

heteroglossia



QUADERNI DI LINGUAGGI E INTERDISCIPLINARITÀ.
 DIPARTIMENTO DI SCIENZE POLITICHE, DELLA
 COMUNICAZIONE E DELLE RELAZIONI INTERNAZIONALI.

ni° eum

Heteroglossia n. 14

Pianeta non-fiction

a cura di Andrea Rondini

eum

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia n. 14

Quaderni di Linguaggio e Interdisciplinarietà. Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali

Direttore:

Hans-Georg Grüning

Comitato scientifico:

Mathilde Anquetil (segreteria di redazione), Alessia Bertolazzi, Ramona Bongelli, Ronald Car, Giorgio Cipolletta, Lucia D'Ambrosi, Armando Francesconi, Hans-Georg Grüning, Danielle Lévy, Natascia Mattucci, Andrea Rondini, Marcello Verdenelli, Francesca Vitrone

Comitato di redazione:

Mathilde Anquetil (Università di Macerata), Alessia Bertolazzi (Università di Macerata), Ramona Bongelli (Università di Macerata), Edith Cognigni (Università di Macerata), Lucia D'Ambrosi (Università di Macerata), Lisa Block de Behar (Universidad de la Republica, Montevideo, Uruguay), Madalina Florescu (Universidade do Porto, Portogallo), Armando Francesconi (Università di Macerata), Aline Gohard-Radenkovic (Université de Fribourg, Suisse), Karl Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum), Claire Kramsch (University of California Berkeley), Hans-Georg Grüning (Università di Macerata), Danielle Lévy (Università di Macerata), Natascia Mattucci (Università di Macerata), Graciela N. Ricci (Università di Macerata), Ilaria Riccioni (Università di Macerata), Andrea Rondini (Università di Macerata), Hans-Günther Schwarz (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg), Manuel Angel Vasquez Medel (Universidad de Sevilla), Marcello Verdenelli (Università di Macerata), Silvia Vecchi (Università di Macerata), Geneviève Zarate (INALCO-Paris), Andrzej Zuczkowski (Università di Macerata)

ni° eum edizioni università di macerata > 2006-2016

isbn 978-88-6056-487-0

issn: 2037-7037

Prima edizione: dicembre 2016

©2016 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, Via Carducci snc – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Indice

- 9 Andrea Rondini
Introduzione
- Parte prima
Dalla verità alla vita
- Raffaello Palumbo Mosca
29 Oltre l'idea di realismo: scrittori della vita nel nuovo millennio.
Primi appunti
- Gianluca Vagnarelli
39 Verità e politica: democrazia, *parrēsia* e consiglio politico in
Michel Foucault
- Marco Mongelli
53 Alle origini della non-fiction: le strade di Truman Capote e
Norman Mailer
- Claudio Milanesi
83 La svolta narrativa di Piazza Fontana
- Antonio Tricomi
105 Sempre in prima persona. Sulla poetica di Emmanuel Carrère
- Elena Frontaloni
133 L'arte di girare attorno. *Il Regno* di Emmanuel Carrère
- Parte seconda
Successo e affermazione
- Carlo Baghetti
145 Confini mobili della modalità non-fiction. Ermanno Rea,
Mistero napoletano e La comunista

- Morena Marsilio
 171 Inchiesta e reportage à la “minimum fax”: un paese inventato o sconosciuto?
 Lorenzo Marchese
 207 Storiografie del presente? Per una discussione della non-fiction su esempi italiani degli anni '90 (Covacich, Petrignani, Rastello)
 Andrea Gialloredo
 245 «Questo scritto non sarà un romanzo». L'azione letteraria di Vitaliano Trevisan
 Sara Bonfli
 273 Edoardo Albinati: Irrealità o inganno della Realtà?
 Lucia Faienza
 291 La verità precaria come paradigma del reale: uno sguardo alla narrativa italiana di non-fiction
 Francesca Strazzi
 311 Virate legendarie
 Chiara Pietrucci
 331 Una cosa divertente che non farò mai più? La non-fiction di David Foster Wallace

Parte terza

Esperienze contemporanee

- Giovanna Romanelli
 345 I racconti, le voci, le storie della nuda vita dei migranti. *La catastròfa* di Paolo di Stefano
 Carla Carotenuto
 369 Disabilità, fragilità, amore. Il tempo della consapevolezza in Valeria Parrella
 Alessandro Ceteroni
 391 La via italiana al non-fiction novel: *Il costo della vita* di Angelo Ferracuti
 Isabella Tomassucci
 419 «Non potevo fare altro». Retorica e rappresentazione dell'ossessione in *ZeroZeroZero* di Roberto Saviano
 Donato Bevilacqua
 441 Da Limonov a Srebrenica. Il conflitto nei Balcani attraverso la non-fiction di Marco Magini ed Emmanuel Carrère

Parte quarta

Confini

Gianluca Cinelli

- 465 Non-fiction tra storia e letteratura. Il caso della memorialistica di guerra

Franco Forchetti

- 505 La Realtà “catramosa” nelle pieghe del testo finzionale. Una lettura di *Petrolio* di Pasolini

Giorgio Cipolletta

- 523 Oltre la non-fiction. *F for fake*, così falso, così vero

- 553 Abstracts

Giorgio Cipolletta

Oltre la non-fiction. *F for fake*, così falso, così vero

Introduzione

Multimedialità, interattività, ipermediazione, virtualità, rappresentano gli ingredienti di una nuova dimensione della comunicazione e dell'informazione. La pluralità dei punti di vista, la contaminazione delle culture e dei saperi attraverso i nuovi media che si sono aggiunti a quelli già esistenti hanno creato perturbazioni e interferenze spiazzando gli apparati tradizionali artistici ed estetici. Il problema quotidiano è quello della complessità e di una "narrazione 2.0", ossia cross-mediale¹, la quale a sua volta si inserisce dentro ad un processo di trasformazione e "cultura convergente"² dei media, dove tutte le forme affermate dei mezzi di comunicazione cambiano in risposta all'emergere di un nuovo mezzo, altrimenti la loro unica alternativa sarebbe quella di sparire (*mediamorfosi*³). Attraverso questa convergenza e l'avvento dei formati digitali si è avuta la necessità di identificare i nuovi media in un processo chiamato *remediation*: un medium è ciò che rimedia. La nuova dialettica generata da questo andamento di rimediazione⁴ fa sì che i nuovi media rimodellano (*refashion*) i vecchi media, appropriandosi delle tecniche, delle forme e dei significati, e di conseguenza i vecchi media si rimodellano a loro volta riabilitandosi alla sfida dei nuovi me-

¹ Con questo termine si indica il coinvolgimento dei diversi media che si trovano a supportarsi l'un l'altro, mantenendo intatte le proprie caratteristiche specifiche, ma operando con continuità all'interno di un unico sistema a comunicazione integrata.

² Cfr. Jenkins 2006.

³ Fidler 1997.

⁴ Bolter J.D., Grusin R. 1999.

dia. La cultura contemporanea moltiplica i nuovi media e allo stesso tempo elimina ogni traccia di mediazione, per cui ogni mezzo di comunicazione ha bisogno dell'altro affinché il processo funzioni. Il contenuto dei media digitali sono quindi tutti gli altri media, in un rimando ricorsivo che non si arresta di fronte ai confini di ogni singolo formato/ambiente comunicativo, ma si autoalimenta, producendo così nuove forme di differenziazione e ibridazione innovative.

I nuovi media consegnano all'interfaccia un ruolo centrale e significativo assumendo il ruolo della finestra attraverso la quale si riconfigurano le opportunità di mediazione culturale e gli utenti stessi si adattano alla nuova situazione (*estetica touchscreen*⁵).

Questo scenario di media mixati che investe la comunicazione contemporanea e l'informazione digitale attiva una nuova visione, una tecno-comunicazione causale, creativamente disordinante, decentrata, random. Rovesciando il paradigma di Benjamin, Canevacci propone una riproducibilità auratica digitale (D.A.R.⁶), dove diverse modalità di comunicare attraverso il digitale mescolano e sincretizzano le visioni proposte dal filosofo tedesco. Il digitale sincretizza riproducibilità e aura. La tecno-comunicazione per Canevacci, espande le sue potenzialità, da un lato allontanandosi e superando i classici massmedia, dall'altro abbandonando la massa per farsi media singolare-plurale che incorpora una serie di operazionalità che prima erano differenziate e che ora si unificano in uno strumento unico: il web.

