento possibile alla “cosa vera” e racconto di ciò che avevo visto – pura esperienza, senza nessuno spazio per l'invenzione» (Veronesi 2006: 22-26). Questo perché nel 1992 in Italia «il concetto di non-fiction o di “reportage narrativo” svincolato dall'attualità non aveva ancora il significato chiaro che ha adesso» (Veronesi 2006: 26). Dopo un più vistoso ritorno dello scrittore coinvolto nei problemi della *polis*, anche a livello globale (cfr. Moresco e Voltolini, a cura di, 2002),¹⁷ ci fu invece maggiore attenzione, con le già ricordate antologie o con collane dedicate,¹⁸ un pieno ritorno di interesse per la «realità raccontata dagli scrittori» (ancora una formula di Veronesi 2006: 36). Così, senza programmi collettivi, «alcuni dei nostri narratori migliori» decidevano di «applicarsi al resoconto di fatti reali, di esperienze vissute: e ciò senza porre al centro della rappresentazione sé stessi, il proprio “io” privato, ma senza nemmeno metterlo fra parentesi.» (Barenghi 2011: 8). Tanto che Daniele Giglioli (2009) poteva individuare i

¹⁶ E non a caso la stessa casa editrice della *Qualità dell'aria*, minimum fax, pochi anni dopo, proporrà un altro volume collettivo che punta proprio sul *reportage* (Raimo, a cura di, 2007).

¹⁷ Veronesi 2006 ricorda che all'inizio degli anni Novanta, quando lavorava a *Occhio per occhio*, ma anche a *Cronache italiane* (1992) «parecchi autori italiani allora anagraficamente giovani come Sandro Onofri, Gianfranco Bettin, Alessandro Baricco, Fulvio Abbate, Edoardo Albinati, Mauro Covacich, Marco D'Eramo (e mi scuso con gli altri che ho dimenticato), nello scrivere libri sugli indiani d'America, il Nordest, il tennis, la rivolta anti-pizzo di Capo d'Orlando e sui fatti reali in genere, si sono trovati alle prese con lo stesso problema, e hanno popolato le collane periferiche degli editori italiani con una letteratura di cose viste che trovava la medesima difficoltà di collocazione» (pos. 31) dei suoi libri.

¹⁸ Ricordo anche la rinnovata fortuna della narrazione che intende affrontare di petto la condizione del lavoro contemporaneo, citando innanzi tutto ancora delle antologie, che rendono l'idea di un'operazione certo non individuale: Avoledo et al. 2009, Bettin et al. 2012; Arpetti-Nanni 2012. Molti scrittori hanno affrontato ad esempio il lavoro precario (Michela Murgia, Andrea Bajani) e l'industria, a partire da Pennacchi 1994; nelle generazioni più giovani, tra gli altri, Francesco Dezio, Emanuele Tonon, Massimiliano Santarossa, Mario Desiati e molti altri. Anche effetto di moda. Cfr. Contarini (a cura di) 2010, Panella 2011, Panella 2013, Jansen 2014, Panella 2014, Pegorari 2015.

«due filoni che trovano oggi migliore udienza presso editoria e pubblico» nella sperimentazione «compiuta intorno alla letteratura cosiddetta “di genere”: giallo, noir, thriller, fantascienza, romanzo storico» e nella «vasta e scontornata galassia della non-fiction: reportage, autobiografia, autofinzione, saggistica a dominante narrativa»; asserendo che entrambe le tendenze promettono un «forte investimento realistico».¹⁹ Infatti una diffusa volontà di tornare ad affrontare letterariamente realtà sociali e politiche, a partire dai momenti della storia recente dove una “realtà” giudiziaria e pubblica pare impossibile da raggiungere, non significa aderire a poetiche comuni o adottare stili univoci. Il realismo è sicuramente un concetto multiplo, indipendente dai generi letterari prescelti, anche se non «onnicomprensivo» (Casadei 2011: 7) e quindi il racconto dei “misteri italiani” «può avvenire attraverso il realismo paranoide di *Nel nome di Ishmael* di Giuseppe Genna o attraverso quello allegorico de *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta; la contiguità tra criminalità organizzata, economia planetaria e territorio può essere esplorata attraverso l’incrocio tra giornalismo investigativo e forte presenza del soggetto autoriale di *Gomorra* di Roberto Saviano o attraverso l’innesto tra cronaca e personaggi e situazioni mutuati dalla narrativa di genere di *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo» (Somigli 2013: XVII).

All’interno di questo panorama, una delle strade più battute per la certificazione di verità è stata la ripresa del «modello autobiografico per costruire una narrazione che abbia i caratteri del racconto-testimonianza» (Palumbo Mosca 2014: 148).

2) Quest’ultima citazione permette facilmente di passare al secondo punto, che si potrebbe condensare in uno slogan come “il primo reale è il corpo”. Soprattutto di fronte al mondo radicalmente mediatizzato, l’io deve fare i conti con un corpo che si presenta al tempo stesso come prima realtà, prossima e ineliminabile, e come oggetto di manipolazione e di finzione. Non stupisce che sia stata tutt’altro che marginale, per gli scrittori di questi ultimi anni, l’importanza della *body art*, che accompagna un rinnovato lavoro sugli elementi testuali che enfatizzano la presenza dell’io dell’autore, intesi come volontà complessa di “autenticare”, marche che rimandano al corpo, alla sua presenza; al corpo come soggetto conoscente, anche nella sua debolezza e nel rischio di evanescenza.

Estremizzando il ragionamento, arriveremmo facilmente a un paradosso: il corpo dentro il testo non ci può essere; il testo è fatto di parole. Però la traccia più prossima del corpo all’interno di un testo è l’impressione di una voce e di un occhio, la presupposizione di parola e di sguardo che le parole scritte evocano. Per questo molte delle scritture più interessanti di questi anni hanno riattivato un intenso sperimentare sull’emittente: sui confini e le interazioni, sulle sovrapposizioni, pretese e inganni che coinvolgono autore, autore interno, narratore e personaggio che agisce. Per fare in modo

¹⁹ Da queste idee deriva poi lo schema di fondo di Giglioli 2011.

che i segni sembrino davvero orme, garanzie di realtà; o, meglio ancora, garanzia che si sta affrontando davvero il punto centrale: la possibilità di un realismo al tempo del *reality show*; la riflessione su cosa significa dire io al tempo del *selfie* e di *facebook*.

Prenderò come esempio il caso di Mauro Covacich, ma non si può non ricordare anche il percorso di Walter Siti, che, come studioso, ha affrontato spesso la categoria qui in discussione (Siti 1973, Siti 1980, e ora Siti 2013) e i cui romanzi possono essere definiti «quanto di più accurato e mimetico il “realismo” abbia prodotto in questi anni» (Giglioli 2011: 74). La loro forza sta soprattutto nella capacità di far interagire una caratteristica tradizionale di ogni realismo degno di questo nome, ossia la riproduzione sulla pagina e l'incontro-scontro di una considerevole quantità di voci e sguardi di provenienza geografica, culturale e sociale estremamente diversificata, con una autofinzione²⁰ «tutta giocata su di un esibizionismo ricattatorio che funge nel testo da dispositivo di *intimazione di realtà*» (Giglioli 2011: 77). Richiamo un solo esempio, non tra i più noti: *Perché io volavo*, primo “racconto” della *Magnifica merce* (Siti 2004), sorta di ipotesto del più celebrato romanzo *Troppi paradisi*. Il testo si presenta come la registrazione di una serie di colloqui tra «un selezionatore e un escort», presentati come una trascrizione operata da parte del primo, e accompagnati da una serie di documenti (comprese fotografie, usate in senso opposto a quello visto sopra: qui dichiaratamente il soggetto fotografato non è il personaggio del racconto ma lo interpreta, come un attore; esperimento che sarà ripetuto, con ancora maggior forza, in Siti 2010), e da una nota dell'autore che si presenta come semplice «curatore» (di nuovo con un gioco di ritorno alle forme del *novel primitivo*). Qui Siti interpreta la trascrizione dei colloqui come un «tentativo straziante di distacco autoironico, come chi cerchi di promuovere a materia letteraria un'esperienza brutale e bruciante», aggiungendo subito, tra parentesi, che questa promozione a letteratura di un “reale” bruciante è tanto più «autenticamente letteraria» proprio quanto più «conserva, nelle parti narrative, l'immediatezza dello sbobinamento magnetofonico» (Siti 2004: 95).