⁵ La filosofia del sentire si espande e si moltiplica attraverso l'attività tattile. Ognuno di noi quotidianamente tenta di toccare l'altro, di raggiungerlo, di "sentirlo" attraverso i dispositivi tecnologici, superando così il limite del corpo stesso. Il nostro corpo in relazione all'uso delle innovazioni tecnologiche produce info-estetiche attraverso icone, applicazioni, riconfigurando così l'architettura di comunicazione. Il tatto produce comunicazioni-sensazioni: è lo schermo che "gode" delle nostre emozioni attraverso l'impulso elettrico che provochiamo ogni volta che tocchiamo lo schermo. Ma ogni tocco produce un messaggio, l'apertura di un programma, lo scaricamento di un'applicazione, qualsiasi movimento facciamo con le nostre mani attiva un incredibile processo di meta-comunicazione ed estetizzazione dei circuiti mediatici. I corpi si moltiplicano (*avatars*) e "indossano" nuove identità plurali attraverso il processo di "incarnazione" che la "chirurgia digitale" mette in atto. Lo specchio della realtà contemporanea risulta essere uno strumento di contemplazione e di riflessione e ci restituisce il senso della mutazione. Cipolletta 2014, pp. 377-380.

⁶ Canevacci M. 2010, pp. 169-179.

La comunicazione digitale invece contravviene a questo processo di massificazione, perché supera sia la riproducibilità, che la serializzazione, incorporando processi e connettendo potenzialità esperienziali, emotive e soggettività multividuali⁷.

Canevacci rintraccia una sottile ed interessante evoluzione dove dai pixel dei mass media generalisti emerge il concetto di *fake*, sul retaggio dello splendido capolavoro cinematografico di Orson Welles, *F for Fake* (1973). Concordando con l'antropologo Canevacci, le prospettive di un *fake-being* auraticamente riproducibile espanso dal digitale⁸ configurano identità fluide, superando perfino la dicotomia falso-vero. Con l'avvento della modernità e dei mezzi di comunicazione di massa (foto, cinema, televisione), l'unicità del prodotto di ingegno scompare, anche se parallelamente nasce ed aumenta il valore della "copia originale". Canevacci ci fa comprendere che nell'era della scrittura digitale il dualismo vero-falso scompare, in quanto ogni contenuto simbolico impresso sulla trama della Rete diviene, nel momento stesso della sua impressione, irripetibile ed infinitamente riproducibile al contempo. In questo mutamento antropologico, la comunicazione digitale diviene contemporaneamente irriproducibile e riproducibile (materiale/immateriale) e la forza estetica del concetto di aura, dell'*hic et nunc*, svanisce nell'aria di pixel⁹, per trasferirsi verso le innovazioni digitali e in direzione delle pratiche estetiche che determinano una nuova cultura visuale espressa attraverso corpi ibridi. In questa mutazione è il post-digitale che avanza basandosi sull'uso delle neotecnologie (superando l'era della tecnica e della tecnologia) in rapporto con la realtà variabile e un nuovo formato di narrazione. Il post-digitale opera questa trasformazione dove il consumatore diventa anche produttore. I social media hanno acquisito quindi importanza caratterizzata dalla collaborazione e dall'interazione nella Rete tra gli utenti. Ciò ci consegna un livello di comprensione e partecipazione collettiva attraverso i media. Proprio con le nuove tecnologie si supera la nozione gehleniana¹⁰

⁷ Canevacci 2015 in <<http://www.etnografiadigitale.it/2011/04/aria-di-pixel-massimo-canevacci-e-la-riproducibilita-auratica-digitale/>>, 05.05.2015.

⁸ Canevacci 2014.

⁹ Canevacci 2010.

¹⁰ Gehlen 1940.

di carenza adattiva per una ri-configurazione attraverso esse e in esse, come intorno ad un centro gravitazionale mutevole e plurale: l'uomo diviene eccentrico¹¹.

Credo – concordando ancora con Canevacci – che sia il momento di aprire simbolicamente la vecchia video-cassetta di Welles¹², oramai una vera e propria archeologia tecnologica dei media, ma restando fedeli alle intenzioni dell'antropologo italiano, la video-cassetta di *F for Fake* racchiude e libera il dualismo falso/vero dissolvendolo, superandolo dalle sue fondamenta morali. Quasi quarant'anni dopo *F for fake* può essere ripreso e revisionato e osservato da un altro punto di vista, superando l'oggetto-film stesso, per qualcosa di altro con delle potenzialità che modificano ciò che noi intendiamo con politica e le nuove arti (contemporanee o transcontemporanee) affinché le espressività e le soggettività possano costruire un mosaico plurale di multivitalità.

Una non-introduzione

Il carattere sia relativo che storico della produzione artistica ha, fra le altre, un'interessante conseguenza, ossia che la pretesa originalità delle opere e delle performance artistiche è priva di fondamento, ed in ultima analisi è solo una mistificazione ideologica. L'arte concettuale (cioè l'asse portante dell'arte contemporanea) mostra che il processo è più importante del prodotto finale, e che l'aspetto più interessante dei processi artistici è quello linguistico, il modo in cui i materiali (che siano frammenti della vita quotidiana, fatti di cronaca, eventi storici, altre opere d'arte) vengono rielaborati e ri-mediati. Marcel Duchamp ce lo insegna con il suo posizionare un oggetto come un orinatoio¹³ all'interno di un museo. Era il 1917. Da quel momento in poi il gesto dell'elettico artista francese mette in crisi tutti gli statuti dell'arte, per

¹¹ Diodato 2007, pp. 110-111.

¹² Oppure opportunatamente e in maniera multimediale, possiamo ritrovare l'intero film (anche in lingua originale) disponibile sul canale youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=fuhuZS-NMDw>>, 06.05.2015.

¹³ Cfr. Subrizi 2008.

un nuovo modo di percepire, pensare e persino fare o raccogliere il “già fatto” (*ready made*), revisionando in maniera radicale il ruolo dell’arte stessa, come fosse un gioco a scacchi.

Proprio le pratiche di *fake*, *subvertising* e simili, possono essere considerate forme particolari di un fenomeno che sta prendendo sempre maggiore importanza nell’arte contemporanea: il cosiddetto *re-enactment*, cioè la ripetizione ri-mediata di eventi di un passato più o meno recente o di performance artistiche già realizzate. I *re-enactment* puntano in genere a trasformare il passato caotico, la continuità informale, in un’esperienza discreta e ben definita, alla quale solo la ripetizione e una nuova lettura possono offrire un significato possibile. Se per Benjamin la storia si presentava come un campo di possibilità dove si iscriveva il futuro, e non solo, ma anche il passato, oggi in questa ottica dissonante i *re-enactment* sono costretti a restituire il linguaggio ad una sorta di grado zero, portando in auge la capacità comunicativa del linguaggio stesso. Nella fase trasformativa delle “grandi narrazioni” si compie un salto verso quello che Lyotard chiamava post-modernismo¹⁴, e che ora transita verso un trans-modernismo, dove non è più la storia a registrare le variazioni delle narrazioni mediali, bensì è la geografia dilatata e digitale, eXpansa che ci consegna un diverso registro di scrittura.

Nei *re-enactment*, secondo Jennifer Allen¹⁵, lo spettatore diventa un testimone, ai cui occhi l’evento originale diviene storico occupando il tempo, e afferma il suo statuto storico appearing come un evento discreto con una durata finita. In altre parole,

¹⁴ «La grande narrazione ha perso credibilità, indipendentemente dalle modalità di unificazione che le vengono attribuite: sia che si tratti di racconto speculativo, sia di racconto emancipativo [...]. Una scienza che non ha trovato la sua legittimità non è vera scienza, essa cada al più basso dei ranghi, quello di ideologia o strumento di potenza [...] La “crisi” del sapere scientifico, i cui sintomi si sono moltiplicati dalla fine del XIX secolo [...] il prodotto dell’erosione interna del principio di legittimazione [...]. La scienza gioca il suo gioco, non può legittimare altri giochi linguistici». Lyotard J.-F. 1979, pp. 69-73.

¹⁵ «The original event becomes historical by taking up time, and claims its status as history by appearing as a discrete event with a finite duration. In other words, the re-enactment makes the event an origin, giving it a definition and an identity that it may not have had for itself in Allen 2014; anche in <http://www.linkartcenter.eu/public/editions/AAVV_Reakt_Reconstruction_Re_enactment_Re-reporting_Link_Editions_2014_ebook.pdf>, 06.06.2015.

il *re-enactment* crea l'origine, dà all'origine una definizione e un'identità che, da sola, essa non aveva necessariamente.