Anche nei temi affrontati questa impostazione paradossale rimane costante, a partire dal continuo ritorno del corpo maschile, che è quanto di più “reale” esista, nella sua fisicità debordante (i nudi dei culturisti, “studiati” fin dal primo romanzo, appunto *Scuola di nudo*), unica realtà vera e insieme sempre falsa (si tratta di corpi costruiti, con l'esercizio e con mezzi chimici spesso illegali). Non a caso la voce principale di *Perché io volavo*, la voce emessa dal corpo desiderato, che sarà in seguito protagonista di *Troppi paradisi*, è estroversa, debole, succube di tutto, radicalmente amorale e bugiarda, ma può

²⁰ L'autofinzione è stata una delle forme più discusse negli ultimi anni in Italia (anche Ferroni 2010, ad esempio, condannando ovviamente il romanzo di successo, salvava i racconti e le contaminazioni o l'*autofiction*), partendo dalla ricca bibliografia francese (cfr. Laouyen 1999, Hubier 2003, Gasparini 2004, Tucci 2005, Gasparini 2008, Martemucci 2008, Delaume 2010); ora è disponibile anche una monografia italiana: Marchese 2014.

esordire affermando: «Io la dico sempre, la verità» (Siti 2004: 7). Ma soprattutto, come al solito in Siti, è «angelo nero»: inevitabile come una malattia incurabile e insieme «portatore inconsapevole di divinità» (p. 70). I corpi più fragorosamente presenti e vistosi bucano l'«irrealtà» circostante fino ad essere l'unico segno di un "vero" ma sono anche sempre una forma di rimando trascendente, a un oltre rispetto alla realtà.

Di fronte questi corpi eccedenti, ma più in generale di fronte a tutte le voci e gli sguardi del reale, la posizione del romanziere è per Siti «molto simile a quella di un concorrente di reality-show; da una parte deve realizzare una *forma*, un testo per qualcuno che guarda, o legge – dall'altra per farlo non ha disposizione che se stesso, il se stesso privo di forma che insiste a pretendersi autentico pur proiettandosi in una fiction.» (Siti 2006b) E anche quando, con *Resistere non serve a niente* (2012), arriva abbastanza a lungo alla narrazione in terza persona e a un protagonista che non si chiama «Walter Siti come tutti»,²¹ il suo realismo più evidente rimane nella straordinaria capacità di rendere il parlato "reale" dei diversi personaggi e sempre, anche quando l'escursione stilistica si è ormai molto ristretta rispetto ai tempi di *Scuola di nudo*, la proiezione della voce dell'autore riemerge ovunque, in modo più dissimulato, ad esempio riscrivendo e occultando in luoghi inattesi e quasi invisibili testi poetici del Novecento (da *Teatro degli artigianelli* di Saba e *Leggendo una poesia* di Fortini).

Concludo però, come annunciato, con il percorso di Mauro Covacich, che, in fedeltà ai suoi personaggi corridori di maratone, può essere considerato un *long distance writer*: una forte circolarità di architetture narrative, di stilemi, di luoghi e di temi si insegue da uno all'altro dei suoi libri. Anche Covacich, come altri autori citati nel primo punto, ha esordito con un romanzo-inchiesta (1993), una sorta di diario immaginario di sei mesi trascorsi presso il Dipartimento di salute mentale di Pordenone,²² ma il settore della sua scrittura che qui interessa maggiormente è quello maturo, che va da *A perdifiato* (2003) a *A nome tuo* (2011): quasi un decennio di narrativa che invita con forza a una lettura complessiva. Come per Siti, anche per Covacich sono fondamentali la continua sperimentazione sui punti di vista e la questione del corpo, che qui si declina però soprattutto nelle forme del controllo, anche portato agli estremi (vari tipi di magrezza, anche con riferimenti ascetici, e di autopunizione: dalla dissenteria procurata al vomito congelato o al controllo dell'urina).

In questo percorso narrativo sono rilevatori alcuni motivi ricorrenti, come la comparsa di macchie rosse sul collo di diversi personaggi, segno di una reazione

²¹ Richiamo il noto *incipit* di Siti 2006, che è in realtà una citazione della battuta di Erik Satie, già ripresa qualche anno prima in poesia (Fiori 1998): «Je m'appelle Erik Satie, comme tout le monde».

²² Come *Occhio per occhio* di Veronesi, anche *Storia di pazzi e di normali* è stato ristampato a distanza di quindici anni, con una nuova introduzione: «è il mio primo libro. [...] Quindici anni fa, penso. Prima di internet, prima dei reality show. [...] C'erano ancora i gettoni del telefono, c'era ancora l'USL. Sembra trascorsa un'intera era geologica a guardarla così.» (pos. 38-43).

“incontrollata” del corpo; oppure il gesto immediato voltarsi intorno, quando succede qualcosa di incredibile e sconveniente, a cercare la telecamera nascosta, incorporazione della condizione ipermediatizzata della vita odierna. Spesso, poi, Covacich sfrutta una possibilità esclusiva della letteratura: l'accoppiamento immediato, con la stessa intensità, di una “voce interiore” e di una “voce esteriore”, una pensata e una pronunciata, solitamente – va da sé – in opposizione tra loro, con formule del tipo “dovrei dire/invece dico”.

Ma è la struttura complessiva – quasi un macrotesto – che bisogna seguire: prima sono comparsi due romanzi più tradizionali: *A perdifiato* (2003) e *Fiona* (2005),²³ poi *Prima di sparire* (2008), che rappresenta invece il romanzo che avrebbe dovuto essere e che nel suo (non) farsi ha prodotto i due precedenti. E quando viene effettivamente scritto, insieme, viene detto come: ai parziali e potenziali *alter ego* romanzeschi dei due romanzi precedenti, si aggiunge ora l'io (scisso) dello scrittore, che apre la porta della cucina narrativa, esibisce come ripartisce e incolla ai personaggi situazioni ed emozioni proprie, chiamando in causa, con intenzione di veridicità, amici e colleghi con nomi e cognomi reali e riconoscibili, come Gian Mario Villalta o Giulio Mozzi. Questo ritorno al metaromanzo sembrerebbe un atteggiamento molto lontano dal “ritorno alla realtà”, ma l'intento qui non è l'esibizione della finzione, il godimento dell'abilità compositiva o il gioco con il lettore. Nel testo tornano riferimenti a Jun Nguyen-Hatsushiba, Vanessa Beecroft, Chuck Lamb, Rasdjarmrearsnook, Sophie Calle, Marina Abramovic e Ulay, e persino papa Wojtyła morente viene considerato un *body artist*, anzi «il più grande artista vivente» (p. 48). In *A nome tuo* (2011), poi, dall'alternanza tra “vita reale” e vita dei personaggi, si arriva direttamente all'io di Mauro Covacich, apertamente individuato come tale, che incontra il suo personaggio (Fiona) e che compie in prima persona quell'opera, *L'umiliazione delle stelle*, che prima delegava ad un altro personaggio (Dario Rensich in *Prima di sparire*). Ed effettivamente sappiamo che nel 2010 lo scrittore ha realizzato la videoinstallazione con questo titolo, più volte nominata e discussa nella sua narrativa. Si tratta sostanzialmente di una maratona corsa sul posto, in un contesto artistico, sotto gli occhi degli spettatori, e con tutti gli strumenti per rilevare le trasformazioni del corpo: battito cardiaco, peso, consumo calorico, pressione sanguigna, glicemia, temperatura, efficienza polmonare. È il corpo stesso, una realtà innegabile, che sta davanti agli occhi, ad essere in sé l'opera d'arte. Anche qui, però, con effetti paradossali: «Più terrena» è la fatica del *performer*, «più comunica una compostezza trascendente, siderale» (Covacich 2008: 9); e l'«opera umana» che viene ogni volta attualizzata nel gesto artistico «parte perfetta, divina, *stellare*, come nelle rappresentazioni dell'arte classica, e arriva *umiliata* dalle necessità materiali, dalla sua

²³ È stato definito un «racconto apparentemente lineare e canonico, ma in realtà finzionalizzato dall'interno, proprio per interpretare-demistificare i racconti 'facili' dei massmedia» (Casadei 2007: 88).

stessa corporeità.» (ivi: 10). Parte del suo corpo si trasforma, sotto gli occhi degli spettatori, in dati, in numeri proiettati, in consumo di sé, in scomparsa. D'altra parte, il vero tema costante dei libri di Covacich, forse ancor più del tradimento, è forse proprio la scomparsa, la morte.

Quindi Covacich propone un'idea di "romanzo" analoga a quella che l'arte contemporanea ha dell'"opera": non conta tanto il risultato-manufatto in sé, quanto il progetto, l'intenzione, quello che gli sta intorno e che lo realizza preparandolo; e quindi anche l'esibizione-passione in pubblico dell'autore.²⁴ Nei testi questa esibizione diretta è ovviamente impossibile, pertanto «scrivere è imbrogliare. Sempre» (Covacich 2011: 75); ma si imbrogliava rimanendo onesti se si trasmette nell'invenzione «il codice cifrato di persona nascosto nelle fibre della scrittura».