Partendo da F

“Quasi tutte le storie, più o meno, celano una menzogna,” ci racconta con aria sorniona Orson Welles all'inizio di

F for fake (1973), ma non questa volta: quello che vedrete nella prossima ora sarà verità vera, basata su fatti veri.

Il paradosso di Welles, attraverso la sua storia sfaccettata, si snoda tra vari personaggi, in un complesso e affascinante incastro di apparenti verità e sofisticate bugie¹⁶. Welles mette in gioco se stesso riflettendo sul mondo dell'arte e la sua finzione. Basato sull'equivoco tra verità e “realtà”, serve al regista anglosassone ad introdurre un metafilm (forse) che tramite l'intreccio di trucchi dell'illusionismo e della ben più seria attività dei falsari d'arte, esprime in forma esplicita e concentrata il punto di vista del cineasta sul rapporto tra arte e illusione. Welles si ri-allaccia al paradosso per cui l'arte, forma suprema di illusione e falsità, si rivela invece portatrice di una “verità” più profonda¹⁷.

F for fake ... così lontano così vicino

Le tematiche che qui si intrecciano sono due. La prima è la crisi del rapporto fiction/realtà, l'esplicita messa in discussione della “referenzialità” dell'arte, l'emergere di scritture che esibiscono, anziché nascondere, i propri meccanismi finzionali e compositivi, e ostentano il proprio riferimento non alla “vita”, ma ad altra letteratura, ad altro cinema. La “falsità” della scrittura, secondo Antonio Caronia, è dichiarata e rivendicata, met-

¹⁶ «Welles posséd un effect, parmi beaucoup d'autres, le génie du bluff. Il le traite comme l'un des beaux-arts au meme titre que la prestigitation, le cinéma ou le theatre» [Welles possiede un talento, fra molti altri, che è il genio del bluff. E lo tratta come una grande arte, allo stesso livello della prestigitazione, del cinema o teatro], così scrive Bazin 2002, p. 81.

¹⁷ Caronia 1993.

tendo in forse i fondamenti della rappresentazione: il fenomeno si estende al di là dei confini dei generi propriamente detti, come appunto nel film di Welles e nel cosiddetto “romanzo postmoderno” americano. Se questa prima tematica riguarda il problema della rappresentazione, la seconda riguarda quello dell’autenticità dell’opera. Falso e riscrittura si rivelano così due aspetti di un processo sulla mutazione, che va al di là delle modalità della “riproducibilità tecnica” dell’opera analizzata da Walter Benjamin nel suo saggio del 1936¹⁸. La metanarrativa e la pratica della ri-scrittura spiega Caronia, sembrano infatti connettersi agli altri fenomeni di ri-strutturazione e ri-configurazione dei linguaggi, come la metamorfosi dei generi e delle loro convenzioni, oppure l’interesse per quelle che James Ballard chiamava le “scritture invisibili”, o le sperimentazioni scritturali e virali (casualità obiettiva) di Burroughs:

perché devo stare lì a disegnare ad esempio un ramo di un pino quando posso ottenere la stessa cosa su carta o su legno usando lo sparo?¹⁹.

L’azione del ritirarsi nell’ombra dell’autore a vantaggio del personaggio, oltre ad alludere a un processo di ritorno a modalità collettive della scrittura (che il cinema, tra l’altro, già ben conosce), può forse preparare altri processi come l’interattività, ossia l’interazione del lettore, o meglio del fruitore che si può realizzare, in forma debole, anche senza la mediazione delle tecnologie informatiche degli ipertesti, o addirittura grazie ad esse. In altre parole l’interattività è un’interazione intercettata registrata tra persone con i dispositivi tecnologici che trasforma queste tracce di relazioni “emozionali” in informazioni²⁰.

La centralità del personaggio, quindi, porta in primo piano un rapporto diretto tra il lettore e le figure dell’immaginario collettivo. Il falso appartiene alle nostre speranze paradisiache – continua Caronia –, dove l’immateriale dei nostri sogni si amal-

¹⁸ Il testo trova forma e titolo, *L’Oeuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, che ebbe nel primo fascicolo del 1936 della *Zeitschrift für Sozialforschung*, finché Benjamin fu in vita, il saggio non ebbe altre edizioni. Cfr. Benjamin 2012. Cfr. Benjamin 2006. Cfr. Benjamin 2006(a).

¹⁹ Burroughs 2014.

²⁰ Balzola, Rosa 2011.

gama desiderante alle incarnazioni ideali, trasfigurazioni mentali e plastiche facciali. Ri-scrivere in altre parole significa ri-editare, rivivere e perfino sfuggire alla morte²¹.

Non so che cos'è un libro. Nessuno lo sa, ma si sa quando ce n'è uno. E quando non c'è, si sa, come si sa che si è, non ancora morti²².

Il falso è una delle molteplici incarnazioni dell'immaginario, superando i destini del mondo, le previsioni, e perfino la perversione del vero, oltre la sua brutalità che dall'angoscia produce ansia di potere. Vero e falso, autentico e fittizio, originale e contraffatto, sono opposizioni culturali. Ma il vero, concordando con Caronia, può appropriarsi del falso, della sua trasparenza ideologica, e attribuirgli dei fini. Come ci ricorda ancora Caronia, il falso è forse il punto di contatto tra l'uomo e il territorio alieno dell'etica, e la sua purezza sta in un'astrazione disancorata da qualsiasi applicazione sociale. Vero e falso, nel regime della realtà, hanno invece valenze storicamente variabili. Proprio nei giochi linguistici di Wittgenstein troviamo una riflessione che si aggancia molto bene al nostro discorso:

se consideriamo l'uso effettivo della parola vediamo qualcosa di - fluttuante. Nelle nostre considerazioni contrapponiamo questo - fluttuante a qualcosa di più saldo. Come quando, del quadro sempre mutevole di un paesaggio, si dipinge un'immagine fissa²³.

L'assicurazione di produzione del senso e le sue relative condizioni di validità degli enunciati dipendono sicuramente dai diversi e differenti meccanismi che troviamo nelle società. Wittgenstein ci propone infatti una referenzialità non certo assente, ma sicuramente determinata dai processi di contrattazione sociale del consenso. Proprio in questa trattativa sociale, si coniuga

²¹ Caronia 1998.

²² Duras 1994.

²³ Wittgenstein 1968. Infatti può fluttuare solo quello che in origine deve stare fermo. Ma se il significato è situazionale il significato non fluttua, non è qualcosa che circola come un type attraverso i suoi tokens. Non è qualcosa che funga da prototipo per tutte le sue repliche contingenti e accidentali. Il significato non è un mobile-sostrato, ma un mouvant, una durata creatrice. Non c'è significato da trasportare, ma processo di significazione in atto, in situazione. Non c'è «senso», direbbe Greimas, ma solo un processo di «transcodifica» o di «parafasi». Greimas 2000.

lo spazio liminale in cui vivono, e sopravvivono, il vero e il falso, ciò che chiamiamo reale e ciò che non lo è. Nel delirio paranoico e allucinogeno cinematografico di Cronenberg, in modo particolare in *Videodrome* (1983), Max viene risucchiato in un vortice pericoloso e altamente desiderante, e come ricorda il Professore O'Blivion: *la realtà non è altro che la percezione della realtà*.

Quindi la risposta alle allucinazioni non va più cercata nelle immagini mostrate, specchio dei propri desideri e volontà, bensì nel loro contenitore, in quelle tv e video cassette pulsanti ed ansimanti. Questa operazione etica ed estetica ci porta a considerare che in ogni società, come già ci ricordava Orwell nel suo 1984, esiste un "Ministero della verità" che riscrive in continuazione il passato e decide quali sono le lenti attraverso cui va guardato il mondo, stabilendo la rilevanza o l'irrelevanza degli avvenimenti, decidendo la pertinenza o la non pertinenza dei criteri di giudizio²⁴.