In conclusione si possono legare le due parti del discorso ricordando che uno dei motivi del successo di *Gomorra* di Saviano²⁵ è che unisce l'esposizione narrativa di documenti *non d'invenzione* e la presenza ossessiva del corpo dell'autore in funzione di veridicità (che poi può anche produrre effetti opposti nel lettore, essere considerato poco verosimile). Il corpo dell'autore è costantemente presentato, portando all'estremo il concetto di testimone oculare, attivando tutti i sensi, anche nella scrittura stessa, con frequenti metafore e similitudini di tipo corporeo, che richiamano l'atto di respirare, i fluidi e i liquidi; nella volontà di inscenare un vero e proprio corpo a corpo con la realtà. L'idea di fondo è: «saperlo non è la medesima cosa che vederlo».

Ma intanto, si avvertono forse già fermenti di reazione allo stesso "ritorno alla realtà". Ad esempio, Luigi Matt nel 2014 ha proposto uno studio, che vorrebbe essere freddo e distaccato, da scienziato della lingua, sul vastissimo *corpus* di cento libri usciti nello stesso anno. Qui, in polemica con la mancata distanza, l'enfasi, l'esibito coinvolgimento emotivo, mostra una chiara preferenza per razionalità, asciuttezza, sobrietà e controllo. E in opposizione a vitalismo, enfasi e allo stesso "ritorno alla realtà" finisce per rivalutare termini come postmodernismo e anche "manierismo", perché il "filone" della denuncia sociale è di solito caratterizzato da facile leggibilità, richiede un lettore partecipe e non critico, ha effetti stilistici gridati per sollecitare l'emotività del lettore, reazioni viscerali, mettendo al bando all'ironia e all'intellettualismo.

E d'altra parte, in tutti questi anni, sono continuati ad apparire romanzi notevoli che, volendo, dicono moltissimo sulla realtà, ma lo fanno nel modo più mediato e indiretto di una letteratura che non può che nutrirsi innanzi tutto della letteratura stessa, come testimonia tutta l'opera di Michele Mari.

²⁴ L'«arte contemporanea non ha come scopo la bellezza, bensì la verità» (Covacich 2011b: 28).

²⁵ Cfr. anche Rivoletti 2015.

BIBLIOGRAFIA

- ARPETTI, J. e NANNI, P. 2012. *Lavoricidi italiani*. Torino: Miraggi.
- AVOLEDO, T. et al. 2009. *Lavoro da morire: Racconti di un'Italia sfruttata*. Torino: Einaudi.
- BARENGHI, M. 2011. *Prefazione: Prima di 'Gomorra.'* In RICCIARDI 2011: 7-11.
- BERTONI, F. 2007. *Realismo e letteratura: Una storia possibile*. Torino: Einaudi.
- BETTIN, G. et al. 2011. *Lavoro vivo*. Roma: Alegre.
- BORTOLOTTI, G. 2016. "Oltre il pubblico: La letteratura e il passaggio alla rete." In "Forme ed effetti della scrittura elettronica" numero monografico di *L'Ulisse* 19: 12-46.
- BROLLI, D. 1996. *Gioventù cannibale*. Torino: Einaudi.
- CALVINO, I. [1965] 1995. "Notizia su Giorgio Manganelli." In *Saggi 1945-1985*. A cura di Mario Barenghi, 1155-1156. Milano: Mondadori.
- CASADEI, A. 2007. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino.
- . 2011. "Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea." In Serkowska (a cura di): 3-21.
- CASTELLANA, R. (a cura di) 2009. *La rappresentazione della realtà: Studi su Erich Auerbach*. Roma: Artemide.
- . 2013. *La teoria letteraria di Erich Auerbach: Una introduzione a 'Mimesis'*. Roma: Artemide.
- CONTARINI, S. (a cura di) 2010. "Letteratura e azienda: Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000." *Narrativa* 31-32.
- CORTELLESSA, A. (a cura di) 2008. "Lo stato delle cose: Lo sguardo degli autori italiani di nuova generazione sul mondo e su se stessi: Tra scrittura di genere, esempi di non-fiction, reportage e memoriali." *Lo Specchio* + 56
- . 2011. "Narratori degli anni Zero." *L'Illuminista*.
- . 2014. *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*. Roma: L'orma.
- COVACICH, M. 1993. *Storia di pazzi e di normali*. Roma: Theoria.
- . 2003. *A perdifiato*. Milano: Mondadori.
- . 2005. *Fiona*. Torino: Einaudi.
- . 2008. *Prima di sparire*. Torino: Einaudi.
- . 2011a. *A nome tuo*. Torino: Einaudi.
- . 2011b. *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*. Roma-Bari: Laterza.
- CURRERI, L. (a cura di) 2014. *L'Europa vista da Istanbul: 'Mimesis' (1946) e la ricostruzione intellettuale di Erich Auerbach*. Roma: Sossella.
- DALMAS, D. 2011. "La letteratura colpisce ancora? Tra storia culturale e scienza delle opere." In *Dove siamo? Nuove posizioni della critica*. A cura di G. Alfano, A. Cortellessa, D. Dalmas, M. Di Gesù, S. Jossa, D. Scarpa, 79-93. Palermo: duepunti.
- Delaume, C. 2010. *La Règle du Je. Autofiction: un essai*. Paris: Puf.
- DI GESÙ, M. 2015. *L'invenzione della Sicilia: Letteratura, mafia, modernità*. Roma: Carocci.
- DOMENICHELLI, M. e MENEGHETTI, M. L. (a cura di) 2009. "Erich Auerbach", numero monografico di *Moderna* XI, 1-2.
- DONNARUMMA, R. 2008. "Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi." *Allegoria* XX, 57: 26-54.