La differenza rispetto al mondo ri-creato da Orwell, non è il prodotto di un piano cosciente e preordinato, ma è l'effetto di un processo omeostatico, scrive Caronia, di continuo aggiustamento tra il soggetto (tra i soggetti sociali) e il suo ambiente. In altre parole gli organismi sociali devono ripensare un nuovo ordine determinato dall'emergere di nuove tecnologie, in cui il rapporto tra vero e falso si assottiglia sempre più, divenendo sintomo e causa di un processo di gigantesca ridefinizione di criteri e valori. L'opposizione vero/falso, sul piano dell'immaginario si riversa nel mare delle ambiguità²⁵. Nelle civiltà della scrittura la produzione culturale (l'arte, la letteratura, il teatro, e poi il cinema, la televisione) perde progressivamente il carattere di "fondazione sociale" che nelle società orali era costituito dal mito, oggi letteratura e arte svelano, in queste società, il loro carattere di illusione, di "falsità" non originaria, vittima spesso di un ordinamento sociale. Il falso infatti, concordando ancora una volta con Caronia, perde la sua purezza ed entra in connessione con la menzogna, perché la realtà si è decretata tangibile, stabilendo che la sua storicizzazione nella scrittura l'ha

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

fatta divenire oggettiva. Romanzi, quadri, sculture, film, sono il prodotto di trucchi, di inganni, che creano “effetti di realtà”, ma non sono la realtà. Caronia rintraccia proprio in questa operazione il “dis-velamento dell’arte” (di memoria heideggeriana, *alétheia* greca) direbbe di ordine superiore attraverso procedimenti falsi e inautentici, concentrandosi nella figura dell’autore, figura sconosciuta invece alle civiltà orali, in cui non c’è “arte” nel senso moderno del termine, ma processi di elaborazione e di creazione collettiva. Il falso è quella cosa che una volta entrata in campo è difficile rimuovere, si nutre del vero, attivando un meccanismo di distruzione che ricorda quello biologico delle malattie autoimmunitarie. Il falso vive quindi nell’abbandono al mondo, rifiuta le gerarchizzazioni imposte dall’idea di potere. Perciò la costituzione del mondo avviene in una continua costruzione e rielaborazione del già presente, *hic et nunc*, per ricostruirlo come nuovo e soprattutto attribuirgli una neocostruzione. Embricamento, *meshing up*, contaminazione, ibridazione sono alcuni dei possibili termini adottati per descrivere questo processo che le nostre menti – abituate al senso razionale e bisogno intellettuale del puro, immacolato, perfetto – percepiscono come anomalo e distorto nel senso dato dalla continua ricostruzione collettiva del mondo²⁶.

Tra differenza e ripetizione: fake e re-enactment

Nelle pratiche di *fake*, *subvertising*, dove si applica un capovolgimento dei codici comunicativi in genere, non esiste alcuna “natura” universale e positivamente descrivibile della comunicazione in quanto tale, se non il processo di nascita e sviluppo di immagini mentali a seguito di input, i più svariati, e con modalità le più differenti dipendendo (gli input e le modalità) dalle concrete caratteristiche della cultura al cui interno avviene l’azione comunicativa. Proprio Gilles Deleuze, riprendendo Nietzsche e l’eterno ritorno, si sofferma sul fatto che tutte le

²⁶ Monaco 2010, pp. 21-24. Cfr. <<http://www.romaeuropa.org/>>, 14.11.2012.

cose si ripeteranno esattamente uguali, senza alcuna variazione, senza alcuna differenza²⁷.

L'eterno ritorno²⁸ non significa quindi per Deleuze che l'uno e il molteplice si contrappongano, che l'unità sia opposta ontologicamente alla differenza, bensì è il proprio divenire, che è già essere, ossia l'unica forma di essere. Il teorico post-strutturalista francese ci ricorda come l'attuale non è ciò che siamo, ma ciò che diveniamo, ciò che stiamo divenendo cioè l'*Altro*, il nostro divenire-*altro*. Deleuze riflette su ciò che appartiene alla storia e ciò che appartiene invece all'attuale, dove la storia è archivio, mentre l'attuale è questo *Altro*. La Differenza per Deleuze permette di cogliere l'essenza dell'Idea virtuale, svelandone la composizione fatta di rapporti differenziali e di singolarità ad essi corrispondenti (ovvero la sua "differenziazione"); inoltre interviene nel determinare quel processo di individuazione grazie al quale si ha l'attualizzazione nel mondo dell'istanza ideale virtuale ed infine Differenza sembra costituire ogni aspetto della realtà, sia essa virtuale o attuale, ben prima che intervenga la rappresentazione a mettere ordine.

Il concetto di Ripetizione viene introdotto dallo stesso Deleuze per poter rendere conto ad un tempo tanto del divenire delle cose quanto dell'esperienza che il soggetto ha di questo divenire. In altro modo l'unità si trova già implicitamente affermata nella molteplicità, che non è una forma nuova ad essa contrapposta, ma proprio, se così si può dire, solo "l'essenza della ripetizione".

Si dirà che la differenza è "mediata", nella misura in cui si giunga a sottometterla alla quadruplici radice dell'identità e dell'opposizione, dell'analogia e della somiglianza²⁹.

La ripetizione, quindi per Deleuze, non è la generalità e non ha per cui nulla in comune né con la somiglianza, né con l'equivalenza, che sembrano governare le relazioni fra i generi. Infatti le cose che sono correlate dalla somiglianza possono essere distinte, ma difficilmente saranno differenti. La ripetizione, secondo il filosofo francese, non si può spiegare recuperando la

²⁷ Caronia 2010, pp. 83-89.

²⁸ Deleuze 1968, p. 151.

²⁹ Ivi, p. 45.

funzione dell'identità nel concetto o nella rappresentazione, ma richiede invece un principio "positivo" superiore che deve trovarsi al limite fra "l'insieme dei concetti della natura e della libertà." Quel che conta nella causalità artistica o naturale, non sono gli elementi di simmetria presenti, ma quelli che mancano e non sono presenti nella causa, quel che conta è la possibilità per la causa di avere meno simmetria dell'effetto. È proprio la mancanza a generare l'eventualità, l'alternativa.

Ciò che caratterizza il fenomeno contemporaneo del *re-enactment* sta proprio nella sua volontà di sfuggire alla fissità della "rappresentazione", e nel presentarsi invece come una forma di "azione" vera e propria, anche verso il pubblico. Come osserva Jennifer Allen, chi fruisce viene concepito piuttosto come un testimone in cui l'idea della ripetizione implicita nel prefisso *re-* tende a farci dimenticare che il cuore di ogni *re-enactment* non sta nella fedeltà al modello, ma nello scarto da esso³⁰.

Secondo Deleuze, la ripetizione come condotta e come punto di vista concerne una singolarità impermutabile, insostituibile, ossia non si può ripetere se non ciò che è singolare, ciò che non può essere scambiato o sostituito da alcun altro termine, nel suo carattere di pura "eventualità" (essere un evento). Se pensiamo il *re-enactment* come recupero di un evento storico, recuperandone il senso celebrativo o evocativo, allora la ripetizione non metterà in discussione il significato di quell'evento, al contrario lo rafforzerà, proprio per celebrarlo.

Se invece, scrive Caronia, si realizza la parodia (più o meno sottile) di una pubblicità, o si riscrive un racconto o un romanzo lasciando inalterati certi personaggi e certi eventi strutturali, e cambiandone invece altri, risulta chiaro a chi mi ascolta, mi vede o mi legge, che io intendo alterare, modificare, depistare il significato originalmente attribuito a quell'evento o a quell'opera. Si sta operando ciò che i situazionisti definirono *undétournement*: (...) *détournement* di elementi estetici precostituiti. In questo senso, Caronia scrive che non può esserci pittura o musica situazionista, ma un uso situazionista di questi mezzi. In un senso più primitivo, il *détournement* all'interno delle antiche sfere

³⁰ Caronia 2009, pp. 7-21.

culturali è un metodo di propaganda, che testimonia l'usura e la perdita d'importanza di queste sfere. Nel *détournement* l'evento artistico o storico originale non viene tanto assunto come evento singolare, non ci interessa la sua insostituibilità o la sua irripetibilità. Non è mai il "significato" originario che si vuole ripristinare o commentare, ma un significato altro, magari secondario in origine, comunque compatibile con quell'evento, a cui adesso si vuole dare un nuovo rilievo. Quasi sempre il nuovo significato comporta una critica, o almeno una presa di distanza ironica, nei confronti della performance originale.

In altre parole il *re-enactment*, il *fake*, non concepiscono l'evento originale come singolare e irriducibile, bensì come un insieme complesso, che sia possibile interpretare in vari modi, di cui si possano dare varie letture. L'evento, l'opera o la performance servono quindi da punto di partenza, come una specie di "campo di differenze", non pienamente dispiegate, e quindi solo potenziali, da cui sia possibile estrarre più di un significato.