- . 2010. “Storie vere: narrazioni e realismi dopo il postmoderno.” *Narrativa*, 31-32.
- . 2014. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: il Mulino.
- DONNARUMMA, R. e POLICASTRO, G. (a cura di) 2008. “Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani.” *Allegoria*, XX, 57: 7-23.
- FALCETTO, B. 2010. *Ibridare finzione e realtà*. In Spinazzola (a cura di), 2010: 62-69.
- FERRONI, G. 2010. *Scritture a perdere: La letteratura negli anni zero*. Roma-Bari: Laterza.
- FIORI, U. 1998. *Tutti*. Milano: Marcos y Marcos.
- GASPARINI, Ph. 2004. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil.
- . 2008. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- GIGLIOLI, D. 2009. “Italiani senza nome.” *Il manifesto*, 18 agosto: 11.
- . 2011. *Senza trauma*. Macerata: Quodlibet.
- GUGLIELMI, A. 2010. *Il romanzo e la realtà: Cronaca degli ultimi sessanta anni di narrativa italiana*. Milano: Bompiani.
- HUBIET, S. 2003. *Littératures intimes. Les expressions du “moi” de l’autobiographie à l’autofiction*. Paris: Armand Colin.
- JANSEN, M. 2014. “Narrazioni della precarietà: il coraggio dell’immaginazione.” In *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*. A cura di C. Boscolo e S. Jossa, 69-128. Roma: Carocci.
- JENKINS, H. 2007. *Cultura convergente*. Milano: Apogeo.
- LAGIOIA, N. e RAIMO, C. (a cura di) 2004. *La qualità dell’aria*. Roma: minimum fax.
- LAOUYEN, M. 1999. *L’autofiction: une réception problématique*. Université Blaise Pascal.
- LA PORTA, F. 2006. “La narrativa salvata dall’inchiesta: gli scrittori si ispirano alla realtà.” *Corriere della Sera*, 11 maggio: 49.
- LOMBARDI, A. 2016. “L’esperienza di «Nazione indiana» nella storia del web letterario italiano.” *L’Ulisse 19. Forme ed effetti della scrittura elettronica*: 47-66.
- MARCHESE, L. 2014. *L’io possibile. L’autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa: Transeuropa.
- MARTEMUCCI, V. 2008. “L’autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori.” *Contemporanea* 6:159-188.
- MATT, L. 2014. *Forme della narrativa italiana di oggi*. Ariccia (RM): Aracne.
- MAZZONI, G. 2005. *Sulla poesia moderna*. Bologna: il Mulino.
- MORESCO, A. e VOLTOLINI, D. (a cura di) 2002. *Scrivere sul fronte occidentale*. Milano: Feltrinelli.
- MORETTI, F. 2005. *La letteratura vista da lontano*. Torino: Einaudi.
- PACCAGNELLA, I e GREGORI, E (a cura di) 2009. *Mimesis: l’eredità di Auerbach*. Padova: Esedra.
- PALUMBO MOSCA, R. 2014. *L’invenzione del vero: Romanzi ibridi e discorso etico nell’Italia contemporanea*. Roma: Gaffi.
- PANELLA, C. 2011. “Nuove scritture dal mondo del lavoro: figure di lavoratori, blogger e scrittori a confronto.” In SERKOWSKA (a cura di) 2011: 95-107.
- PANELLA, C. 2013. “Raccontare il lavoro. Fiction, reportage e altre formule ibride a confronto nella letteratura italiana dell’ultimo decennio.” In SOMIGLI (a cura di) 2013: 409-434.

- . 2014. "Lavoro e mal di lavoro: il ritorno delle fabbriche nella letteratura italiana del nuovo millennio." *Levia Gravia* XIV, 2012 [ma 2014]. *Cinquant'anni dopo: letteratura e industria*, 291-325.
- PEGORARI, D. M. 2015. *Il fazzoletto di Desdemona. Letteratura della recessione da Umberto Eco ai TQ*. Milano: Bompiani.
- RAIMO, C. (a cura di) 2007. *Il corpo e il sangue d'Italia. Otto inchieste da un paese sconosciuto*. Roma: minimum fax.
- RAIMO, C. e GAZOIA, A. 2015. *L'età della febbre. Storie del nostro tempo*. Roma: minimum fax.
- RICCIARDI, S. 2011. *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*. Massa: Transeuropa.
- RIVOLETTI, C. e TORTORA, M. (a cura di) 2015. "Forme del realismo nella letteratura italiana tra modernismo e contemporaneità." *Allegoria* XXVII 71-72: 7-114.
- RIVOLETTI, C. 2015. "Forma ibrida e logica poetica: il realismo in 'Gomorra' di Roberto Saviano." In Rivoletti-Tortora (a cura di) 2015: 98-114.
- SEGRE, C. 2012. "Che cosa era il Medioevo per Erich Auerbach (1892-1957)?" In *Critica e critici*. Torino: Einaudi, pp. 28-36.
- SERKOWSKA, H. (a cura di) 2011. *Finzione cronaca realtà: Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*. Massa: Transeuropa.
- SIMONETTI, G. 2008. "I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)." *Allegoria* XX, 57: 95-136.
- SISTO, M. e GUGLIERI, F. 2010. "Verifica dei poteri 2.0: Critica e militanza letteraria in Internet (1999-2009)." *Allegoria* XXII, 61: 153-174.
- SITI, W. 1973. *Il realismo dell'avanguardia*. Torino: Einaudi.
- . 1980. *Il neorealismo nella poesia italiana*. Torino: Einaudi.
- . 2004. *La magnifica merce*. Torino: Einaudi.
- . 2006a. *Troppi paradisi*. Torino: Einaudi.
- . 2006b. "Cordelli e Di Mauro, siete voi che non vedete" *La talpa libri* 16 settembre: 18.
- . 2010. *Autopsia dell'ossessione*. Milano: Mondadori.
- . 2013. *Il realismo è l'impossibile*. Roma: Nottetempo.
- SOMIGLI, L. (a cura di) 2013. *Negli archivi e per le strade: Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*. Roma: Aracne.
- SPINAZZOLA, V. (a cura di) 2010. *Tirature '10: Il New Italian Realism*. Milano: il Saggiatore.
- TINÈ, G. 2013. *Erich Auerbach: Una teoria della letteratura*. Roma: Carocci.
- TIRINANZI DE MEDICI, C. 2012. *Il vero e il convenzionale: Rappresentazioni della realtà nel romanzo contemporaneo*, Torino: Utet.
- TUCCI, P. 2005. "Stato presente degli studi di teoria letteraria in Francia." In "Gli anni della crisi: Teoria letteraria e prassi critica in Europa tra Novecento e inizio del terzo Millennio" numero monografico di *Moderna* VII, 1: 43-59.
- VERONESI, S. 2006. *Occhio per occhio: la pena di morte in quattro storie*. Milano: Bompiani.
- VIOLA, F. e DE MAJO, C. 2008. *Italia 2: Viaggio nel paese che abbiamo inventato*, Roma: minimum fax.
- WU MING. 2009. *New Italian Epic: Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino: Einaudi.