Infatti, fra i dispositivi culturali umani basati su sistemi differenziali in grado di costruire significati, il linguaggio è quello più significativo e innegabilmente quello originario. Ogni altro sistema culturale umano è linguistico, perché si basa sulla capacità di raddoppiamento (selettivo) del reale e sulla costruzione di un "mondo", che sono tipiche del linguaggio. Ma non tutti i sistemi culturali, continua Caronia, riprendono, al livello che è loro proprio, lo stesso principio di funzionamento del linguaggio. Molti di essi danno per scontato il presupposto linguistico e lavorano su altri piani, altri strumenti. Nell'arte concettuale infatti sono proprio i dispositivi linguistici che stanno al centro dell'operazione artistica, perché l'intenzione dell'artista è quella di mettere in luce gli scarti fra diverse rappresentazioni linguistico-concettuali del reale³¹.

All'interno di queste tendenze, il *re-enactment* e il *fake* utilizzano la memoria sociale in maniera esplicita, e quindi entrano in una dimensione che a sua volta influenza la memoria dello spettatore o del partecipante, o quantomeno i suoi presupposti. In modo particolare il *fake* rappresenta un approccio critico per

³¹ Caronia 2010.

modificare e ristrutturare la memoria, e perciò la sua dimensione linguistica appare sempre rivolta a creare un qualche “effetto” non soltanto sulla memoria, ma in genere sull’esperienza del partecipante. La fruizione attiva non riguarda solo i *re-enactment*, ma in generale le performance. Segue che la dimensione linguistica di queste azioni non è puramente descrittiva, ma performativa. Un *re-enactment* o un *fake* sono essenzialmente un enunciato, o un insieme di enunciati, ma il loro scopo per Caronia, non è quello di descrivere, o rispecchiare, uno stato di cose, bensì quello di crearlo. *Re-enactment* e *fake* creano quindi situazioni e condizioni per una modificazione del comportamento dei partecipanti, nel momento stesso in cui enunciano qualcosa, come accade negli “enunciati performativi” (*performative utterances*) di John Austin³².

Il *fake*, per Caronia, predilige le strategie metonimiche, rispetto a quelle metaforiche, la contiguità rispetto alla somiglianza, ecco perché la sua dimensione “illocutoria” riallaccia un legame del linguaggio con la realtà, e ci ricorda, in ultima istanza, quanto la realtà sia sovrabbondante rispetto al linguaggio. Se posso creare sempre nuovi atti linguistici in relazione a qualcosa che è già avvenuto, o che è già stato detto, ciò avviene perché nessun atto linguistico potrà mai esprimere la totalità³³. Il *re-enactment* e il *fake* esprimono quindi meglio di altre forme espressive linguisticamente orientate, la “facoltà di linguaggio”,

³² Austin mette in discussione questa categoria linguistica, concludendo però che è estremamente difficile isolare, nell’insieme degli enunciati o in ogni produzione linguistica, uno specifico sotto insieme di enunciati performativi, che non esistono enunciati puramente descrittivi (o “constativi” come egli li definiva), e che nel linguaggio è sempre insita, in qualche modo, una dimensione performativa. L’atto linguistico infatti si divide secondo Austin in atto locutorio, ossia il semplice dire qualcosa, e quello illocutorio che invece rintraccia un fare qualcosa nel momento in cui si dice qualcosa, mentre l’atto perlocutorio stabilisce quel far fare qualcosa a qualcuno nel momento in cui si dice qualcosa. In altre parole per Austin l’atto locutorio tanto quanto quello illocutorio è soltanto un’astrazione, ossia ogni autentico atto linguistico è sia l’uno che l’altro. Il *fake* esprime la sua forza illocutoria dell’enunciato perché il suo riferirsi all’opera o ad un evento già accaduti indebolisce in qualche modo la preoccupazione referenziale a favore di ciò che si fa in quel preciso momento in cui lo si dice. Cfr. Austin 1987.

³³ *Ibidem*.

la “potenza del linguaggio”, ossia la sua radice biologica e non specializzata:

non un paesaggio dalla topografia dettagliata, ma la terra di nessuno di cui fanno esperienza diretta l’infante, l’afasico, il traduttore.

Concordando con Caronia, il *re-enactment* e il *fake* ci ricordano quanto poco specializzato, quanto “aperto al mondo”, quanto esplosivamente creativo sia l’animale-uomo³⁴.

Un esempio può essere quello proposto dall’artista Marina Abramović con il lavoro *Seven Easy Pieces*.

L’artista afferma: per me è importante chiarire che non si tratta solo di un’opera sulla mia vita, riguarda molto di più l’idea che le performance possano appartenere a chiunque sia capace di eseguirle³⁵.

Con questa dichiarazione “poetica” gravida di conseguenze, si chiama in causa il concetto di *re-performance*, in base al quale

la performance può essere ripetuta, interpretata e fatta oggetto di esperienza da diverse generazioni di artisti e di pubblico.

Emblematico di questa strategia è proprio *Seven Easy Pieces*³⁶ che Marina Abramović presenta al Guggenheim di New York nel 2005 come un personale ed intimo riepilogo della storia della Performance Art. *Seven Easy Pieces* solleva questioni importanti circa l’ontologia stessa della performance. Una serie di problemi delicati che ne insidiano le caratteristiche fondanti, questioni di metodo legate alle tecniche, allo sviluppo, alla paternità, alla conservazione e non da meno alla documentazione della performance. È noto che la *Performance Art* comprenda azioni nate come *hic et nunc* che conseguono un senso specifico in quanto condotta in un determinato tempo e in un determinato luogo, re-agendo – per definizione – a particolari condizioni socio-emozionali, formali, politiche, culturali, temporali legate ad esigenze – imprescindibili – di *site-specific*³⁷. È dunque legittimo riproporla,

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Abramović 2007.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Viola 2015. Cfr. «http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01cuerpo/artistas/cuerpoPolitica/abramovic/03_testoEugenioViolaMilan.pdf», 07.07.2015.



Fig. 1. Marina Abramović *Seven Easy Pieces*

rievocarla? Può essere portata in scena? Può essere considerata alla stregua di una pièce teatrale e quindi reinterpretata? Possono una serie di azioni storiche assurgere a nuova vita nel presente?

Oltre la non-fiction

Se si riflette meglio su quanto sta accadendo oggi, pare appunto che questa distinzione tra vero e falso non riesca a cogliere in profondo la superficie delle cose. Nell'epoca dell'iperimmaginazione, stimolati dalle infinite immagine quotidiane che ci assalgono, tutti noi possiamo sia creare cose, storie, immagini e sia replicarle senza dover per questo chiedere il permesso a nessuno. Secondo Canevacci le cose vengono selezionate, sezionate, inghiottite, assemblate e riciclate come fossero prelibate parti di un corpo nemico fatto prigioniero e cucinato, ancora pieno delle virtù che portava con sé e il cui scopo finale sarà l'essere divorato e assorbito dall'affamata intraprendenza locale. La "tecnopropofagia"³⁸, infatti, per Canevacci, si traduce in un divorare

³⁸ Canevacci 2014, p. 14.

merci e tecnologie per assumerle come proprie nella fisiologia individuale. L'attuale conflitto si ritrova proprio tra forze produttive ideative, tecnologie della riproduzione e la comunicazione digitale. Il centro motore si rintraccia sempre nell'ideazione innovativa, solo che questa "aura" dura un nano-secondo, in quanto la sua esposizione è offerta agli occhi replicanti di tutti. L'obbligo dell'esposizione consegna tutto alla visibilità, porta l'aura come apparizione di una distanza a sparire completamente³⁹.

Ecco che il *fake* diviene non più l'opposto di vero o autentico, ma esso non è altro che l'onda che accelera il mutamento degli stili di vita e che diffonde una semplice verità sullo stato delle cose. *Fake* quindi rinomina il "falso-vero" in un mix immanente che dissolve le distinzioni del dualismo classico basato sulla certezza di verità. Un processo che l'arte aveva praticato da tempo, in stretta alleanza col mito (contro e oltre una logica tradotta come razionalità strumentale o *ratio*) e che il citato film di Orson Welles riesce a esprimere al meglio attraverso una sorta di testamento di un grande artista del cinema. Per Canevacci infatti, l'arte non è mai realista, né tantomeno riproduce la realtà, anzi essa esprime dissonanze verso ogni realismo e l'artista, fumando la pipa di Magritte, crea un *fake*.

Proprio nell'ossessiva espansione del *fake* nel consumo e nella comunicazione urbana si sollecita un processo affine a quello riproduttivo, dove ogni soggetto si fa *performer*, concetto che nel suo *activism* è più preciso di *prosumer*. In altre parole il *fake* non significa falso (non-vero), bensì esplorare oltre l'opposizione dualista vero-falso. Se è proprio dell'arte fuoriuscire da questa trappola, certamente l'arte dal digitale moltiplica tale potenzialità⁴⁰.

Quello che conta è uno scenario totalmente altro che dovrebbe essere il contesto della ricerca. Una generazione di artisti, designer, performer, architetti, sound-designer (le cui perimetrazioni disciplinari sono sfidate e attraversate) inizia a plasmare opere prima della produzione-consumo dei mass-media generalisti e una volta egemonici. E allora anziché opposizione dialettica e classista tra aura e riproducibilità, incorniciano

³⁹ Byung-Chul 2012, pp. 22-23.

⁴⁰ Canevacci 2014.

i soggetti interconnessi che a loro volta riaffermano economie e valori tradizionali. Infatti, questo mix scomposto e decentrabile di tecnologie e soggettività rende qualsiasi prodotto visuale sia consumabile virtualmente in ogni luogo e sia potenzialmente modificabile. In altre parole la comunicazione digitale è nello stesso tempo irriproducibile e riproducibile. La comunicazione digitale post-media favorisce l'emergere di una soggettività che non ha più una identità stabile, fissa, compatta basata su un unico lavoro, un solo territorio, una famiglia eterna; bensì fluide identità mutanti fatte di politiche comunicazionali. Ritroviamo quindi nel digitale il passaggio da due visioni diverse che si influenzano reciprocamente ad una connessione continua (*hybridities*) attraverso immanenze tecnologiche mutanti che si espandono tra panorami sonici, corporei, visuali, identitari. Spesso in tale processo creativo (poetico) riescono a manifestare il pulsare trascinate della ricerca. La scrittura è veramente una delle forme linguistiche attraverso cui si produce etnografia: le arti visuali o performative e la cultura digitale aprono scenari inediti senza fine che alimentano un'antropologia altra. Le arti e le culture digitali si innestano nella comunicazione orizzontale – auratica e riproducibile – e sfidano l'elaborazione di software che sappiano rispondere a tali sfide⁴¹.

Non

In un recente saggio dove si riflette sull'orizzonte della narrativa contemporanea, Raffaele Donnarumma parla di *ipermodernità*⁴², descrivendo con questa nuova categoria una propensione alla *faction* più che alla *fiction*, ossia il superamento del postmoderno con un racconto che spazia tra testimonianza e documentario, tra racconto di sé e reportage, forme e generi che lambiscono il giornalismo senza esserlo mai a pieno e che invece rientrano, spesso legittimamente, in uno spazio letterario ormai allargato. Sono forme dell'espressione che possono lasciar prevalere l'iperrealismo, l'*autofiction* o quello che An-

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Donnamura 2014.

drea Cortellessa⁴³, a proposito dei più giovani, ha evocato come «realismo della derealizzazione»: per fortuna un'ampia varietà di esiti e non certo una poetica coerente. Più che di mutamenti, l'attenzione si sposta verso le mutazioni verso le quali si scioglie l'impossibilità di distinguere tra il reale e il fittizio. C'è chi inizia a ragionare come la Ricciardi⁴⁴ sul confine labile e complesso tra *fiction-non-fiction*, mentre Gerard Genette⁴⁵ rintraccia il problema di definire la *non-fiction* semplicemente come opposizione alla *fiction*. Genette infatti mette in opera la parola 'fattuale' per definire l'universo degli scritti referenziali, ibridi e non inventati «che, in quanto tali, sono considerate ontologicamente inferiori alla *fiction*, pur mostrando un elevato grado di leggibilità e di letterarietà». In ogni caso nella *non-fiction* dagli anni ottanta ai giorni nostri il dato documentale si fregia, con minore o maggiore intensità, di effetti finzionali e veicola la convinzione di un reale sempre più "schermato", ossia "filtrato dagli schermi cine-telesivi". Nei testi ibridi si evoca un referente reale, ma che non sempre vogliono dire la verità, in altre parole, non che quest'ultima sia estranea al testo, ma vi si rapporta in modo del tutto singolare, cioè non aderendo perfettamente al reale per fornirne una copia esatta, ma ricercando una verosimiglianza che dia conto dell'essenza delle cose, dell'autenticità dell'esperienza la quale spesso prescinde dall'accertamento documentale e rigoroso dei fatti⁴⁶. Il campo odierno della narrativa (meglio delle narrazioni) sposta il suo centro, certamente, dal romanzo, ad una cannibalizzazione degli altri generi, dove già per Bachtin⁴⁷ non era più il genere unico che dopo aver assimilato gli altri generi domina il territorio. Siamo in presenza, secondo Donnamura, di forme ibride di volontaria alternanza di *fiction* e *non-fiction*, che non presuppongono una deriva postmoderna del referente nell'infinito gioco dei significanti, ma, al contrario, intendono usare la narrativa proprio per riavvicinarsi alla realtà. La Ricciardi rovescia il paradigma del buon vecchio e caro Orson Welles, come

⁴³ Cortellessa 2012.

⁴⁴ Ricciardi 2011.

⁴⁵ Genette 1994.

⁴⁶ Bertini 2013.

⁴⁷ Bachtin 1979.

la volontà di essere più vero del vero porta al falso, si nota nel dettaglio di un oggetto o di una persona fotografato troppo da vicino che perde contatto con la realtà proprio per il suo eccessivo realismo, anche perché, spesso, la realtà può essere tanto paradossale da sembrare romanzata. In tal senso la parola scritta, la messa in narrazione, usando l'artificio artistico radica il fatto nella realtà: scrivere *non-fiction* significa preservare il reale, ossia il radicamento nella realtà corrisponde al tentativo estremo di salvare le briciole di un reale devastato dalla sovrabbondanza dell'offerta finzionale che sembra aver spazzato via persino la Storia. Il recupero della realtà quindi subisce una svolta decisiva con l'affermarsi della televisione, che mentre tenta di rappresentare il paese ce ne restituisce un'immagine manipolata un po' per via della natura stessa della messa in scena, la quale necessariamente è frutto di tagli, punti di vista, modifiche, un po' per via di meccanismi eccessivamente estetizzanti come la spettacolarizzazione o il voyeurismo⁴⁸. Gli artifici della *non-fiction*, in altre parole restituiscono (in)credibilità alla *fiction*, la espongono alle interferenze comuni del caso e della coincidenza, così come le strategie della *fiction* autenticano il diario, la cronaca e il reportage-inchiesta, conferendo loro quel gradiente di verità che la semplice informazione non possiede. Arrivando alla contemporaneità, nell'epoca dei media, ci ricorda la Ricciardi, la questione per il *novel* si ridimensiona: sta nel trovare una forma che riesca a veicolare quanto non è più riconducibile all'esperienza visiva semplice e diretta. Se è vero che una rappresentazione realistica è un'esperienza ri-vissuta, nel senso che si racconta ciò che si è conosciuto tramite l'esperienza, che cosa succede nell'epoca della crisi dell'esperienza stessa? Quando cioè, ogni percezione del mondo non è più diretta, ma mediata e quindi già rappresentata? Dunque la *non-fiction* risulta essere per alcuni un genere di letteratura realista completamente innovativa, perché sfida a rappresentare un reale più reale del reale, oppure se vogliamo sfuggire ai generi e alle definizioni, possiamo sganciare il trattino da *non* e separare la *fiction*, chiamando questa operazione *fake*, che per quanto sia passato quasi mezzo secolo, oggi diviene il

⁴⁸ Bertini 2012.

nuovo territorio di transizione su cui scorrono tutti i tentativi di definizione e s-definizione afferrando in maniera indisciplinata e mobile un non-confine che risulta tremante, pulsante, ma vivo su cui si posano tutte le possibilità di un vero-falso-falso-vero dove si gioca il tentativo di un cortocircuito dove reale e immaginario si mescolano in un gioco senza fine.

Congedo

All'interno di questa nebulosa, proprio Wu Ming⁴⁹ inserisce anche la sua riflessione sulla *non-fiction*, fornendole una collocazione in rapporto non solo alle nuove tendenze di scrittura letteraria, ma anche all'evoluzione del campo giornalistico. Queste narrazioni sono epiche perché riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose: guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza, sempre all'interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell'intera umanità, sugli sfondi di crisi storiche, catastrofi, formazioni sociali al collasso [...] sono epiche perché grandi, ambiziose, "a lunga gittata", "di ampio respiro" e tutte le espressioni che vengono in mente. Sono epiche le dimensioni dei problemi da risolvere per scrivere questi libri.

Da anni ci muoviamo in una *terra di nessuno* tra il «romanzo di non-fiction», la saggistica, il giornalismo, la poesia, il travelogue e chissà cos'altro. La tradizione è qualcosa che si sceglie, e noi rivendichiamo il carattere distintamente italiano della nostra «non-fiction creativa». La storia della letteratura italiana, per quanto possa sembrare strano, è in larga parte una storia di non-fiction scritta con tecniche letterarie, o di ibridazione tra fiction e non-fiction. Questo sempre *si parva licet*, naturalmente: ci arrampichiamo sulle schiene di giganti⁵⁰.

Wu Ming, richiede cioè un lavoro cognitivo al lettore, di riflessione e di interpretazione.

Questa nuova narrativa trans-mediale, si sposta su piattaforme medialità diverse e si evolve in forme ultra-contemporanee di

⁴⁹ Wu Ming 2009.

⁵⁰ <<http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=17774>>, 08.08.2015.

creazione e ricreazione collettiva, ottiene ossia un nuovo slancio assumendo – e non semplicemente trasponendosi – nuove identità (giochi online, siti internet, fumetti...). Oggi arte e letteratura non possono limitarsi a suonare allarmi tardivi, bensì devono aiutarci a immaginare vie d'uscita, ossia devono curare e preservare il nostro sguardo affinché si rafforzi la nostra capacità di visualizzare e ri-creare. Wu Ming sostiene dunque che la narrativa italiana contemporanea si stia “unificando” nell’ampia galassia di una nuova epica. All’interno di questo universo, coerentemente al carattere di ibridismo letterario, compaiono gli UNO: *Undefined Narrative Objects*, oggetti narrativi non identificati. La narrativa d’invenzione (*fiction*) e il giornalismo (non quello delle news: quello dei *features*, dei reportage) si sono incrociati, imitati, contagiati fin dalle origini di quest’ultimo. In passato, però, esisteva un “doppio binario”: la produzione narrativa e quella giornalistica/saggistica di un autore “dialogavano” tra loro, ma da posizioni distinte. Secondo Francesco Monico⁵¹ il *New Italian Epic* a volte abbandona l’orbita del romanzo ed entra nell’atmosfera da direzioni imprevedibili, “Ehi, cos’è quello? È un uccello? No, è un aereo! No, un momento... È Superman!”. Assolutamente no. È un oggetto narrativo non-identificato.

Fiction e *non-fiction*, prosa e poesia, diario e inchiesta, letteratura e scienza, mitologia e *pochade*. Negli ultimi quindici anni molti autori italiani, secondo Monico hanno scritto libri che non possono essere etichettati o incasellati in alcun modo, perché contengono quasi tutto. Questa forma di “contaminazione” non è sufficiente a rendere l’idea di un’ibridazione “endo-letteraria⁵²”, entro i generi della letteratura, bensì l’utilizzo di qualunque cosa possa servire allo scopo. Non sono operazioni narratologiche, ma tentativi di raccontare storie nel modo che si ritiene più giusto.

Oggi in qualche modo, tutti hanno delle telecamere, tutti possiedono un computer dove caricare un programma di montaggio, editing digitale, sia audio che video. Nasce il *garage media*, ovvero la produzione diffusa di materiale audiovisivo fatto in casa,

⁵¹ Monico 2015, in «https://www.academia.edu/3338037/2009_UNO_di_UNO_Esiste_una_New_Italian_Media_Epic_da_una_narrazione_letteraria_a_una_narrazione_mediatica_-_versione_1.0», 08.08.2015.

⁵² *Ibidem*.

nel garage. I prodotti del *garage media* sono distribuiti tramite la rete, Youtube, Vimeo, Google video, flickr, poco importa la qualità, importa “se si fanno guardare”, conta se scatenano la curiosità, o l’emozione, o la critica. È il risultato di una bulimia tecnonarrativa che sta permeando ogni fascia della popolazione; Wu Ming dice che oggi tutti scrivono, una volta no, e oggi possiamo dire che tutti fanno riprese, una volta assolutamente no. Oggi è così: – gli UNO per Monico sono esperimenti malriusciti perché troppo tendenti all’informe, all’indeterminato, al sospeso. Non sono più audiovisivi, o opere di New Media art, tuttavia sono già qualcos’altro. Ma è necessario che gli esperimenti si facciano, non che riescano sempre. Anche un fallimento insegna, anche un fallimento può essere interessante. Come l’opera *The Big Bother* di Marianna Schivardi (2008), nella definizione dell’autrice una *quasifiction*. Il lungometraggio si svolge nel carcere di San Vittore a Milano. È un’opera all’incrocio tra divulgazione sociale, diario, documentario e format televisivo di controinformazione, con innumerevoli citazioni e allusioni al grande fratello. *The Big Bother* è una grande metafora: i carcerati sottoposti al perenne controllo delle telecamere di sorveglianza, vivono un “grande fratello” reale, come personaggi di un format, e sono allegoria della nostra situazione, sempre più spiati e controllati nel grande *panopticon* digitale che abbiamo, e stiamo, costruendo.

Francesco Monico ci porta un altro esempio, come il lavoro cinematografico di Alina Marazzi, *Vogliamo anche le rose*, offrendo le testimonianze delle femministe, gli articoli di giornale della sigla finale, o i filmati dell’epoca dei processi per stupro. La testualizzazione audiovisiva non è separabile dal materiale che la opera. In altre parole in *Vogliamo anche le Rose* si individuano delle immagini di *found footage*⁵³. Guardare questo film è infatti

⁵³ Il *found footage*, in ambito cinematografico, è un termine che si usa per descrivere film realizzati parzialmente o interamente con un metraggio preesistente, successivamente riassemblato in un nuovo contesto. Si tratta di una pratica di prelievo e recupero. Un cinema che parte dai nastri di celluloidi impressionati per rimodellarli in una nuova forma. Non va confuso con il documentario o con i materiali di repertorio. Il termine ammicca all’*object trouvé* della storia dell’arte. Il *found-footage* ha un significato vicino, ma non assimilabile, a quello del film-collage, del film di montaggio e del film *cut-up*. Spesso la tecnica del *found-footage* è stata usata da artisti del cinema underground, dai video artisti e dagli anni novanta anche in ambito

un'occupazione molto più naturale che visionare gli audiovisivi e leggere le fonti originali utilizzate da Alina Marazzi. Lo spettatore è obbligato a continui rinvii ad un mondo extratestuale venendo costretto ad accettare una serie di sovrapposizioni e rilanci tra dimensione testuale e campo del reale.

Anche Stefania Ricciardi, ancora prima di mettere in dubbio la sospetta transitività tra *non-fiction* e NIE, mette in dubbio la tenuta stessa della dimensione di “nuova epica” come possibile raccoglitore delle tendenze letterarie contemporanee. È dunque ingenuo pensare che si possa rappresentare il reale esattamente come esso è e che «la conoscenza altro non sia che il disvelamento di una verità assoluta che esiste indipendentemente dal processo che la porta alla luce», cosicché anche Mazzarella mette in dubbio gli sviluppi realistici di molta narrativa italiana contemporanea che dovrebbero restituire «una nuova e originale funzione conoscitiva alla scrittura letteraria⁵⁴».

Non è il racconto dell'accadimento, ma la sua stessa genesi attraverso la telecamera: il mezzo produce l'evento attraverso la concatenazione di materiali mediali proveniente da varie fonti (video dei soldati, foto, lettere, telegiornali, documentari televisivi), ciascuna richiamando l'altra. Esso dunque è reale, ma la sua condivisibilità pubblica, la sua rappresentazione non esisterebbe senza i dispositivi di creazione e immaginazione della fiction⁵⁵.

Questo non fa che confermare come la *non-fiction* non si possa definire semplicemente come regime opposto alla *fiction* (per questo si è tentato di coniare termini come *docufiction* o *faction*), bensì è qualcosa di differente, con caratteri e statuti non completamente ricavabili e riconducibili né alla finzione né a generi realistico-referenziali da tempo già esistenti e canonizzati. La *non-fiction* è un naturalismo che si adegua al contesto in cui nasce e si sviluppa, maturando soluzioni stilistiche del tutto particolari. Se vogliamo dare una definizione più o meno univoca al termine

commerciale. Il film di recupero nasce nel momento in cui il montaggio si afferma come momento di elaborazione secondario. Le pellicole lasciate all'abbandono vengono recuperate e riutilizzate, favorendo l'elaborazione di una pratica differente del cinema, in «https://it.wikipedia.org/wiki/Found_footage», 08.08.2015.

⁵⁴ Mazzarella 2013, p. 13.

⁵⁵ Monico 2015.

non-fiction può risultare essere la narrativizzazione di fatti reali che mantengono la loro presa sul reale e che anzi si caricano di ulteriore forza rappresentativa, o, in casi meno riusciti, scivolare verso una finzionalizzazione che dia più risalto al tono dell'opera a prezzo però della sua autenticità⁵⁶.

L'esaltazione della realtà e il predicato ritorno al reale si configurano così, paradossalmente, come il ritrovato, presuntivamente extra-artistico, che consentirebbe alla letteratura di ritrovare un senso altrimenti perduto.

Quindi il *fake* non come falso, bensì come un ibrido movimento falso-vero, in cui nell'intermezzo rappresentato dal segno del trattino si lega "un nuovo territorio ubiquo". Proprio in questo "interstizio transmediale" vivono e pulsano incroci mobili e fluttuanti superando perfino le discipline per una transizione tra materiale-immateriale, falso-vero, *fiction-non-fiction*. Ecco che *F for fake* può essere riavvolto e "restaurato" per un *re-enactment* linguistico e performativo.

Il Futuro non esiste: è una performance che ci vede tutti coinvolti attraverso le dimensioni del desiderio e dell'immaginario, secondo il quale nel contemporaneo interconnesso, l'innovazione viene creata stabilendo dialoghi e conversazioni, osservandone le tensioni e gli orientamenti, e utilizzando i risultati di queste osservazioni per proiettare (per progettare) una visione di futuro possibile, e quindi implementarla⁵⁷.

Così vicino, così lontano, il falso diviene modello del vero oltre la *non-fiction* per una pratica creativa e umana, in cui tutto è differente. L'invito da parte mia è quello di navigare verso una s-definizione delle definizioni, oltrepassando le *-fiction* e le loro "appendici" (*climate-fiction*, *science fiction*) per una riflessione su di un processo di dilatazione trasversale dove si possano incontrare le plurali discipline e affinché si possa sciogliere questa patina di complessità, per un diverso approccio pluricentrico che superi persino ogni narrazione e qualsiasi legge sul futuro.

⁵⁶ Bertini 2012.

⁵⁷ <<http://www.artisopensource.net/2013/11/14/openness-and-near-future-design-at-i-lab-at-luiss-university/>>.

Riferimenti bibliografici

- Abramović M. (2007), *7 easy pieces*, Milano: Edizioni Charta.
- Allen J. (2014), *Einmal ist keinmal* "Observations on Re-enactment", in Antonio Caronia, Janez Janša, Domenico Quaranta (eds) «RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting Publisher»: Brescia: LINK Editions.
- Austin J.L. (1987), *Come fare cose con le parole*, trad. it., Genova: Marietti.
- Bachtin M.M., (1979), *Estetica e romanzo*, trad. it., Torino: Einaudi.
- Balzola A., Rosa P. (2011), *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'arte post-tecnologica*, Milano: Feltrinelli.
- Bertini A. (2013), *Non-fiction. Forme e modelli*. Tesi di dottorato, Università di Macerata.
- Benjamin W. (2012), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni. 1936-39*, a cura di F. Desideri, Roma: Donzelli.
- , (2012), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Torino: Einaudi.
- , (2006), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it., Torino: Einaudi.
- Burroughs W. (2014), *Pittura, sperimentazione, scrittura. Da Blade Runner all'arte dello sparo*, a cura di F. Iacono, Milano: Mimesis.
- Bolter J.D., Grusin R. (1999), *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge-London: MIT Press; trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano: Edizioni Angelo Guerini Associati 2002.
- Byung-Chul H. (2012), *Transparenzgesellschaft*, Berlin: Matthes & Seitz Berlin; trad. it., *La società della trasparenza*, Roma: nottetempo, p. 22-23.
- Cortellessa A. a cura di (2012), *Narratori degli Anni Zero* in «L'illuminista», n. 31-33, anno XI, Roma: Ponte Sisto.
- Donnamura R. (2014), *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna: Il Mulino.
- Fidler R., (1997), *Mediamorphosis. Understanding Media*, Newbury Park: Pine Forge Press; trad. it. *Mediamorfosi. Comprendere i nuovi media*, Milano: Edizioni Guerini 2000.
- Genette G. (1994), *Finzione e dizione*, trad. it., Parma: Pratiche Editrice

- Jenkins H. (2006), *Convergence culture: where old media and new media collide*, New York: NYU Press; trad. it. *Convergenza digitale*, Milano: Apogeo 2007.
- Fidler R. (1997) *Mediamorphosis. Understanding Media*, Newbury Park: Pine Forge Press; trad. it. *Mediamorfosi. Comprendere i nuovi media*, Milano: Edizioni Guerini 2000.
- Cipolletta G. (2014), *Passages metrocorporei. Per un'estetica della transizione*, Macerata: eum.
- Canevacci M. (2014), *Fake for China*, Roma: Aracne.
- , (2010), *Aria di pixel: riproducibilità auratica digitale*, in *Psicologia & Sociodade.*, n. 1, pp. 169-179.
- Caronia A. (1993), *F FOR FAKE Falso, copia, riscrittura nei generi*, in *Mystfest XIV. Festival internazionale del giallo e del mistero*, a cura di G.P. Brunetta, P. Tortolina, Cattolica: Edizioni Centro Culturale Poli-valente.
- , (1998) *F for Fake. Falso copia riscrittura*, in *Alphaville. Temi e luoghi dell'immaginario di genere n. 1*, Bologna: Phoenix.
- , (2010), *La prima come tragedia, la seconda come farsa, il fake come re-enactment* in *REFF / RomaEuropaFakeFactory. La reinvenzione del reale attraverso pratiche critiche di remix, mashup, ricontestualizzazione, reenactment* a cura di C. Hendrickson, S. Iaconesi, O. Persico, F. Ruberti, L. Simeone, (prefazione di B. Sterling), Roma: Derive Approdi, pp. 83-97.
- , (2009), A., *Never Twice In The Same River. Representation, history and language in contemporary re-enactment* in *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re reporting*, (eds) A.C., Janez Janša, Domenico Quaranta, Brescia: Fpeditons, pp. 7-21.
- Deleuze G. (1968), *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France; trad. it., *Differenza e ripetizione*, Bologna: Il Mulino.
- Diodato R. (2007), *L'opera d'arte nell'epoca della sua irriproducibilità tecnologica*, in *Etica del virtuale*, in *Annuario di Etica*, a cura di A. Fabris, Milano: Vita e Pensiero, pp. 110-111.
- Duras M. (1994), *Scrivere*, Milano: Feltrinelli.
- Estrin W.M. ed. (2002), *Orson Welles. Interviews*, Missisipi: University Press of Missisipi; trad. it., *Orson Welles. It's all the true. Interviste sull'arte e sul cinema*, Roma: Minimun Fax, 2010.
- Gehlen A. (1940), *Der Mensch: seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag 1966⁸; trad. it. *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Milano: Feltrinelli.

- Greimas A.J., (2000), *Semantica strutturale*, trad. it., Roma: Meltemi Editore.
- Lyotard J.-F. (1979), *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris: Les Editions de Minuit; trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano: Feltrinelli 1981.
- Mazzarella A. (2011), *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Monaco F. (2010), *Panta Remix. Epistemologia delle pratiche creative*, in REFF / RomaEuropaFakeFactory. *La reinvenzione del reale attraverso pratiche critiche di remix, mashup, ricontestualizzazione, reenactment*, a cura di C. Hendrickson, S. Iaconesi, O. Persico, F. Ruberti, L. Simeone, (prefazione di B. Sterling), Roma: Derive Approdi, pp. 21-24.
- Monico F. (2009), *UNO di UNO Esiste una New Italian (Media) Epic? da una narrazione letteraria a una narrazione mediatica - versione 1.0* in <https://www.academia.edu/3338037/2009_UNO_di_UNO_Esiste_una_New_Italian_Media_Epic_da_una_narrazione_letteraria_a_una_narrazione_mediatica_-_versione_1.0>.
- Ricciardi S. (2011), *Gli artefici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa: Transeuropa.
- Subrizi C. (2008), *Introduzione a Duchamp*, Roma-Bari: Laterza.
- Viola E. *Marina Abramović: The Performance is present* in <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01cuerpo/artistas/cuerpoPolitica/abramovic/03_testoEugenioViolaMilan.pdf>.
- Wittgenstein L. (1968), L., *Ricerche filosofiche*, trad. it., Torino: Einaudi.
- Wu Ming (2009), *New Italian Epic*, Torino: Einaudi.

eum x quaderni

Heteroglossia

n. 14 | 2016

PIANETA NON-FICTION

a cura di Andrea Rondini

no eum edizioni università di macerata > **2006-2016**



ISBN 978-88-6056-487-0